

*Antigone, Living Theatre*  
*Performance e (R-)Esistenza*

Le immagini di archivio del 1967 tratte da *Antigone* del Living Theatre, e le voci che ora appaiono, aprono questo mio breve esercizio visivo, che qui propongo come un rituale coreografico, in cui il mito di Antigone, dalle poetiche tracce delle scritture migranti lasciate da Lidia Curti, 'approda' alle rivoluzionarie tecniche che il gruppo sperimentale del Living, dal 'fondo del tempo' e dello spazio performativo, ha disseminato nella scrittura del *corpus* teatro.

Nel breve tempo a disposizione, provo a s-chiudere, e solo a sfiorare, il 'corpo-archivio' di Antigone; Lei – figura e testo 'impossibile a dimenticare' – si ri-performa ed eccede negli interstizi del tempo; la sua tomba diventa dimora – *arkè* –, un archivio che consegna la testimonianza della sua 'vita non vissuta', eppure così resistente nei richiami dell'epica femminile e delle sue 'varianti'.

Consulto, allora, le tracce tecniche e compositive di Antigone re-incarnata nella ritualità sovversiva e nella gestualità anarchica di Judith Malina e del suo gruppo teatrale, la cui sperimentazione dagli anni 50 in poi, ha profondamente sconfinato il modo di esistere nel doppio del teatro.

Nel tentare di ri-attivare l'Esistenza e la Resistenza delle azioni del Living – attraverso immagini e documenti di archivio – risalgo allo spazio e al tempo della performatività contemporanea, per scorrere in velocità i *contest* informali del gruppo di ricerca Motus, e le in-corporee manipolazioni coreografie del duo olandese Quade e Beutler. Sono queste, giovani donne, attrici e danzatrici che sui 'resti performativi' – fisici e urlanti – lasciati dal Living Theatre, fanno affiorare nuove esistenze, eventi e contro-memorie; riattivano la necessaria contestazione di Antigone e di Antigone-in-Malina nelle rivolte del contemporaneo, misurandone al contempo la distanza e la differenza dalla sua stessa sopravvivenza.

'Ri-Esistenza': in questa intersezione linguistica e performante, si innerva la *tecnè* del riverbero spettrale del corpo-Antigone; e insieme la poetica della Resistenza, come impulso corporale e gesto di pensiero femminile che 'nega' valori per 'affermare' nuove rivoluzioni. A supporto di questo breve esercizio archivistico, trovo ancoraggio nell'esercizio teorico offerto dai Performance Studies, e in particolare nella prova destabilizzante – di "troubling disappearance" – avanzata dalla studiosa statunitense Rebecca Schneider, la quale affranca l'ipotetica condanna della performance a dover redimere la propria evanescenza, precarietà e impermanenza tra i confini della documentazione, e ne illumina piuttosto la resistenza – la vitalità dei residui disseminati nella 'differenza' delle evocazioni spettrali, dei *revenant*, delle promesse nell'a-venire e del non-ancora – che ogni atto performativo ontologicamente custodisce.

L'attività del Living Theatre non può dissociarsi dalla vita personale e artistica di Judith Malina – lei stessa oggi mito, insieme al suo compagno-fratello Julian Beck scomparso nell'85. È la storia vivente di una trasformazione personale attraverso il teatro, che ha finito per convertire il teatro stesso in rivoluzione, anarchica e non violenta.

Grazie a Julian Beck, anima eclettica e visionaria dell'intesa, l'esperienza del Living si è legata, orizzontalmente, allo spirito contiguo delle altre avanguardie artistiche (la composizione 'casuale', il jazz, gli happening musicali di John Cage, l'espressionismo astratto e l'action painting); ma è stato attraverso Judith Malina che il percorso del gruppo si è collegato in profondità, verticalmente, alla storia della tradizione attorica; quella tradizione che il gruppo ha scardinato contro la dittatura della parola, per restituire al teatro l'alchimia del linguaggio fisico – "un linguaggio di cui si direbbe abbiamo perduto la chiave" (A. Artaud).

“A Artaud, mia folle musa, mai assente dai miei sogni, io parlo di un linguaggio segreto”, scriveva Judith Malina negli appunti di regia di *Antigone*.

Per il Living, la chiave di accesso al codice artaudiano – a quel panorama azteco, convulso e flagellato dalla ‘peste’ – è l’urlo (*the outcry*), per esprimere la forza incontenibile di un messaggio che fora l’involucro dello spettacolo, per infiammare l’atmosfera del teatro; e attraverso quelle fiamme trasmettere ai partecipanti (non spettatori) l’estremità della passione, la necessità della crudeltà come rigore e decisione implacabile sulla/della realtà umana, normalmente mascherata dentro il ‘doppio’ del teatro. Ed è proprio la desiderante pulsione di decifrare l’im-possibilità del teatro artaudiano – nella recitazione non addomesticata, nell’insurrezione del “corpo senza organi” – che Malina ‘soffia’, urla, frema e insorge nei suoi eccessi corporali – per far Ri-Esistere la Sua *Antigone*.

In più di 20 anni il Living ha messo in scena *Antigone* in 16 paesi, ovunque andasse sembrava diventare il simbolo di quel tempo: nell’Irlanda insanguinata, nella Spagna di Franco, in Polonia un mese prima che si dichiarasse la legge marziale, e nella Praga in clandestinità. L’antico dramma di *Antigone* – la lotta contro la legge di Creonte, la sofferenza, l’esilio – nella trasversalità dei confini geografici e politici toccati – diventa il simbolo di ogni lotta per la libertà.

Malina iniziò a tradurre *Antigone* (da Ted/Ing) nella prigione di Passiac Country, quando nel 1964 fu arrestata per aver resistito all’assalto della polizia alla sede del Living, in seguito all’accusa (poi comprovata come falsa) di non aver pagato le tasse. Di quel tempo Malina dice: “andare in carcere è positivo per una cosa, gli amici ti mandano libri. Io avevo tutti i dizionari, i testi e i saggi che mi servivano e avevo anche molto tempo. *Antigone* è un testo sulla resistenza personale di donna all’autorità, e tradurlo in carcere è stato un privilegio speciale.” Sotto la pressione del carcere e a contatto con la sofferenza delle altre detenute, Malina lavorò sul *Modellbuch*, il documento di scena dell’*Antigone di Sofocle* del 1948 di Bertolt Brecht. Dopo aver esaminato le forme dei versi di Sofocle e di Holderlin, Malina tracciò le trasfigurazioni interpretative fra Sofocle, Holderlin e Brecht –; e a queste si aggiunsero le intuizioni ‘crudeli’ ereditate da Antonin Artaud. Con la regia di Malina e di Julian Beck, nel 1967 a Berlino, andò così in scena la produzione artaudiana dell’*Antigone di Sofocle* di Bertolt Brecht.

Nell’*Antigone* del Living, il testo è tradotto in una vera e propria partitura vocale e gestuale; è una performance in cui si mette a nudo la carne della parola, la sua sonorità, la sua intensità; si nega il sillogismo dell’anatomia umana per affermare, in altre architetture corporali, le dinamiche emotive tra i personaggi, le alleanze e i conflitti. Nell’after-life dell’evento teatrale, Restano e Resistono nella memoria le invasioni, le occupazioni e le spaziature che *l’ensemble*, il corpo collettivo della compagnia, crea e ri-crea dentro e oltre il volume della scena, per immergere i partecipanti al rituale del dramma.

Il Living attraversa, disseppellisce e scandaglia il ‘corpo-archivio’ di *Antigone* nel ‘sottotesto’, per rivelarne movimenti e direzioni danzanti. Ed è proprio nel linguaggio della danza – nell’affermazione di “un’atletica affettiva” che “ancora non è cominciata ad esistere” perché libera da codici e convenzioni – che Malina-in-*Antigone* e Jenny Hecht-in-Ismene, dialogano. In merito a questo passaggio tra le due sorelle Malina ricorda:

“Non avevo preparato nulla...Ricordo che io e Jenny abbiamo cominciato a fare Ismene e *Antigone*, a muoverci l’una attorno all’altra, a toccarci in un modo che non aveva nulla a che fare con un’interpretazione realistica. Stavamo rompendo la forma recitativa e aprendola a quella della danza, nonostante non stessimo danzando e non applicassimo ai movimenti nessuna posizione della danza. Si trattava di esprimere con i nostri corpi quello che è presente ‘sotto’ le parole – attraversare la gioia, il tremore, la rabbia, la sconfitta, l’orrore, la resistenza.”

Se l’*Antigone* di Malina è tecnicamente espressa nella libertà della “danza alla rovescia” (M. De Marinis, 1999), il suo ‘spettro’ chiede con forza di essere rispettata – nel debito di quel gesto d’amore fraterno

che riscatta e trascende, nella volontà di donna che agisce come un uomo, “ovviamente nell’opinione altrui”, dice Malina, che così prosegue: “Ma lei non è un uomo, ed è assolutamente da donna che agisce. Eppure, il testo non è stato scritto da una donna, ma da un uomo – anzi nella nostra versione da tre uomini. La ragione è, a mio avviso, che è stato il personaggio del mito a imporre di essere rispettato. Dobbiamo rispettare Antigone perché lei lo chiede.”

La richiesta si fa ripetizione compulsiva – memoria mitica e performante di un trauma collettivo – ed è dal vortice di questa irrefrenabile reiterazione che emergono le riflessioni critiche devote a comprendere e a risolvere ciò che ‘resta’ nell’esercizio di *reenactment* di un evento performativo.

Impossibile soffermarmi sul dibattito teorico che i Performance Studies hanno sviluppato nell’ultimo decennio, e in cui, sostanzialmente, s’investigano questioni di metodo legate all’autorialità, alla conservazione, alla evanescenza, e non da ultimo alla funzione della documentazione come sopravvivenza – altra e ri-archiviabile – della performance. Mi affido però alla voce della studiosa Rebecca Schneider che, nella sua valutazione critica sui ‘resti’ della performance, destabilizza il fascino dell’effimeralità (R. Schechner, Blau, Phelan), proponendo un atto di “troubling disappearance”. Schneider decostruisce la ‘scomparsa’ della performance assunta in “antitesi alla preservazione”, illustrando come tale approccio rischi di avallare la predeterminata abitudine culturale, propria del sistema patrilineare e occidentale, a sostegno della logica fissa e immutabile dell’archivio.

Whatever the style, hieratic or realistic, texted or untexted – box it, mask it, deconstruct it as you will – the theatre disappears under any circumstances; but with all the ubiquity of the adhesive dead, from *Antigone’s* brother to Strindberg’s Mummy to the burgeoning corpse of Ionesco’s *Amedée*, it’s there when we look again. Performance does remain, does leave ‘residue’. Indeed the place of residue is arguably *flesh* in a network of body-to-body transmission of affect and enactment, evidence, across generation, of impact.  
(R. Schneider, *Performing Remains, art and war in times of theatrical reenactment*, London&New York, Routledge, 2012, pp. 101- 102)

La sua proposta risiede nel tempo, potenziale e virtuale, del “secondo sguardo”; uno sguardo-gesto riattivato sull’evento cosiddetto originario, che non permette all’azione di eclissarsi-morire, piuttosto offre rinnovata intensità-vita ai ‘resti’ che affiorano alla sua ri-apparizione.

Sui passi di Schneider, si articola il concetto di corpo come archivio: ovvero come realtà fisica e spazio contingente in cui si stratificano, trasmutano e disseminano – da corpo a corpo, da generazione a generazione – i residui e gli ‘affetti’ spettrali di un evento performativo. In questa prospettiva, i ‘resti’ dell’Antigone del Living si sedimentano come ‘sapere incorporato’, s’offrono e si proiettano alla promessa del futuro – verso i gesti ‘non ancora archiviati’ delle performance contemporanee.

Oggi, ci si chiede se sia ancora valida la posizione utopistica del Living – o se essa superi l’orizzonte dell’attuazione possibile. Ci si chiede, se i resti di quei gesti resistenti siano concime e nutrimento per le generazioni di oggi – o se sia troppo tardi. Non è mai troppo tardi per Malina e il suo gruppo che – nonostante le difficoltà economiche legate alla loro stessa sopravvivenza – continuano con entusiasmo a condurre la loro impresa teatral-militante; ne è solo un esempio l’osmosi tra il gruppo teatrale e i dimostranti di Zuccotti Park: “Oggi Occupy Wall Street è Antigone, dichiara Malina; “è la ribellione di Antigone alla tirannia”...nella sua figura si tiene viva la “rivoluzione bella”, non violenta, anti-autoritaria contro i pessimisti che ci sono perfino dentro il movimento – anche quando sembra che sia troppo tardi.

### *Too Late (MOTUS)*

Ma è troppo tardi per penetrare del tutto il mito tebano della sorella, ribelle al tiranno e fedele alla legge divina? È questo che chiede e risponde il progetto *Too Late (Antigone) contest #2* dei Motus, compagnia di punta della ricerca teatrale italiana, diretta da Daniela Nicolò ed Enrico Casagrande, che dagli anni 90 lavora per creare una tessitura resistente, una comunità di dialogo e di performatività trasversale fra le

arti, sempre all'ascolto delle trasformazioni in atto (sono note le loro azioni di sostegno e resistenza, proprio in questi giorni sono schierati accanto all'Angelo Mai di Roma).

Nel 2010, con *Too Late* (locuzione tratta dal testo del Living), il gruppo prosegue la ricerca avviata in *Syrma Antigones* (traccia di Antigone), un ampio progetto in cui evocano i segni, le ombre, i resti dell'*Antigone* del gruppo newyorkese, per riflettere sulle relazioni/conflitti fra generazioni e ruoli, attraverso la formula dei "contest" (dal gergo della cultura urbana dell'hip hop), ovvero performance informali che non si concludono in una forma finita e gerarchicamente organizzata.

*Too late* è dunque un confronto, dinamico e aperto, in cui la potente, e insieme esile danzatrice, Silvia Calderoni in Antigone/Emone e l'attore serbo Vladimir Aleksic in Creonte, attraversano, prima che recitare, i testi e i resti lasciati dalla Antigone ribelle e anti-militarista di Brecht e del Living, citando e assorbendo la sferzante riflessione sulla politica italiana offerta da Liliana Cavani ne "I Cannibali".

Per i Motus, il corpo di Polinice non è un'effigie classica, riesumata dalla narrazione, ma diviene carne viva, assume il volto di tutti coloro che nelle cronache dei nostri giorni sono stati depredati della vita e della dignità riservata alla vita. (Il rimando ad Alexis Grigoropoulos, il ragazzo greco di 15 anni barbaramente freddato da un poliziotto, è inverato dal fatto che uno degli ultimi lavori dei Motus si intitola proprio "Alexis, una tragedia greca")

Nelle sue corse a perdifiato, nelle sue acrobazie e nel tenace dissenso ai richiami di bon-ton dello zio-Creonte, la figura femminile di Silvia Calderoni-in-Antigone con delicata violenza si vergogna se pensa a una patria in cui non si riconosce; eppure resiste e incide a fior di pelle i segni indelebili degli slogan sessantottini – parole e pensieri spettrali per chi come lei – come me – per motivi anagrafici non ha vissuto quegli anni di rivolte giovanili e desidera trasformare in azione la permanente sensazione generazionale dell'essere nati 'troppo tardi.'

### *The Plot is The Revolution* (Silvia Calderoni e Judith Malina)

La rivoluzione *here and now* è ancora concepibile? Nel contest del 2011 intitolato: *The Plot is the revolution*, nella forma di confronti dialettici e di dialoghi didattici, ricercando altre forme possibili di esistenza, resistenza, comunicazione, e ovviamente di rivoluzione, la straordinaria Silvia Calderoni conversa con Judith Malina. A lei risale il titolo, difatti agli spettatori di *Paradise Now* veniva data una mappa in forma di diagramma che rappresentava il viaggio ascensionale dello spettacolo verso la "rivoluzione permanente". Ai piedi del diagramma si leggeva "The plot is the revolution": "la trama è la rivoluzione", quando nel 1968 tutti quelli che sperivano il Living credevano che usciti dal teatro la rivoluzione si mettesse in atto.

È questo, quindi un contest fra Judith e Silvia – due Antigone, due donne, due attrici di generazioni, esperienze e fisicità diverse – un intreccio tra poetiche e prospettive non dissimile, direi, da quello che c'è stato in preparazione a questo seminario. Due voci diverse unite dal suono della fiamma che induce a credere ancora nel teatro come possibilità d'azione, d'incisione sul tempo presente, alla ricerca della rivoluzione non violenta ed anarchica.

### *Antigone* (Quade&Beutler)

In chiusura di questo esercizio archivistico, sulle tracce disseminate 'dal fondo del tempo' dal Living, vorrei risalire ancor di più all'oggi, e far affiorare le trasfigurazioni coreografiche del mito, nella performance curata dalla regista Ulrike Quade e dalla coreografa Nicole Beutler. Le giovani artiste olandesi nel 2012 traducono il dramma sofocleo ibridizzando danza contemporanea e i codici Bunraku dell'antica tradizione teatrale giapponese. I personaggi di Antigone, Ismene e Polinice, difatti, sono dei pupazzi che danzano e resistono la forza di gravità rispondendo alle leggi fisiche dei performer che li animano. I pupazzi sono i protagonisti, i performer gli animatori che al contempo commentano e

reagiscono in qualità di coro. I rigidi codici che regolano la tradizione del Bunraku si disseminano nell'ordine casuale e plastico della danza contemporanea, creando disegni corporali non convenzionali – non ancora archiviati.

La tecnica della 'manipolazione' diventa la coreografia imperativa di un potere Altro e Alto che guida passioni, relazioni, vite e movimenti. I fili invisibili legano fisicamente e simbolicamente i destini di tutti i corpi senza via di fuga – come il dramma di Antigone, una volta messo in moto non c'è alcun modo in cui i personaggi fuggano da esso. Il sovrano Creonte non è identificabile. Ed è così che le linee del potere non sono più così chiare, il centro del potere diventa la stessa tecnica di manipolazione – invisibile, in-corporea – e forse proprio per questo ancor più pericolosa. Nella danza – nella scrittura del corpo femminile e contemporaneo in continuo divenire o ancora da farsi, resistono le esistenze performative di Antigone. In questo e in altri linguaggi non-codificati, il suo corpo-archivio continua a s-chiudersi per offrirsi a rivoluzioni che non hanno ancora trovato un modo di manifestarsi, entro ed oltre il 'doppio' del teatro.