

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 15 / Issue no. 15

Giugno 2017 / June 2017

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 15) / External referees (issue no. 15)

Valentina Garavaglia (Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano)

Olivier Goetz (Université de Lorraine – Metz)

Gerardo Guccini (Università di Bologna)

Hélène Laplace-Claverie (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Françoise Quillet (Université de Franche-Comté – Besançon)

Myriam Tanant (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2017 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Teatro

CITARE A TEATRO. STORIA, SPETTACOLI, TESTI

a cura di Paola Ranzini

<i>Presentazione</i>	3-7
<i>Citare il gesto in scena. Teatro del Novecento e Commedia dell'Arte</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	9-22
<i>Geste-forme et auto-référentialité. 'Kabuki' et théâtre baroque</i> ESTHER JAMMES (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	23-33
<i>Citazione come 'performance'. Quadri viventi e pose plastiche fra Sette e Ottocento</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	35-50
<i>Regia e citazione. Il caso di Giorgio Strehler</i> PAOLO BOSISIO (Università Statale di Milano)	51-69
<i>Citazioni figurative nelle scenografie d'opera di Pier Luigi Pizzi</i> CRISTINA BARBATO (Université de Paris VIII Vincennes - Saint Denis)	71-85
<i>Citation et autocitation dans les mises en scène françaises de "Six personnages en quête d'auteur"</i> EVE DUCA (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	87-103
<i>Des voix venues d'ailleurs. La scène de Daniel Mesguich</i> STELLA SPRIET (University of Saskatchewan)	105-120
<i>Voir et être vu(e)... "D'une Vénus l'autre"</i> PASCALE WEBER – JEAN DELSAUX (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne – Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand)	121-144
<i>Alice multiplicata. Un teatro fluido per nuove pratiche di resistenza</i> GIUSEPPE SOFO (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	145-155
<i>Théâtre, peinture, musique. La citation dans l'œuvre de Jan Fabre</i> LUC VAN DEN DRIES (Universiteit Antwerpen)	157-179
<i>Une étude de cas. Saint Sébastien dans "Je suis sang" de Jan Fabre</i> LYDIE TORAN (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	181-192
<i>Koltès, l'œuvre infinie</i> FLORENCE BERNARD (Aix-Marseille Université – CIELAM)	193-209

Scène exposée, tableau soustrait: "Carré blanc" d'Yves Ravey
FLORENCE FIX (Université de Rouen Normandie)

211-223

RISCRITTURE / REWRITINGS

La sposa dei ghiacci
MARTINE CHANTAL FANTUZZI (Università di Parma)

227-257

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] Hervé Baudry, *Le Dos de ses livres. Descartes a-t-il lu Montaigne ?*, Paris, Champion, 2015
MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI

261-263



GIUSEPPE SOFO

**ALICE MOLTIPLICATA.
UN TEATRO FLUIDO PER NUOVE PRATICHE DI
RESISTENZA**

L come Alice, messo in scena da Nexus¹ su testi di Lewis Carroll e Antonin Artaud² e interpretato da Laura Garofoli, è un atto unico nato a Roma alla fine del 2013, fondendo tutte le tradizioni divergenti che hanno analizzato e interpretato il personaggio di Alice (da Gilles Deleuze alla Disney) per farlo rivivere in tutta la sua complessità e metterlo a disposizione di un nuovo teatro fluido,³ che possa condurre a nuove

¹ Nome d'arte di Giuseppe Gatti, *performer*, *b-boy* e regista nato a Terni nel 1984, che risiede e lavora a Roma dal 2006.

² La rappresentazione si basa rispettivamente su *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871) nella traduzione italiana di Milli Graffi, Milano, Garzanti, 2010 e su *L'arve et l'aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll* (1943) nella traduzione italiana di Luisella Feroldi compresa in A. Artaud, *Il sistema della crudeltà. Gli affetti, le intensità, il linguaggio dei corpi*, Milano, Mimesis, 1997, pp. 9-19.

³ John Bryant definisce il testo fluido come “any literary work that exists in more than one version”, ed è fluido perché “the versions flow from one to another” (cfr. J. Bryant, *The Fluid Text: A Theory of Revision for Book and Screen*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, p. 1). L'Alice di Carroll è il personaggio fluido per

pratiche di resistenza:

“Vogliamo far conoscere Alice e certo, andare in scena il più possibile, ma solo nella misura in cui lo spettacolo diventi a sua volta ‘centro di gravità narrativo’ per lo sviluppo di idee e pratiche di cultura resistente e autorganizzante.”⁴

E se è vero che “l’adozione di un testo classico, l’ibridazione dei generi e degli immaginari, e la vena *slapstick comedy* sono elementi pensati per rivolgersi ad un circuito ampio e culturalmente variegato”,⁵ allora è facile vedere come il progetto sposi in pieno le indicazioni di Roland Barthes per la definizione e la costruzione di un vero teatro popolare: “un public de masse, un répertoire de haute culture, une dramaturgie d’avant-garde”.⁶ La scenografia e i costumi, “curati alla perfezione da Mariagrazia Toccaceli”,⁷ ci immergono da subito nell’immaginario vittoriano di questo “steampunk video-drama”⁸ che si apre con le illustrazioni originali di John Tenniell,⁹ distorte e proiettate in forma di incubo fino al risveglio della protagonista. Solo dopo aver imparato a controllare una delle tante sveglie presenti sul palco, unione simbolica della macchina e del tempo, Alice potrà finalmente entrare in scena con la propria voce, cercando di ripetere fra sé e sé le prime battute del testo. Si svela così fin dall’inizio la meta-teatralità dell’opera, poiché Alice è consapevole di essere al mondo grazie

eccellenza, capace di scorrere fra le sue tante versioni, adattandosi a differenti contesti fino a plasmarli dall’interno.

⁴ G. Sofo, “*Alice è una militante transmediale*”. *Intervista a Nexus* (Roma, 20 maggio 2014), in *Il mito resistente di Alice: Giuseppe Sofo intervista Nexus e Laura Garofoli su LcomeAlice*, in “Nexusmoves”, all’indirizzo elettronico www.nexusmoves.blogspot.it/2015/05/il-mito-resistente-di-alice-giuseppe.html.

⁵ Cfr. *ivi*.

⁶ Cfr. R. Barthes, *Pour une définition du théâtre populaire*, in *Id., Écrits sur le théâtre*, Textes réunis et présentés par J.-L. Rivière, Paris, Seuil, 2002, p. 99.

⁷ Cfr. A. Neroni, *L come Alice: la fanciulla senza tempo*, all’indirizzo elettronico www.teatro.persinsala.it/l-come-alice/1097.

⁸ Cfr. G. Sofo, “*Alice è una militante transmediale*”. *Intervista a Nexus*, cit.

⁹ Quelle della prima edizione di *Alice’s Adventures in Wonderland* nel 1865.

alla pagina scritta ed è capace di far passare attraverso lo specchio (da quella pagina) non solo il suo piccolo corpo, ma il pensiero di un'intera epoca. Secondo le parole dell'interprete dello spettacolo:

“Alice è un personaggio ricchissimo, è pieno di sfaccettature, è come se fosse “un personaggio nel personaggio”. [...] Per me Alice significa rimettermi in gioco sempre. Ogni prova è diversa, ogni replica è diversa, ogni riallestimento è diverso. C'è una continua evoluzione che permette che il personaggio sia sempre vivo e che non abbia il tempo di ‘calcificarsi’.”¹⁰

Alice sfida lo spazio teatrale e la gravità stessa grazie alla video-arte, saltando dentro e fuori dallo schermo di proiezione. Il telo sul palco svolge il ruolo di schermo ma si trasforma anche spesso in un trasparente che mostra l'altro suo lato, come un altro lato della realtà o della stessa immagine. Alice arriva a toccare la tela e simbolicamente quasi a bucarla, facendo cadere in avanti il manichino che regge la regina proiettata sullo schermo, offrendoci l'attrice in due ruoli diversi contemporaneamente:



Alice e il suo doppio (Teatro Studio Uno, 1° giugno 2014)

¹⁰ G. Sofo, “Un personaggio nel personaggio”. *Intervista a Laura Garofoli* (Roma, 19 maggio 2014), in *Il mito resistente di Alice: Giuseppe Sofo intervista Nexus e Laura Garofoli su LcomeAlice*, cit.

La proiezione permette dunque di costruire un'intertestualità visiva, estraendo dalla *Valigia a doppia sacca*¹¹ dello spettacolo una molteplice varietà di materiali: innanzitutto le famose fotografie di bambine (fra cui Alice Liddell che ispirerà il romanzo) scattate da Carroll tra il 1856 e il 1880 con la tecnica del collodio liquido;¹² ma anche il cinema, con l'Alice di Jan Švankmajer,¹³ il film carrolliano di Claude Chabrol¹⁴ e i cartoni animati dalla prima versione di Walt Disney¹⁵ a Betty Boop;¹⁶ e infine il *gameplay footage* del videogioco *Alice: Madness Returns*.¹⁷ Un'intertestualità non testuale, quindi, permette al regista di non allontanarsi dal testo di Carroll, operando solo per sottrazione e montaggio: le pagine originali rimangono come un palinsesto, nella cui trasparenza si intravedono le immagini delle interpretazioni successive. L'identità plurale di Alice è evidenziata anche dalla *performance* di Laura Garofoli, che adatta la propria voce e la propria presenza fisica alla rappresentazione contemporanea di tutti i personaggi, sottoponendosi a innumerevoli costrizioni fisiche e sceniche brillantemente superate.

¹¹ *La valigia a doppia sacca* è il nome originario dato da Nexus alla bacheca di Pinterest che permette agli spettatori di approfondire l'immaginario che ha contribuito a dar vita allo spettacolo, e che ora porta invece il nome *L come Alice: Survival Kit*. Si veda *L come Alice: Survival Kit*, all'indirizzo elettronico: <https://it.pinterest.com/nexusmoves/l-come-alice-survival-kit>.

¹² Durante la presentazione dell'opera al Medientheater della Humboldt-Universität di Berlino, avvenuta il 14 giugno 2016, il regista ha manifestato l'intenzione di organizzare, nei luoghi che ospitano lo spettacolo, dei *workshops* che facciano scoprire agli spettatori questa tecnica fotografica del passato.

¹³ Si veda J. Švankmajer, *Něco z Alenky* [*Qualcosa da Alice*], Film Four International – Condor Films, 1988.

¹⁴ Si veda C. Chabrol, *Alice ou la Dernière fugue*, Filmel – Patrick Hildebrand Productions, 1977.

¹⁵ Si veda il cortometraggio di Walt Disney, *Alice's Wonderland*, primo episodio della serie *Alice Comedies* (1923-1927).

¹⁶ Si veda il cortometraggio di David Fleischer, *Betty in Blunderland*, Paramount, 1934.

¹⁷ Si veda Spicy Horse, *Alice: Madness Returns*, Electronic Arts, 2011. In questo caso l'Alice del videogioco (che uccide un insetto meccanico) interferisce con l'attrice che interpreta sul palco Alice in carne e ossa.

L'unica vera aggiunta rispetto alla fonte carrolliana è una lettera di Antonin Artaud, a proposito della sua traduzione di alcuni brani di *Through the Looking-Glass* durante il suo internamento nell'ospedale psichiatrico di Rodez fra il 1943 e il 1946. Fin dal 1941 l'autore e attore francese firmava le sue lettere con il nome di Antonin Nalpas, "come se uno sconosciuto, un alieno, fosse cresciuto dentro di lui, avesse preso il suo posto e occupato il suo corpo".¹⁸ Ma nel 1943 Artaud ricomincia a scrivere riscoprendo la sua vera identità. ("j'ai subi ces derniers temps une secousse terrible mais *salutaire* [...] je me sens retrouver la maîtrise de moi")¹⁹ e sono proprio le traduzioni carrolliane intraprese per suggerimento del suo medico Gaston Ferdière a fargli ritrovare la personalità perduta:

"*La main d'Artaud a dû réapprendre à écrire* [...] grâce surtout aux traductions que je lui demandais amicalement : c'était un service à me rendre et qui pressait ; il me fallait, pour tel ou tel travail en cours, une adaptation d'un poème de Lewis Carroll ou d'un chapitre entier de *La traversée du miroir*. Et c'est ainsi qu'un jour, à peu près à son insu, j'ai envoyé *Le bébé de feu*, de Southwell à Pierre Seghers et que quelques mois plus tard, dans 'Poésie 44', Artaud put trouver son œuvre imprimée en noir et blanc : c'était après des années d'obscurité et de silence ; sa joie fut immense ; je vis son regard s'allumer ; il relut ses vers avec une satisfaction non dissimulée ; la partie semblait gagnée."²⁰

Se da una parte è vero che Rodez porta Artaud a una nuova consapevolezza di sé, la traduzione terapeutica produce però una nuova crisi del soggetto, poiché Artaud finisce per fondere la sua scrittura con quella di Carroll come dichiara nel *Post-scriptum* della sua traduzione del

¹⁸ Cfr. L. Boero, *Il tempo della riappropriazione di sé*, in A. Artaud, *Alice in manicomio. ettere e traduzioni da Rodez*, a cura di L. Boero, postfazione di P. Di Palmo, Viterbo, Stampa Alternativa, 2008, p. 6.

¹⁹ Cfr. A. Artaud, *Lettres d'Antonin Artaud au docteur Ferdière*, in Id., *Nouveaux écrits de Rodez*, *Lettres au docteur Ferdière 1943-1946 et autres textes inédits suivis de Six lettres à Marie Dubuc 1935-1937*, Préface du docteur G. Ferdière, Présentation et notes de P. Chaleix, Paris, Gallimard, 1994, p. 59 (17 settembre 1943).

²⁰ G. Ferdière, *J'ai soigné Antonin Artaud* (1959), in *Antonin Artaud*, "La Tour de Feu. Revue Internationaliste de Création Poétique", 136, décembre 1977, pp.30-31.

sesto capitolo di *Through the Looking-Glass*:

“J’ai eu le sentiment, en lisant le petit poème de Lewis Carroll sur les poissons²¹ [...] que ce petit poème c’est moi qui l’avais et pensé et écrit, en d’autres siècles, et que je retrouvais ma propre œuvre entre les mains de Lewis Carroll. [...] D’ailleurs ce petit poème on pourra le comparer avec celui de Lewis Carroll dans le texte anglais, et on se rendra compte qu’il m’appartient en propre et n’est pas du tout la version française d’un texte anglais.”²²

Proprio questa lettera è citata nello spettacolo di Nexus, scritta da Alice a se stessa (ad un’altra Alice) e pronunciata sul palco sia dall’attrice che dall’eco di una voce registrata in forma di eco, insistendo sul nome di Lewis Carroll: autore “amato e disprezzato” al tempo stesso, “segnato da volontà di accettazione e moti di rivolta, rimando reale alla dicotomica diversità”²³ del personaggio. L’ambiguità è evidente già nel titolo della versione artaudiana, *Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*, se è vero che “le *contre* ici est étroite proximité”,²⁴ un andare contro che è al tempo stesso un incontro. Nella lettera di Artaud ipertesto e ipotesto si fondono e la linearità cronologica si spezza; “passato e futuro si mescolano e si contaminano”,²⁵ come accade nell’ultimo video dello spettacolo che reinterpreta i video già proiettati ma controcorrente, come un nastro che si riavvolge o una memoria che è al tempo stesso profezia.

Come precisa Gilles Deleuze, trasformando la figura del doppio cara ad Artaud in una triplicità o “grotesque trinité de l’enfant, du poète et du

²¹ Si riferisce alla poesia *In spring, when woods are getting green*, recitata da Humpty Dumpty ad Alice.

²² A. Artaud, *L’arve et l’aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*, in Id., *Adaptations de Lewis Carroll*, in Id., *Œuvres*, Édition établie, présentée et annotée par É. Grossman, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 927.

²³ Cfr. L. Boero, *Il tempo della riappropriazione di sé*, cit., p. 6.

²⁴ Cfr. P. Chaleis, *Présentation*, in A. Artaud, *Nouveaux écrits de Rodez*, cit., p. 17.

²⁵ Cfr. A. Telesca, “L come Alice”: *Sperimentazione a teatro*, 2 giugno 2014, all’indirizzo elettronico www.ghigliottinapuntoit.wordpress.com/2014/06/02/l-come-alice-sperimentazione-a-teatro.

fou”,²⁶ l’identità di Alice sfugge a ogni cristallizzazione:

“Artaud n’est pas Carroll ni Alice, Carroll n’est pas Artaud, Carroll n’est pas même Alice. Antonin Artaud enfonce l’enfant dans une alternative extrêmement violente, conforme aux deux langages en profondeur, de passion et d’action corporelles: ou bien que l’enfant ne naisse pas, c’est-à-dire ne sorte pas des boîtes de son épine dorsale à venir, sur laquelle les parents forniquent (le suicide à rebours) – ou bien qu’il se fasse un corps fluide et glorieux, flamboyant, sans organes et sans parents (comme celles qu’Artaud appelait ses ‘filles’ à naître).”²⁷

Alice è dunque un corpo e un testo fluido, senza organi né genitori, che porta la sua identità dinamica sulla scena. Ed è questa la più perfetta incarnazione del teatro come movimento e direzione delle ombre magistralmente definito da Artaud:

“Le vrai théâtre parce qu’il bouge et parce qu’il se sert d’instruments vivants, continue à agiter des ombres où n’a cessé de trébucher la vie. L’acteur qui ne refait pas deux fois le même geste, mais qui fait des gestes, bouge, et certes il brutalise des formes, mais derrière ces formes, et par leur destruction, il rejoint ce qui survit aux formes et produit leur continuation. [...] Pour le théâtre comme pour la culture, la question reste de nommer et de diriger des ombres : et le théâtre, qui ne se fixe pas dans le langage et dans les formes, détruit par le fait les fausses ombres, mais prépare la voie à une autre naissance d’ombres autour desquelles s’agrège le vrai spectacle de la vie.”²⁸

Ispirandosi ai principi di Artaud ma anche al teatro di Carmelo Bene che nega il doppio artaudiano per moltiplicarlo all’infinito,²⁹ il teatro di Nexus presenta così una scrittura in movimento e lascia priorità alla scena piuttosto che alla parola o alla stessa volontà registica. In quest’ottica Alice non è un soggetto ma piuttosto un “centro di gravità narrativo” [...] attorno

²⁶ Cfr. G. Deleuze, *La Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 50.

²⁷ Ivi, pp. 113-114.

²⁸ A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 18-19.

²⁹ Cfr. C. Bene e G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 2010, p. 138: “Così handicappati da questa selva di significanti che noi stessi predisponiamo in scena, non possiamo che dimetterci in quanto significati, in corpo e voce, perché in balia di una molteplicità incalcolabile di *doppi*. Milioni di doppi e non più il *doppio* di Artaud. Uno sterminato esercito”.

a cui si organizza la tessitura del Senso e la dispersione dei mondi possibili”.³⁰

Si può ben capire, allora, che la *performance* di Nexus possiede un chiara qualità oppositiva e punta decisamente sulla valenza contro-culturale e utopica del personaggio di Alice. Si pensi alla scena in cui l’attrice indossa un *book block* ovvero uno scudo di gommapiuma colorata su cui è scritto il titolo di un libro preferito, come quelli usati in numerose manifestazioni di protesta³¹ a partire dal 2010: come “una forma di difesa di ciò che è sotto attacco: università, librerie pubbliche, letteratura, pensiero, cultura e lavoro”, in nome della “educazione” e della “libertà di espressione”.³²



Alice e il book block (Communia, 7 giugno 2014)

³⁰ Cfr. G. Sofo, “Alice è una militante transmediale”. *Intervista a Nexus*, cit.

³¹ Si veda per esempio Wu Ming, *Our Novel Q clashes with the Italian police* (24 novembre 2010), all’indirizzo elettronico www.wumingfoundation.com/english/wumingblog/?p=1515.

³² Cfr. A. Franceschi, *Libri come scudi o ‘book blocks’, storia di un’idea nata alla Sapienza di Roma e arrivata fino a Londra*, in “Il Sole 24 Ore”, 11 dicembre 2010, all’indirizzo elettronico www.ilsole24ore.com/art/notizie/2010-12-11/libri-come-scudi-book-152516.shtml.

Il collegamento con realtà contemporanee di resistenza non è però solo tematico o testuale, ma si basa soprattutto sul processo di creazione teatrale e sulla scelta dei luoghi dello spettacolo. *L come Alice* nasce infatti nel Centro Sociale Occupato e Autogestito “Spartaco” di Roma, e ha poi coinvolto altri luoghi ‘liberati’ come la sede dell’associazione romana Communia di San Lorenzo che si autodefinisce spazio di mutuo soccorso. Il teatro si lega così strettamente all’attività militante, con la volontà di lottare per la scena e sulla scena, e non solo di mettere in scena la lotta:

“Allora noi non mettiamo in scena la lotta, ma lottiamo in vista della e sulla scena. Seguendo un metodo di produzione che dialoga, prende spunto e collabora con una realtà di occupazione si evita da un lato di innalzarsi ad ‘artista trascendentale’, e dall’altro si scalza l’egemonia del ‘teatro a tematica politica’.”³³

Non è sufficiente “occupare un teatro per fare ‘programmazione alternativa’”, si deve piuttosto “de-programmare tutto, teatralizzare le occupazioni, promuovere una spettatorialità alternativa”.³⁴ L’obiettivo non è infatti l’instaurazione di un sistema che sostituisca quello tradizionale, ma piuttosto la diffusione di nuovi modi di pensare e vedere l’arte scenica, facendo teatro in spazi a cui abitualmente il teatro non appartiene. Occorre insomma combattere “les habitudes du conformisme scénique et [...] substituer au mensonge des faux décors [...] le pouvoir d’un théâtre pur où c’est le spectateur lui-même qui fait le spectacle”.³⁵

L’evento teatrale diventa allora un’esperienza che allarga i propri confini ben oltre la scena, dove le stesse relazioni umane e artistiche del regista e dell’attrice mimano provocatoriamente i rapporti egemonici della realtà sociale:

³³ G. Sofò, “*Alice è una militante transmediale*”. *Intervista a Nexus*, cit.

³⁴ Cfr. *ivi*.

³⁵ Cfr. R. Barthes, *Pour une définition du théâtre populaire*, cit., p. 100.

“Il problema si presenta quando all’autoproduzione collaborativa contrappongo la tirannide registica. Nel senso: io (Nexus) dirigo, tu burattino (Laura) esegui. Zero studio sul personaggio, zero psicanalisi e zero domande, se possibile. Questo rapporto si ispira volutamente al rapporto di potere egemonico: io Stato, ordino; tu cittadino, obbedisci – oppure – io Capitale, dirigo; tu essere umano/merce, esegui. [...] In realtà quello che tento di provocare è l’insurrezione del corpo-mente dell’attrice, organizzando una *pochade* dittatoriale che provochi resistenze, contro-azioni e sintomi che il regista stesso non sarebbe in grado né di pensare, né di progettare.”³⁶

La resistenza fisica e mentale dell’attrice si sviluppa dunque in dialettica con le indicazioni di scena, poiché “il corpo-mente del *performer* deve lottare dentro / contro il dispositivo registico, elaborando strategie di opposizione e sabotando la coreografia delle scene”.³⁷ E il meccanismo dà i suoi frutti, visto che la sensazione provata da molti spettatori è quella di un fastidio crescente verso le limitazioni che Alice è costretta ad affrontare, manifestando la sua capacità di resistere a ogni ostacolo e uscirne ogni volta più forte.

Lo spettacolo si chiude con il fantasma di Alice, vestita interamente di bianco e vista solo attraverso la trasparenza di un lenzuolo e la luce di una candela, che recita l’acrostico finale di *Through the Looking-Glass*:

“Children three that nestle near,
Eager eye and willing ear,
Pleased a simple tale to hear –

Long has paled that sunny sky:
Echoes fade and memories die:
Autumn frosts have slain July.

Still she haunts me, phantomwise,
Alice moving inder skies
Never seen by waking eyes.

[...]

³⁶ G. Sofo, “*Alice è una militante transmediale*”. *Intervista a Nexus*, cit.

³⁷ Cfr. *ivi*.

Life, what is it but a dream ?”³⁸

La bambina mai nata o il corpo fluido descritto da Deleuze è dunque un fantasma che attraversa l'intero secolo, liberandolo dalle costrizioni e permettendogli di reagire. La fluidità e al tempo stesso la resilienza di Alice, che si trasforma senza mai perdere la propria struttura, ne fanno “una militante transmediale”³⁹ capace “de faire dire aux mots tant de choses équidistantes, multiples et bourrigrumpies de variantes infinies”.⁴⁰ Il fantasma silenzioso di Alice insiste, manifestando la possibilità di incarnare queste infinite varianti. Se è vero che “liberare i personaggi equivale a liberare gli spazi”,⁴¹ *L come Alice* è un'esperienza resistente, alla ricerca di nuove strade per cambiare la realtà, sulla scena e oltre la scena.

³⁸ L. Carroll, *Through the Looking-Glass and what Alice found there*, in Id., *The Complete Works*, with an Introduction by A. Woolcott and Illustrations by J. Tenniel, New York, Vintage Books – Random House, 1976, p. 272.

³⁹ Cfr. G. Sofo, “*Alice è una militante transmediale*”. *Intervista a Nexus*, cit.

⁴⁰ Cfr. A. Artaud, *L'arve et l'aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*, cit., p. 921.

⁴¹ Cfr. G. Sofo, “*Alice è una militante transmediale*”. *Intervista a Nexus*, cit.

Copyright © 2017

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*