

## Voci dal “convegno inesistente”

Tracciati in *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*

Agilulfo parve ancora esitare un momento, poi con mano ferma ma lenta sollevò la celata.  
L'elmo era vuoto. Nell'armatura bianca dall'iridescente cimiero non c'era dentro nessuno.  
- Mah, mah! Quante se ne vedono – fece Carlomagno. – E com'è che fate a prestar servizio,  
se non ci siete?  
- Con la forza di volontà, - disse Agilulfo, - e la fede della nostra santa causa!  
I. Calvino, *Il cavaliere inesistente*<sup>1</sup>

### Abstract

La recensione di *Creating for Stage and Other Space: Questioning Practices and Theories* vuole riflettere su alcune tematiche emerse dagli atti del convegno EASTAP 2020 che, a causa della pandemia, è stato annullato. In primo luogo si concentra sulle nuove prospettive teorico-pratiche riguardante l'utilizzo della tecnologia in scena. Successivamente cerca di comprendere quali termini – e quindi quali pratiche – vengano rinnovati o cambiati in ottica teorica: testo, performance, postdrammatico, scrittura scenica e saggio scenico. Si tenta, attraverso gli importanti contributi, di comprendere la temperatura e lo stato delle arti performative e delle discipline che le studiano durante questa frattura storica.

### 1. Struttura e tematiche del saggio

La frase di Calvino nel descrivere Agilulfo, il cavaliere inesistente, sembra ben adattarsi alle circostanze del III Convegno EASTAP di Bologna che *non* si è tenuto a febbraio 2020 a causa delle prime avvisaglie del virus in Italia. Eppure il “convegno inesistente” si può oggi fregiare di una poderosa armatura nella forma degli atti *Creating for the Stage and Other Space: Questioning Practices and Theories*,<sup>2</sup> nati dall'«esigenza», scrive Daniele Vianello, «di lasciare memoria di quel progetto, destinato altrimenti a non lasciare alcuna traccia».<sup>3</sup> Il volume di oltre novecento pagine pubblicato nella collana «Arti della Performance: orizzonti e culture» (Università di Bologna) contiene gli interventi saggistici che avrebbero dovuto costituire il corpo dell'iniziativa. In questo modo le voci degli artisti e studiosi invitati a partecipare possono comunque risuonare attraverso i capitoli di questo importante contributo. Un'impresa che, come il cavaliere di Calvino, risulta a tutti gli effetti – mi si consenta di utilizzare quel termine ormai abusato – resiliente nella volontà di

---

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Mondadori, Milano, 2000, p. 6.

<sup>2</sup> I contributi citati sono prevalentemente desunti dagli atti del convegno, pertanto ci riserviamo solo di citare il nome dell'autore, il titolo del saggio e le pagine dedicate. Quindi l'indicazione bibliografica del volume è la seguente: Gerardo Guccini, Claudio Longhi e Daniele Vianello (a cura di), *Creating for the Stage: Questioning Practices and Theories*, in «Arti della Performance: orizzonti e culture», n. 13, 2021. Se non diversamente indicato la traduzione è a cura di chi scrive.

<sup>3</sup> Daniele Vianello, *La Terza Conferenza EASTAP 2020. Contesto, temi, struttura*, pp. 23-26.

rappresentare il punto di arrivo e di partenza delle arti performative rispetto alla frattura che abbiamo vissuto.

Gerardo Guccini illustra come la struttura degli atti, oggi fruibili in formato e-book, sia frutto di una sistematizzazione successiva e tiene presente solo in parte i *panel* del Congresso, ma ne sviluppa i principi teorici chiave: testo e performance.

Alle polarità della performance e della testualità sono dedicati i capitoli più consistenti: *Questioning Performance: Theories and Practices* (17 relazioni) e *Creating Text for the Stage: Theories and Practices* (21 relazioni). Gli altri capitoli si vengono quindi a posizionare nel campo di forze descritto da questi raggruppamenti principali. *Performer's Body: The Dancer, the Actor* (6 relazioni) e *Creating for Other Space: Landscape, Sound, Multimedia* (7 relazioni) si inquadrano idealmente nella polarità della performance, dove evidenziano la centralità del corpo e le dinamiche relazionali attivate dagli spazi, dai suoni e dalle nuove tecnologie. *Collective Creations and Community Plays* (7 relazioni) si orienta invece tra performance e nuova testualità.<sup>4</sup>

Il volume si chiude, inoltre, con sei interventi dei giovani studiosi nella sezione *Young Scholars' Forum*.

Certamente un contributo così ampio non può essere discusso, in questa sede, come materiale uniforme o con pretese di completezza da parte di chi scrive. Si rischierebbe di appiattire la molteplicità e la varietà degli interventi. A questo proposito è bene proporre alcuni dei possibili tracciati, dei veri e propri percorsi ermeneutici che aiutino studiosi, cultori e artisti a comprendere la temperatura delle arti performative in Europa.

## 2. Per un teatro tecnologico: dialogo a distanza tra artisti e studiosi

Il primo itinerario da proporre è quello che lega le pratiche alle teorie. Questo tracciato è il calco di quello che sarebbe dovuto essere, come sostiene Claudio Longhi, l'elemento chiave del "convegno inesistente": «io e Daniele Vianello avevamo cominciato a ragionare [...] sulla possibilità di organizzare, in Italia, una delle successive edizioni del Convegno EASTAP e di farla dialogare con l'universo artistico di VIE Festival».<sup>5</sup>

Questa impostazione risente giustamente di un'acquisizione della nuova teatologia, secondo cui è necessario mettere in gioco «vari tipi di esperienza teatrale, che mescolano insieme teoria e pratica, vedere e fare, sapere e saper-fare»,<sup>6</sup> il volume EASTAP crea un dialogo a distanza tra chi fa e chi vede. Le voci degli artisti collocate nelle prime pagine riflettono, quasi tutte, sul rapporto con la tecnologia, intesa come possibilità mediale o nuovo supporto alla creazione.

Il costretto confinamento ha portato all'accelerazione di un fenomeno già in corso, ovvero riconsiderare o riaffermare la relazione teatrale attraverso il digitale. Se ci sono coloro, come FC

---

<sup>4</sup> Gerardo Guccini, *L'eBook. Dalla Call al progetto editoriale*, pp. 30-33.

<sup>5</sup> Claudio Longhi, *VIE Festival 2020: Europa e non più Europa*, pp. 17-20.

<sup>6</sup> Marco De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatologia*, Bulzoni, Roma, 2008 (nuova ed.), p. 15.

Bergman, per cui «una comunità di persone che sta venendo a vedere una comunità di artisti sul palco» resta ciò che fa del «teatro un'esperienza speciale»,<sup>7</sup> altri scoprono e pensano nuove pratiche. Lola Arias, non senza qualche scetticismo, adatta *My Documents* – lavoro in cui mette a disposizione di vari artisti le lettere inviatele dal padre – alla piattaforma per meeting Zoom, rimanendo infine soddisfatta delle possibilità globali che il mezzo riusciva a garantirle: «Era la prima volta nella mia vita che ho avuto un pubblico allo stesso momento da tutte le parti del mondo. Eravamo tutti insieme».<sup>8</sup> Su questo tema riflette Raquel Rodrigues Madeira nell'ambito della danza. Nonostante apparenti relazioni dicotomiche tra *performing arts* e nuovi media, la studiosa portoghese individua diverse direzioni in cui si sono concentrati numerosi progetti artistici: «sull'integrazione di nuovi mezzi e tecnologie nelle performance dal vivo; sullo sviluppo di nuovi approcci performativi relativi a procedure casuali e sistemi interattivi; sullo sperimentare modi di espandere la presenza e le abilità del corpo; sul corpo come interfaccia; sull'esplorare le possibilità di collaborazione a distanza».<sup>9</sup> Insomma le possibilità non mancano e Madeira, sulla scorta di Varanda, sostiene la possibilità di «'convergenze periodiche' tra danza e computer»,<sup>10</sup> la più significativa delle quali è senza dubbio *Re:Rosas!* (2013). Il fatto che la coreografia di Anna Teresa de Keersmaecker potesse raggiungere una diffusione globale e generare un *re-enactement* con migliaia di versioni realizzate dagli utenti finite in un archivio virtuale non può lasciare indifferenti nella prospettiva della «partecipazione, che comincia dal decentramento dell'autorità e dal libero accesso all'arte».<sup>11</sup> In Madeira e Arias individuiamo, quindi, un approccio comune all'idea di un palco digitale, il cui utilizzo permette di superare i confini nazionali, garantendo un ampio accesso e una molteplice iterazione. Accanto alle nuove tecnologiche che mettono in crisi o cercano di ridiscutere il principio di *hic et nunc* teatrale, esiste anche la possibilità di un loro supporto alla creatività scenica. Estremamente consapevole di tutto ciò è Marta Cuscunà, artista che ha contribuito a rinnovare il teatro di figura attraverso l'animatronica, ovvero «un ramo ingegneristico multidisciplinare che integra vari aspetti derivati dall'anatomia, dalla robotica, dalla mecatronica e dalle marionette per fornire autonomia di movimento a pupazzi e robot».<sup>12</sup> Rintracciamo in questo percorso un nuovo equilibrio tra dimensione artigianale e industriale: «le nostre scene nascono da lavorazioni artigianali – dice Cuscunà – realizzate da fabbri e falegnami locali [...] che poi si integrano con lavorazioni tecnologiche come la stampa laser in 3D, il controllo numerico, e la *digital fabrication*».<sup>13</sup> In ogni caso l'artista non

---

<sup>7</sup> FC Bergman in dialogo con Lisa Ferlazzo Natoli, *Form as Content*, pp. 55-65.

<sup>8</sup> Lola Arias in dialogo con Piersandra Di Matteo, *Theatre as a Remark of the Past*, pp. 67-79.

<sup>9</sup> Raquel Rodrigues Madeira, *The Choreographic between Stage and Navigable Network Space*, pp. 840-850.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Ivi, p. 848.

<sup>12</sup> Marta Cuscunà in dialogo con Francesca Di Fazio, *Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena*, pp. 105-115.

<sup>13</sup> Ivi, p. 107.

soccombe all'apparato e tende a «non nascondere la parte di manipolazione e di meccanica» per consentire di «dare forma all'illusione lasciando contemporaneamente visibile allo spettatore il trucco che la crea».<sup>14</sup> Insomma l'ingegneria in questo caso si pone a servizio della performance e di chi la effettua. Indicativo, a questo proposito, che il personaggio del robot nel recentissimo *Earthbound* (2021) venga interpretato proprio dalla stessa Cuscunà senza l'ausilio di tecnologie (se non uno skateboard elettrico).

Del tutto robotiche sono, invece, le scene descritte dagli studiosi Izabella Pluta e Matteo Casari. Pluta analizza *Uncanny Valley* di Stefan Kaegi, insistendo su come «l'approccio al testo si confronta al complesso strumento tecnologico che è portatore non solo di logiche proprie ma anche di significato».<sup>15</sup> La presenza del robot implica, quindi, nuove possibilità di scrittura *ad hoc* per l'interprete non-umano. Casari, invece, illustra gli importantissimi risultati del gruppo di ricerca interdisciplinare dell'Università di Bologna *Performing robots* che, potendo contare sul robot-umanoide Lucy, utilizza le «*performing arts*» come «cornice ideale per testare le possibilità estetiche dei robot e le modalità della loro iterazione con gli umani».<sup>16</sup> Nel 2019 Lucy è andata in scena nella dimostrazione-spettacolo *Performing robots: una danza per Lucy*. Dopo essersi presentata, ha realizzato sei *kata* – danze appartenenti al repertorio *nō* la cui forma codificata lo rende ideale a questo tipo di operazione – dove non sono stati assenti errori. Eppure, sottolinea Casari, «sono stati principalmente gli errori, assieme alla qualità avvertita della danza, a muovere più intensamente e in modo percepibile l'emozione del pubblico».<sup>17</sup> Tutto ciò a riprova che non sono solo i robot ad essere testati attraverso la scena, ma anche il nostro rapporto con il perturbante scatenato dalla loro presenza in un luogo fortemente umano: il teatro.

### 3. Concetti r-esistenti e l'innovazione del testo

I concetti servono a racchiudere pratiche che, però, sono sempre in continua metamorfosi. Pertanto la sopravvivenza di una teoria si lega all'entità qualitativa e quantitativa del suo riscontro sulla scena. Ecco, quindi, la necessità di rintracciare, in questa summa del 2020, dinamiche di nascita, permanenza, trasformazione e scomparsa (spesso e volentieri carsica) delle teorie in confronto con le prassi.

Se con il termine performance si è sempre sotteso a una «presentazione spettacolare 'senza testo' o a secondaria definizione 'drammatica'»,<sup>18</sup> è anche vero che Richard Schechner esortava a considerare

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 109.

<sup>15</sup> Izabella Pluta, *Robot-Author. Composite dramaturgy in Stefan Kaegi's Uncanny Valley*, pp.699-710.

<sup>16</sup> Matteo Casari, *Il nō dei robot: l'artificio e l'empatia*, pp. 711-722.

<sup>17</sup> Ivi, p. 717

<sup>18</sup> Piermario Vescovo, *Paradosso del performer*, pp. 126-139.

il testo «in modo dinamico come azione».<sup>19</sup> Tale approccio sembra ben delinearsi in molti dei saggi, in cui la pratica dello scrivere viene riconsiderata come fenomeno ibrido e in evoluzione permanente assieme allo spazio scenico e all'agire.

Il campo della danza pone tre prospettive di una crescente testualizzazione della performance o una performativizzazione del testo. Rosa Lambert parla di «testualità cinetica», ovvero un «termine in grado di assemblare una diversa gamma di strategie teatrali e coreografiche che, in vari modi, mostrano e sperimentano il potenziale di movimento di un testo».<sup>20</sup> Inoltre, se consideriamo la «parte dell'azione del performer: l'incarnazione fisica del fare segno, la postura sul tavolo, l'interazione corporea tra penna e foglio»,<sup>21</sup> come fa Guy Cools, ecco che la stessa scrittura può essere un atto coreografico. Infine c'è il tema della lettura performata in cui Eliane Beaufils individua l'ascolto capace di generare una risonanza, ovvero la «facoltà che solleva domande e che va ricercata attraverso tre diversi approcci scenici (danza, lettura, gesto e parola)».<sup>22</sup>

A questi tre approcci è giusto affiancare la prospettiva artistica del gruppo dei The Two Gullivers, formato da Bensik Haxhillari e Flutura Preka. I due artisti coniano il termine *performographie* per indicare «la grafia della performance» che «riguarda sia la sua creazione che la sua rappresentazione e la sua esposizione».<sup>23</sup> Essa si configura come un trittico di «orchestrazione, coreografia e scenografia» con lo scopo finale di «conservare [la performance] a beneficio dei propri successori artistici».<sup>24</sup>

La questione del testo e della sua ridefinizione occupa anche il campo prettamente teatrale in relazione a una serie di concetti che, nel corso del Novecento, ne hanno messo in crisi l'autorità assoluta. Tra questi figura la teoria del postdrammatico che, così come teorizzata dal Lehmann nel 1999, racchiudeva fenomeni dalla seconda avanguardia del secolo scorso in poi. Le pratiche postdrammatiche, oggi, sono andate moltiplicandosi, alimentando anche – similmente a quanto avvenuto nella performance – possibilità di scrittura innovative.

Il potenziale teatrale inerente ai testi non più drammatici o alla teatralità testuale [...] apre la comprensione di ciò che è il teatro post-drammatico; le strategie testuali impiegate in tali testi riflettono, in misura diversa, l'estetica del teatro post-drammatico, che è eterogenea e multipla.<sup>25</sup>

Un fenomeno indicativo a proposito è il saggio scenico. Lehmann lo definisce come pratica di prendere «testi teorici, filosofici o di estetica teatrale» su cui «compagnie e registi usano i mezzi del

---

<sup>19</sup> Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, CuePress, Imola, 2018, p. 365. (trad. it. Dario Tomasello)

<sup>20</sup> Rosa Lambert, *When Text Becomes Movement: The Kinetic Quality of Writing*, pp. 413-422.

<sup>21</sup> Guy Cools, *Rewriting Distance: Live Writing. Let the Writing Write*, pp. 423-432.

<sup>22</sup> Eliane Beaufils, *Des mises en mouvement de l'écriture dans des performances contemporaines*, pp. 373-383.

<sup>23</sup> The Two Gullivers (Bensik Haxhillari e Flutura Preka), *Permographie. Le processus de creation de la performance*, pp. 239-253.

<sup>24</sup> Ivi, p. 243.

<sup>25</sup> Luule Epner, *Writing for Post-Dramatic Theatre: The Case of Estonia*, pp. 616-625.

teatro per mostrare i loro pensieri a voce alta o far ascoltare i loro saggi teorici».<sup>26</sup> Questo approccio, secondo Jasper Delbecke, non sembra essersi sviluppato nelle arti performative come in altri campi (cinema su tutti), ma oggi esistono «nuove interpretazioni in cui si rifletta e corrisponda il modo in cui gli artisti contemporanei impegnano il loro lavoro e la loro pratica nella forma del saggio».<sup>27</sup> Tomaž Toporišič, a proposito, parla di saggio teatrale non tanto come «un lavoro artistico, ma come un evento singolare che diventa mezzo d'interazione tra performers e spettatori» in cui, in definitiva, è possibile «unire il singolare e il plurale, e la cultura testuale e performativa».<sup>28</sup> Proprio in questo senso il postdrammatico sembra rinsaldare e ridefinire in modo innovato la prassi testuale, fornendo nuovi strumenti per l'innovazione di una scrittura teatrale.

E se è normale che prassi estetiche vengano sistematizzate in principi teorici è indicativo come tale procedimento possa anche venire ribaltato. Lorenzo Mango ipotizza, infatti, la scrittura scenica come strumento storiografico per l'analisi del testo letterario basandosi «sulla dialettica di tempo e spazio come materiali della scrittura drammaturgica».<sup>29</sup> In questo modo una teoria posteriore viene usata retroattivamente per comprendere il pensiero scenico nei drammaturchi del passato.

Rispetto a queste nuove dinamiche, è importante sottolineare come determinate polarità (testo e performance, drammatico e postdrammatico, drammaturgia e scrittura scenica) – pur rimanendo sostanziali in termini storiografici – abbiano cominciato a relazionarsi tra di loro con collisioni e sintesi inattese producendo nuovi campi di ricerca tanto nell'ambito artistico quanto in quello accademico.

Questi sono solo due dei percorsi che è possibile intraprendere nella lettura di *Creating for the Stage and Other Spaces*. È opportuno indicare, anche solo per dovere di completezza, le importanti riflessioni fatte sul teatro comunitario in una sezione dedicata, i diversi studi storiografici, l'istantanea di alcune scene nazionali europee (nonché qualche incursione sudamericana), ma anche l'attenzione a pratiche non sempre prese in considerazione nel novero delle arti performative come il circo contemporaneo o il teatro di figura. Tutto ciò configura questi atti di convegno come un importante tassello a quell'apertura e spinta all'innovazione di cui la teatrologia necessitava e che, oggi, anche grazie all'interdisciplinarietà promulgata e raggiunta da EASTAP, sembra essere più vicina.

Emanuele Regi  
[emanuele.regi2@unibo.it](mailto:emanuele.regi2@unibo.it)  
Università di Bologna

---

<sup>26</sup> Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, CuePress, Imola, 2019, pp. 121-122. (trad. italiana di Sonia Antinori)

<sup>27</sup> Jasper Delbecke, *Revisiting the Scenic Essay*, pp. 152-159.

<sup>28</sup> Tomaž Toporišič, *Essay on Stage: The Artistic Practice Introducing a Germ into the Cultural Matrix*, pp. 313-322.

<sup>29</sup> Lorenzo Mango, *Studiare la drammaturgia nell'epoca della scrittura scenica*, pp. 405-412.

## Bibliografia

Guccini Gerardo, Longhi Claudio e Vianello Daniele (a cura di), *Creating for the Stage: Questioning Practices and Theories*, in «Arti della Performance: orizzonti e culture», n. 13, 2021.

### Interventi artistici:

Lola Arias in dialogo con Piersandra Di Matteo, *Theatre as a Remarke of the Past*, pp. 67-79.

Marta Cuscunà in dialogo con Francesca Di Fazio, *Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena*, pp. 105-115.

FC Begman in dialogo con Lisa Ferlazzo Natoli, *Form as Content*, pp. 55-65.

The Two Gullivers (Bensik Haxhillari e Flutura Preka), *Permographie. Le processus de creation de la performance*, pp. 239-253

### Saggi teorici:

Beaufils Eliane, *Des mises en mouvement de l'écriture dans des performances contemporaines*, pp. 373-383.

Casari Matteo, *Il nō dei robot: l'artificio e l'empatia*, pp. 711-722.

Cools Guy, *Rewriting Distance: Live Writing. Let the Writing Write*, pp. 423-432.

Delbecke Jasper, *Revisiting the Scenic Essay*, pp. 152-159.

Epner Luule, *Writing for Post-Dramatic Theatre: The Case of Estonia*, pp. 616-625.

Guccini Gerardo, *L'eBook. Dalla Call al progetto editoriale*, pp. 30-33

Madeira Raquel Rodrigues, *The Choreographic between Stage and Navigable Network Space*, pp. 840-850.

Mango Lorenzo, *Studiare la drammaturgia nell'epoca della scrittura scenica*, pp. 405-412.

Pluta Izabella, *Robot-Author. Composite dramaturgy in Stefan Kaegi's Uncanny Valley*, pp.699-710.

Lambert Rosa, *When Text Becomes Movement: The Kinetic Quality of Writing*, pp. 413-422.

Longhi Claudio, *VIE Festival 2020: Europa e non più Europa*, pp. 17-20.

Toporišič Tomaž, *Essay on Stage: The Artistic Practice Introducing a Germ into the Cultural Matrix*, pp. 313-322.

Vescovo Piermario, *Il paradosso del performer*, pp. 126-139.

Vianello Daniele, *La Terza Conferenza EASTAP 2020. Contesto, temi, struttura*, pp. 23-26.

### Altri volumi citati:

Calvino Italo, *Il cavaliere inesistente*, Mondadori, Milano, 2000.

De Marinis Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma, 2008 (nuova ed.).

Lehmann Hans-Thies, *Il teatro postdrammatico*, CuePress, Imola, 2019. (trad. it. di Sonia Antinori)

Schechner Richard, *Introduzione ai Performance Studies*, CuePress, Imola, 2018. (trad. it. Dario Tomasello)