

Altre
visioni

119

Il presente volume è stato realizzato con il contributo di



La lotta di Giacobbe

*Inquietudini della fede
nella scena contemporanea*

a cura di Fabrizio Fiaschini

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2013
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-377-9



Indice

p.	7	Introduzione <i>di Mons. Roberto Busti</i>
	11	Quore. Per un lavoro in divenire <i>di Alessandro Pontremoli</i>
	29	Rock Passion Live 2009 <i>di Carla Bino</i>
	51	L'abbandono alla Divina Provvidenza. Un antidoto al presente <i>di Silvia Guidi</i>
	61	La Passione di Oberammergau 2010 <i>di Claudio Bernardi</i>
	73	The End <i>di Fabrizio Fiaschini</i>
	89	Abram e Isac <i>di Rossella Battisti</i>
	97	Anima errante <i>di Domenico Rigotti</i>
	107	Sunset limited. Il treno della modernità al capolinea <i>di Gabriele Allevi</i>
	115	Postfazione <i>di Renato Palazzi</i>
	121	Galleria fotografica
	137	Schede degli spettacoli

INTRODUZIONE di Mons. Roberto Busti

Giacobbe rimase solo e un uomo lottò con lui fino allo spuntare dell'aurora. Vedendo che non riusciva a vincerlo, lo colpì all'articolazione del femore e l'articolazione del femore di Giacobbe si slogò, mentre continuava a lottare con lui. Quegli disse: «Lasciami andare, perché è spuntata l'aurora». Giacobbe rispose: «Non ti lascerò, se non mi avrai benedetto!». Gli domandò: «Come ti chiami?». Rispose: «Giacobbe». Riprese: «Non ti chiamerai più Giacobbe, ma Israele, perché hai combattuto con Dio e con gli uomini e hai vinto!». Giacobbe allora gli chiese: «Dimmi il tuo nome». Gli rispose: «Perché mi chiedi il nome?». E qui lo benedisse. Allora Giacobbe chiamò quel luogo Penuel «Perché – disse – ho visto Dio faccia a faccia, eppure la mia vita è rimasta salva». Spuntava il sole, quando Giacobbe passò Penuel e zoppicava all'anca.

(Gen 32, 24-32)

La lotta di Giacobbe con Dio è senz'altro uno degli episodi più coinvolgenti della *Genesi*. Colpisce infatti il coraggio, quasi sfrontato, di quell'uomo che per tutta la notte combatte con il suo Signore fino all'estenuazione, senza mai lasciarlo andare; ma ancora di più stupisce l'atteggiamento di Dio, che non solo raccoglie la sfida, ma sceglie di lottare con Giacobbe ad armi pari, da uomo a uomo, senza esclusione di colpi, per poi dichiararsi all'alba addirittura vinto dalla sua caparbia ostinazione. Uno scontro epico, di cui Giacobbe porterà per sempre i segni indelebili nella sua zoppia, uscendone tuttavia radicalmente trasformato, 'benedetto' da Dio con una nuova identità e un nuovo nome: Israele, 'colui che ha lottato', «che ha visto faccia a faccia» il Signore.

In questo brano così imprevedibile e suggestivo, un primo richiamo alla

dimensione teatrale risiede ovviamente nella drammatica scena della lotta, culminante nel dialogo serrato e concitato dei due contendenti che, in un *climax* crescente, prepara la teofania finale.

Esiste tuttavia nell'episodio un altro legame con la teatralità, forse meno evidente ma ben più intrigante: l'importanza del corpo come fulcro dell'esperienza conoscitiva, come mediatore imprescindibile di relazioni autentiche fondate sulla ricerca della verità.

Per incontrare l'uomo, per conoscerlo e farsi riconoscere, per stabilire un patto di alleanza con lui, Dio predilige infatti la fisicità, il 'corpo a corpo', senza paura di comprometersi: un valore così radicale da tradursi, nella tradizione cristiana, nel mistero dell'incarnazione e nel sacrificio di Cristo.

Istanze che, d'altra parte, stanno anche alla base del teatro, costituendone l'essenza: il cuore della comunicazione teatrale risiede totalmente nell'azione (come testimonia il termine 'dramma', da 'dran', 'fare/agire'), ossia in una parola che si fa corpo nello spettacolo, diventando immediatamente intenzione, dialogo, relazione con l'altro da sé, individuale e collettiva. Un incontro unico e irripetibile, capace di coinvolgere attori e spettatori in un itinerario di senso che tenta di offrire una risposta, o per lo meno un volto e un significato, a sentimenti ed emozioni condivise.

In questa prospettiva, la lotta di Giacobbe rappresenta dunque una metafora perfettamente calzante per evidenziare le potenziali analogie tra l'ambito della fede e la ricerca teatrale: entrambi privilegiano infatti modalità comunicative incentrate sull'azione, sulla relazione corporea, sull'autenticità del confronto diretto, «faccia a faccia», motivato dall'urgenza di fornire un orizzonte di senso agli interrogativi che scandiscono il fluire dell'esperienza personale e della vita di comunità.

Ma c'è ancora un ulteriore elemento che rende quell'episodio particolarmente significativo per il teatro, soprattutto se si pensa alla scena contemporanea: l'aspetto della lotta, dell'intenso agonismo che segna il rapporto tra l'uomo e Dio.

Una tensione già di per sé fondativa dell'esperienza religiosa, che tuttavia il teatro sembra oggi intercettare con folgoranti intuizioni, dando voce a quella viva e diffusa inquietudine che, soprattutto nelle nuove generazioni, accende il problema della fede rendendolo incandescente, tra rinnegamento e nostalgia del sacro, tra desiderio e rifiuto, tra presenza e assenza di un Dio ora rivelato, ora *absconditus*.

Un sentire profondo che, al contrario di quanto spesso si è portati a credere, non si configura come fuga dalla realtà, sull'onda di vaghe reminiscenze

new age, ma piuttosto come ritorno a un tentativo di riconciliazione, faticoso ma ineludibile, tra cielo e terra, tra anima e corpo, riscoprendo i valori della trascendenza nell'umanità di Gesù Cristo.

In questo terreno saldo e concreto, incentrato più sul valore della testimonianza che su principi astratti, si consuma pertanto il 'combattimento spirituale' della nostra società, accomunando credenti e non credenti in un'avventura appassionata che ha trovato nel linguaggio teatrale uno degli strumenti comunicativi più incisivi ed efficaci.

Lo dimostra, negli ultimi anni, l'interesse sempre più serio e motivato, da parte di artisti e compagnie, verso le tematiche dello Spirito e gli interrogativi della fede e, parallelamente, il crescente successo di festival e rassegne ispirati alla questione religiosa, di cui la Chiesa italiana si è fatta direttamente carico dando vita, insieme a Federgat e in collaborazione con Acec, al progetto de *I Teatri del Sacro*, finalizzato proprio a promuovere e stimolare, in modo libero e autentico, la ricerca teatrale intorno a queste sollecitazioni dell'anima.

Un fermento creativo ampio e diffuso di cui il presente volume, proprio nel segno di Giacobbe e della sua lotta, si propone di offrire, senza pretese di esaustività, una piccola, ma ben ponderata, campionatura, opportunamente selezionata da studiosi, critici e operatori dello spettacolo che da sempre hanno seguito con passione le contaminazioni tra il sacro e la scena in tutte le loro forme ed espressioni.

Se ne evince un quadro estremamente ricco e diversificato di approcci e sfumature (dalla fragilità della vita e dei sentimenti danzati in *Quore*, alla rimozione e congelamento della morte in *The End*; dall'*Anima errante* persa nel deserto di Seveso a quella persa nella volontà di suicidarsi in *Sunset Limited*; dal mistico, ma profondamente umano, *Abbandono alla divina provvidenza*, alla delicata rilettura, quasi in forma fiabesca, della storia di *Abram e Isac*, fino al potente richiamo della Passione, nelle forme tradizionali del ciclo di *Oberammergau* e in quelle 'pop' e 'metallurgiche' di *Rock Passion Live*), tutti accomunati però da quello sforzo 'agonistico' che fa della fede un terreno aperto di confronto e spesso di scontro, senza sconti e facili appagamenti, nella convinzione che il traguardo della verità, qualora fosse anche raggiunto, prima di vedere la luce del giorno debba passare per il buio della notte.

QUORE. PER UN LAVORO IN DIVENIRE
di Alessandro Pontremoli

*Chiuso fra cose mortali
(anche il cielo stellato finirà)
perché bramo Dio?*

(G. Ungaretti, *Dannazione*, in *Allegria di naufragi*, 1919)

1. *To be or not to be*

Una crisi radicale investe oggi i concetti di arte e di prodotto artistico. Avviata dagli studi critici del secondo dopoguerra, una progressiva dismissione del ruolo profetico e apicale dei manufatti e dei processi artistici ha, a mio parere, raggiunto negli ultimi due decenni un punto di non ritorno. Sulla lezione di avanguardie storiche e neo-avanguardie, di post- e transpensieri, l'Occidente culturale sembra ormai aver assimilato (e quasi reso scontata) la distinzione fra prodotto e processo, con una predilezione per il secondo. Tuttavia proprio nell'era che ha fatto della profezia McLuhaniana del mezzo come messaggio/massaggio il proprio mantra, una nuova metafisica dei contenuti si impossessa dei mezzi di comunicazione, richiamando dalla porta principale l'antico e obsoleto racconto, defenestrato dalla scena artistica, in tempi ancora recenti, dai grandi sacerdoti della società liquida, debole e semiotica.

Al sequestro della carne, operato dai vecchi media, per farne racconto in grado di rispondere alle nuove istanze di narrazioni a livello planetario¹,

¹ Si pensi alle narrazioni attivate, nell'ubiqua rete di vecchi e nuovi media, dalle *celebrities* le cui esistenze eccezionali divengono paradigma per ipertesti invasivi, alla stregua dei romanzi d'appendice del XIX secolo: sorta di rassegna di nuovi eroi ed eroine la cui vita da favola non è più un mito

corrisponde la dematerializzazione della relazione operata dal web, che ci ammansisce con l'illusione della libertà e della socialità assolute (vale a dire sciolte da ogni legame, anche da quello con il residuo ineliminabile della nostra reale presenza corporea), al prezzo però del sacrificio e della smaterializzazione della nostra identità, non più riconoscibile e negoziabile quando è assimilata a un mero dato di mercato.

Le vecchie forme della rappresentazione, oggi in Italia definite, per decreto ministeriale, *spettacolo dal vivo* (ovvero, con concezione molto riduttiva, *ricettacolo di visioni fra viventi*) dopo la *pars destruens* delle stagioni progressiste della tecnologia più o meno integrata nello spettacolo e della scatologia escrementizia dei gruppi sedicenti estremi², si sono attestate su una posizione di difesa, in una trincea di sopravvivenza per evitare che la tremenda crisi economica dei nostri tempi le spazzasse via, come forse sembra che stia per accadere.

Da un lato, un teatro di parola incapace di rinnovarsi (quello registico), che ancora riposa sugli allori della stagione politica europea degli anni Sessanta e Settanta – già allora incapace di salire sul carro critico/analitico delle rivoluzioni statunitensi di quegli stessi anni e refrattario all'invenzione del teatro povero –, ha da tempo avviato una strenua difesa di sé come reperto archeologico da conservare nelle teche protette dei musei (i teatri stabili, ad esempio, seguendo in questo le orme del teatro d'opera e del balletto accademico delle grandi istituzioni); dall'altro un teatro di 'ricerca' fortemente afasico, del tutto incapace di competere coi colossi economici delle arti contemporanee delle esposizioni internazionali e dei musei metropolitani – dove lo scippo di linguaggi, spacciato dalla critica per creativa contaminazione, ha ormai saturato il mercato dell'esigenza ludica e dell'istanza del concettuale propria dell'intelligenza culturale acclarata –, si avvia a essere collocato a sua volta in una teca museale.

In tutto questo, il teatro dell'Occidente evoluto, nonostante le acquisizioni della storia, continua ancora a perpetuare l'equivoco della dicotomia, piuttosto che evocare l'efficacia della dialettica, e, non essendo in grado di gareggiare econo-

inarrivabile nell'era dei *reality show*, grazie ai quali chiunque può morire alla vecchia esistenza per procurarsene una nuova globalmente visibile e proprio per questo invidiabile. Cfr., al proposito, il mio *Il possibile e il cambiamento. Trent'anni di danza contemporanea in Italia*, in F. Acca e J. Lanteri (a cura di), *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2011, pp. 115-136.

² Cfr. G. Savoca, *Arte estrema. Dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999; S. Chinzari e P. Ruffini, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000.

micamente con le grandi imprese multinazionali delle altre arti contemporanee (a loro volta, peraltro, oggi in grave difficoltà), rischia di scomparire, nel vano tentativo di porsi sul piano della commercializzazione dei propri prodotti.

Se il teatro non tornerà a offrirsi come un'esperienza dell'umano, prima ancora di presentarsi come un processo o un prodotto esigibili, difficilmente potrà recuperare la propria identità, il proprio senso e la propria funzione all'interno della società, che lo ha generato – alle origini – come dimensione formale/rituale, e per ciò stesso comunicabile, dell'essere persona al mondo.

2. Testi e contesti

Quando nel 1999 lo spettacolo *Quore*³ di Raffaella Giordano fu offerto al pubblico, la topografia artistico-esistenziale poco sopra descritta cominciava già a mostrare le sue mappe confuse, parallelamente al dilagare di un'atmosfera millenarista diffusa, che da almeno un paio d'anni attraversava le reti dei vecchi e nuovi media.

A due lustri dalla caduta del muro di Berlino, l'Europa si avviava su quella che all'epoca si presentava come la strada della piena integrazione economica con l'introduzione dell'Euro, tuttavia il vecchio continente assisteva inerte in quegli stessi anni al consumarsi della sanguinosa guerra civile nella ex Jugoslavia. La tragedia della funivia del Cermis nel febbraio del '98 e il rogo del tunnel del Monte Bianco dell'anno successivo appaiono in Italia come sinistri segni premonitori della fine, non meno dei terremoti di Atene e di Taiwan. Nel contempo un'ansia di rinnovamento e di trasformazione si accompagna all'inaugurazione dell'Anno Santo da parte di Papa Giovanni Paolo II nel dicembre del 1999.

Segnali di quello che Zygmunt Bauman ha definito come il *mondo liquido* cominciano a manifestarsi proprio alla fine degli anni Novanta, anni cruciali di passaggio in cui la «paura liquida» diventa un *frame* percettivo collettivo planetario⁴, che avrà nell'11 settembre 2001 la sua più terribile conseguenza come *profezia autoavverante*.

³ Cfr. R. M. Fabris, *Corpo e dono nel Quore di Raffaella Giordano*, in A. Pontremoli e P. Veroli (a cura di), *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, Roma, Aracne, 2012, pp. 261-273.

⁴ Cfr., fra le molte pubblicazioni del sociologo polacco, Z. Bauman, *Vita liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2006; Id., *Modus vivendi. Inferno e utopia del mondo liquido*, Roma-Bari, Laterza, 2007; Id., *Paura liquida*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

Nell'ambito della danza europea queste trasformazioni sociali epocali erano state incarnate in maniera pregnante dal Tanztheater di Pina Bausch⁵, che a quell'altezza cronologica aveva ampiamente contagiato con la propria carica innovativa i modi dello spettacolo internazionale, e la cui potente e profetica cifra stilistica condivisa era progressivamente assunta a modello di riferimento.

In Italia la fine del millennio vedeva i frutti maturi della prima generazione dei coreografi contemporanei nostrani (soprattutto Roberto Castello, Enzo Cosimi, Raffaella Giordano, Giorgio Rossi, Virgilio Sieni). Gli anni Novanta rappresentano, infatti, per questi coreografi la fase di consolidamento della forma, ormai non più iconoclasta come nel decennio precedente, durante il quale aveva trionfato un azzeramento dei linguaggi tradizionali e di quelli sperimentali ormai istituzionalizzati (si pensi ad esempio a *Calore* di Enzo Cosimi del 1982, e a *Il cortile* di Sosta Palmizi del 1984)⁶. La nuova danza italiana avanza sulla strada del ritorno a valori formali – sporcati finché si vuole dagli stilemi dell'eredità poverista degli anni immediatamente precedenti o all'opposto contaminati dalla tecnologia e dallo sfarfallio glamour di monitor televisivi che invadono la scena – compiuti e perfettamente di nuovo compatibili con la scatola scenica all'italiana e con i meccanismi estetici borghesi.

Da questo punto di vista capolavori di approdo sono certamente *La notte trasfigurata* e *Il canto della colomba*, opere esemplari della Giordano su musiche di Arnold Schönberg, presentate in serata unica bipartita, che precedono *Quore* solo di un anno. Una dialettica si dispone temporalmente sull'asse di passaggio dalla prima alla seconda parte dello spettacolo, le quali si contrappongono non solo per il contrasto coro/solo ma anche per altre opposizioni significanti: luce/ombra; formalismo/romanticismo; minimalismo/lirismo e via discorrendo. Costruzione coreografica e confessione intima si alternano in una composizione di grande tenuta drammaturgica e di notevole rigore artistico.

⁵ La bibliografia sulla Bausch è vastissima. Ci limitiamo, pertanto, ad alcuni contributi più recenti in lingua italiana: P. G. Carizzoni e A. Ghilardotti (a cura di), *Isadora Duncan. Pina Bausch. Danza dell'anima, liberazione del corpo*, catalogo della mostra, Milano, Skira, 2006; L. Bentivoglio e F. Carbone, *Pina Bausch. Vieni, balla con me*, Firenze, Barbès, 2008; R. Giambone, *Pina Bausch. Le coreografie del viaggio*, Macerata, Ephemeria, 2008.

⁶ Cfr. A. Pontremoli (a cura di), *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Milano, Euresis, 1997; S. Chinzari e P. Ruffini, *Nuova scena italiana*, cit., pp. 179-185; A. Senatore, *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Torino, UTET Università, 2007.

Identificandosi con la dimensione tardo romantica delle estenuazioni tonali del primo Schönberg, la Giordano raggiunge in queste due opere un punto di non ritorno, oltre il quale *Quore* rappresenta una svolta necessaria per evitare l'entropia afasica di un sistema coreografico perfetto e per ciò stesso destinato a ritornare sui suoi passi e a inaridirsi.

Quando la coreografia non è più in grado di sondare il senso dell'esistenza, l'inevitabile destino è l'inessenziale. È per questo motivo che *Quore* si pone come una necessità, non solo entro la dimensione poetica del lavoro creativo della coreografa, ma come momento di riflessione offerto a tutta l'esperienza della danza contemporanea italiana ed europea.

Non è da *Quore* che la Giordano comincia a introdurre in modo esplicito il tema del sacro, sondato inizialmente con *Et anima mea...* del 1996 e perseguito e sviluppato in seguito, in particolare nei lavori corali, come il visionario *Senza titolo* del 2002 e il carezzevole *Cuocere il mondo* del 2007⁷. Fra le ossessioni della Giordano c'è anzitutto quella della *sincerità*, che deve essere coniugata con il *coraggio* (la cui radice semantica è proprio da rintracciarsi nella parola *cuore*): coraggio di liberarsi delle convenzioni, di far saltare la membrana che ci protegge dal *giudizio* dell'altro:

Danzare: vivere dentro il corpo, attraverso di lui poter riconciliarmi... Non ho mai usato per i miei lavori le parole trascendente, spirituale, perché come tutte le grandi parole sono facilmente manipolabili; tuttavia tutto è commistione di materia e trascendenza. Più io posso fare qualcosa per restituire un flusso dentro la materia, più rendo la materia trasparente a rilasciare il suo ordine non materico... siamo fatti di questo, siamo composti anche di ciò che non si vede: lo spazio della trascendenza ci appartiene profondamente, viaggia dentro di noi, attraverso di noi⁸.

Anche se riferite allo spettacolo *Cuocere il mondo*, le parole di Raffaella Giordano, rilasciate ai microfoni di Francesca Pedroni per il programma *Danza in scena*, prodotto dal canale digitale *Classica*⁹, mettono in evidenza una visione della danza come tensione verso la *purezza*, come occasione del

⁷ Informazioni aggiornate sull'attività e la carriera di Raffaella Giordano sono reperibili sul sito ufficiale dell'Associazione Sosta Palmizi: <http://www.sostapalmizi.it>.

⁸ Sono parole di Raffaella Giordano trascritte dal programma televisivo *Danza in scena. Cuocere il mondo. Incontro con Raffaella Giordano*, ideazione e interviste di F. Pedroni, regia di A. Daveri, Classica TV, Italia, 2010.

⁹ *Ibidem*.

dispiegarsi dell'energia pura del danzatore, come «rito profondo di connessione fra le forze vitali»¹⁰.

3. Quore con la 'q'

Il desiderio di mettere a fuoco alcuni dettagli senza misurarci con l'opera nella sua totalità ci spinge ad esporre il processo di lavoro nella sua incompiutezza e di volta in volta a ripresentarlo in forma aperta nel suo 'spostamento' in divenire. È una tappa di studio che ha la funzione di aprire delle domande per mettere a fuoco una comprensione e una sensibilità più precise riguardo alla relazione, tematica necessaria al proseguimento del nostro cammino. È volere e lasciare che questo 'spostamento' in divenire accolga una riflessione anche attraverso lo sguardo dello spettatore, un tempo e un luogo dove soffermarsi e ascoltare. Esposti, ci lasceremo guardare, oggetti alla mercé del pensiero e del sentire altrui così come nella vita, in un conflitto tenace fra il dovere e il desiderio. Micropartiture fatte di azioni semplici; dettagli e ossessioni che appartengono al nostro agire quotidiano¹¹.

Quore è il germe della ribellione, è il tentativo di uscire da quella che Raffaella Giordano definisce la violenza nella comunicazione del danzatore bello, fisicamente prestante, seduttivo, che ti «aggancia»¹² in modo del tutto unilaterale. La danza corre sempre il rischio di essere una comunicazione angusta, decisamente selettiva nei confronti della vastità dell'universo comunicabile. La scelta dei corpi di *Quore* va, pertanto, in una direzione anti-estetica e perciò di affermazione quasi tautologica del reale: due magre ed emaciate sacerdotesse dell'espressione, carni danzatrici della consunzione; una Eva indecente e oscena dalle forme generose; un Adamo qualunque, senza un'identità precisa, oscillante fra il maschile archetipico biblico e l'ambiguità *camp* delle atmosfere del pop-androgino della *pop star* Madonna. Ciò che la Giordano vuole che accada nel suo teatro è la presenza della «forma del corpo vivo che convoca un'assemblea di esseri vivi, presenti – come in chiesa – per, insieme, celebrare un presente»¹³.

Una religione, dunque, ma nel senso etimologico del *religere*, (ri-legare,

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Dalla scheda dello spettacolo: <http://www.sostapalmizi.it/gquore.html>.

¹² Parole della Giordano, in *Danza in scena*, cit.

¹³ Sono sempre parole della Giordano, *ibidem*. Sui concetti di *convocazione* e di *coro* cfr. S. Dalla Palma, *In principio era il coro*, in M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, nuova ed. integrata a cura di F.

ri-fondere): alla base della creazione artistica c'è la domanda sul rapporto interpersonale, sull'evidenza dell'impossibilità di comprendere dove finisca l'io e dove cominci l'altro, e nel contempo la difficoltà a capire che l'intimità, per quanto forte e fisica possa essere, si scontra inevitabilmente con una alterità invalicabile¹⁴.

Il buio intenso dell'inizio della *performance* viene progressivamente infranto da una proiezione fluttuante: l'immagine di una madre di colore (presumibilmente africana, che corre nel vento del deserto coi suoi due piccoli per mano) si agita nello spazio cieco della scena fondendosi con le macchie delle scabre pareti del teatro nudo, senza quinte né scene, dove ombre indistinte di persone si intravedono vestirsi e apparecchiare il tutto per un rito imminente. Di lì a poco la scatola scenica sarà sfacciatamente illuminata, per mostrare impietosamente le quattro presenze e i loro umili oggetti: un tavolo, occhiali da sole, parrucche dozzinali, fiori finti, una sega metallica, sedie, fogli di giornale: relitti del naufragio del mondo, non molto diversi da quelli mostrati più volte sui molti palcoscenici del teatrodanza o sulla scena povera del teatro del secondo dopoguerra. Si tratta di certo del portato del *barbonismo* ancora molto letterario di Beckett, filtrato tuttavia dalle più vicine esperienze estreme del teatro 'reality' di Pippo Delbono¹⁵, del cui notissimo *Barboni*, appunto, il lavoro della Giordano condivide molti elementi visuali e strutturali¹⁶.

Come osserva una delle interpreti di *Cuocere il mondo*, la Giordano lavora in «contatto con quello che c'è: non fare finta di...»¹⁷, ma essere nella presenza. L'interesse per la realtà del presente, per lei che si autodefinisce una «virtuosa dell'interiore»¹⁸, è una priorità anzitutto artistica, ma in ultima istanza profondamente etica, perché mossa dal desiderio di una poesia della trasformazione, laddove insomma il cambiamento della realtà esige la sua poesia¹⁹. Sotto questo profilo la danza contemporanea nostrana può

Fiaschini, Milano, BUR, 2003, vol. I, pp. V-XX. Cfr., inoltre, dello stesso Dalla Palma, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, Milano, Vita e Pensiero, 2001; e *La scena dei mutamenti*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.

¹⁴ Cfr., al proposito, M. Henry, *Incarnazione. Una filosofia della carne* (2000), trad. it., Torino, SEL, 2001, in particolare pp. 218-257.

¹⁵ A. Rossi Ghiglione (a cura di), *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, Milano, Ubulibri, 1999; L. Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, Firenze, Barbès, 2009.

¹⁶ *Barboni* è del 1997, cfr. A. Rossi Ghiglione, *Barboni*, cit., p. 181.

¹⁷ Sono parole di Paola Comis, trascritte dal programma televisivo *Danza in scena*, cit.

¹⁸ R. Giordano, *ibidem*.

¹⁹ Cfr. K. Gruber, *L'avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta* (1989), trad. it., Milano, Costa & Nolan, 1997, p. 15.