

Mariano D'Amora

## La rappresentazione come atto sociale. Multimedialità ed etica in *Resurrexit Cassandra* di Cappuccio-Fabre\*.

**Abstract:** Il saggio si presenta quale analisi dello spettacolo *Resurrexit Cassandra* avendo come punti di riferimento la partitura testuale composta da Ruggero Cappuccio e l'approccio registico adottato da Fabre in cui le fragili ripartizioni settoriali fra teatro, danza e video vengono di fatto superate, basando il dispositivo costruttivo sulla compenetrazione fra spazio scenico del teatro e spazio filmico. Il testo si dipana attraverso cinque *rheseis* attraverso le quali la profetessa troiana denuncia degli inganni prodotti dai cambiamenti tecnologico-ambientali e le conseguenti possibilità precluse al divenire umano, in nome di un asservimento al progetto modernista che ha condotto al crollo ideologico e morale di un'umanità auto-ingannatasi con la promessa di un avvenire di sicuro benessere.

**Abstract:** This essay intends to be an analysis of the play *Resurrexit Cassandra* using as references the text written by Ruggero Cappuccio and the directorial approach developed by Fabre in which the fragile divisions between theater, dance, and video are in fact overcome. The play unfolds through five *rheseis*. Here the Trojan prophetess denounces the deceptions produced by technological-environmental changes caused by the enslavement to the modernist project that led to the ideological and moral collapse of a humanity that deceived herself with the promise of a future of sure well-being.

**Parole-chiave:** multimedialità, Cassandra, ecologia, Ruggero Cappuccio, Jan Fabre

**Keywords:** multimedia, Cassandra, ecology, Ruggero Cappuccio, Jan Fabre

D'Amora consegue un PhD in Storia del teatro nel 2010 presso la Royal Holloway University of London. È docente nel Master "Responsabile della mediazione culturale e dei servizi educativi..." tenuto dall'Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa". Il suo campo di studi include la drammaturgia italiana, partenopea ed europea.  
Email: mariano.damora@gmail.com



*Fotografie di Anastasia Blur*

Il XX secolo introduce nell'ambito della ricerca teatrale un chiaro dualismo tra due diversi atteggiamenti nei confronti della multimedialità. Un duplice approccio che vede da una parte le avanguardie storiche, nel cui discorso artistico risulta centrale la qualità visuale del teatro come punto di rottura rispetto alla potenza della parola, dall'altra, i conservatori che percepiscono le nuove tecniche multimediali come *aliene* alla tradizione<sup>1</sup>. Nel suddetto contesto, *Resurrexit Cassandra* si presenta come 'riscrittura'<sup>2</sup> in cui le fragili ripartizioni settoriali fra teatro, danza e video vengono di fatto superate, basando il dispositivo costruttivo sulla compenetrazione fra spazio scenico del teatro e spazio filmico.

L'immagine di Cassandra che giunge nella contemporaneità è il prodotto di quanto tramandato dalla tragedia greca del secolo V a.C. Gli elementi caratterizzanti della figlia di Priamo sono sostanzialmente quelli che si riscontrano nei celebri episodi delle tragedie di Eschilo (Ἀγαμέμνων, 458 a.C.) e di Euripide (Τρώαδες, 415 a.C.)<sup>3</sup>, nonostante il percorso della principessa troiana e la configurazione del suo profilo mitico abbiano avuto inizio molto tempo prima dei tragici<sup>4</sup>, giungendo (mediante narrazioni plurime) fino ai giorni nostri<sup>5</sup>. In tal senso, la scrittura di Cappuccio, pur mostrandosi memore di suddetta visione, ne espande i confini tematico culturali. Ne consegue che la partitura testuale non risulti aliena al contesto della letteratura ambientale (*writing nature*) facendosi, da un lato, portatrice di una profonda dimensione ecocritica (*ecocriticism*), dall'altro, presentando delle convergenze con una tendenza rilevante della cultura novecentesca quale la letteratura di carattere distopico<sup>6</sup>. Nel copione si denunciano gli inganni prodotti dai cambiamenti tecnologico/ambientali e le conseguenti possibilità precluse al divenire umano, ad opera di un sistema culturale le cui certezze si sono poggiate sulla fiducia nel proprio pensiero, della cui realtà e veridicità non ha saputo dubitare. Tutto ciò ha causato un asservimento al progetto modernista, lo stesso che, identificato con il cammino della storia umana, spinto dagli sviluppi della scienza, della tecnica e della ragione ha,

fatalmente, condotto le fratture e le problematiche (già) presenti a un grado di prossima irreversibilità.

La partitura testuale si dipana attraverso cinque *rheseis*, precedute da un antefatto, denominato *Visione* nel quale si narra di un ricongiungimento che viene a celebrarsi lì, su quel palcoscenico, in quel momento. Infrangendo la distesa di sabbia che le ha custodite per secoli, riaffiorano alla vita, come tessere di un mosaico, parti anatomiche di donna. Prima la mano sinistra poi il piede destro. Segue il piede sinistro poi la mano destra. Al suo apparire, la testa rivela un volto. È Cassandra, la principessa troiana che, resuscitata dalla sua tomba universale, s'accinge a dipanare un manifesto oracolare che nel riprendere gli elementi chiave della terra (nebbia, vento, fuoco e fumo, vapore, pioggia) pone, quale perno della struttura diegetica, l'avvenire della razza umana. *Visione* viene reso in scena nella forma di viaggio sonoro nei meandri dell'immaginazione, un'epifania ipermediale in cui il corpo dell'interprete femminile acquista, tramite doppiaggio sincronico, una voce maschile con la quale si principia il racconto. Una voce ibrida, soggettiva e spossessata, umana e divina che rivela una compresenza, schizoide, di voci e di personalità. Ma serve anche ad attivare il dispositivo immaginato dall'autore partenopeo nel quale, mediante un'inedita curvatura drammaturgica si delinea uno sfasamento nell'ordine della costruzione della trama che rimodula la consueta e logica successione dei tempi. Vengono riprese vie diverse da quelle aristoteliche della progressione verisimile mantenendo percorsi asimmetrici e sinusoidali. In un'architettura scenica nella quale non è inusuale imbattersi in sconfinamenti tematico-culturali, iati temporali e spaziali in bilico tra poesia ed etica, il *logos* delinea un percorso narrativo che giunge a un'intensificazione concettuale nell'incontro/scontro con il presente. In grado di farsi forma logica del pensiero, la parola, segnata da tensione civile e politica, si muta in elemento premonitore denunciando le modalità di dominio e distruzione che la specie umana ha esercitato sugli ecosistemi<sup>7</sup>. Aver elevato al rango di elementi necessari della modernità i principi

(dis)funzionali del capitalismo industriale ha avviato l'umanità verso una «fine tormentosa»<sup>8</sup>.

Nel primo Movimento, *La Nebbia* (contenente l'*Ouverture du Retour*), si disegna un'intima geografia del corpo. Una dopo l'altra, si dischiudono le silenti bare contenenti le membra della principessa troiana disseminate lungo una sterminata pluralità di luoghi e culture:

Ventre ad Atene  
 milza a Baghdad  
 denti a Pietroburgo  
 reni ad Algeri  
 vescica ad Assuan  
 intestino in Amazzonia  
 sangue nel profondo del mare Egeo  
 marea dei mestruai nel letto dell'Eufrate  
 vagina a Palermo<sup>9</sup>.

Un processo costitutivo in cui anatomia e natura si fondono in Cassandra, qui *anima mundi*, il cui monito notturno tralascia l'uomo nella sua immediatezza, guardando all'idea di uomo nella sua nobiltà/purezza ed invocando quello spirito di umana fraternità posto come elemento essenziale del vivere in terra.

Ad avvenuto ricongiungimento (nel secondo Movimento, *Il Vento*), la principessa ripercorre le tappe della sua *damnatio* terrena sin da quando, giovane sacerdotessa nel tempio di Apollo, si addormenta nel tempio a lui dedicato che, apparsole all'improvviso, promette di istruirla nell'arte della profezia se acconsentirà a giacere con lui. Cassandra, dopo aver accettato il suo dono (volendo preservare la sua purezza) rifiuta di tener fede ai patti; Apollo allora le chiede un solo bacio e mentre lei lo bacia le sputa sulla bocca rendendola, in tal modo, eternamente *martire* (in senso etimologico) dei propri pensieri poiché non sarà mai percepita come portatrice di *alethinos logos* (parola veritiera):

Che tu sappia tutto degli uomini  
Che tu sappia tutto quel che sarà di questo mondo  
Ma che tu sia inascoltata per sempre<sup>10</sup>.

Così, quando la donna annuncia la distruzione di Troia a causa del folle gesto di Paride, non viene creduta. E ancora non riceve ascolto quando tenta di mettere in guardia il suo popolo annunciando che quel cavallo di legno posto alle porte della città contiene uomini armati. E quando Troia ormai caduta brucia, rifugiata nel tempio di Atena, Cassandra viene raggiunta da Aiace, figlio di Oileo e da quest'ultimo violentata. In seguito, durante la spartizione del bottino, Agamennone la reclama sua concubina conducendola con sé a Micene, dove entrambi cadranno per mano di Clitemnestra:

E da lei io Cassandra mi lasciai sgozzare senza parola  
perché sapevo che non sarei mai morta  
perché sapevo che non ero mai nata<sup>11</sup>.

Quella morte, infatti, è per lei solo l'inizio di un perenne uscire dalle tenebre per venire alla luce ondeggiando tra mondo dei vivi e mondo dei morti. Il destino esige che il suo riposo venga interrotto da un continuo rifluire alla vita reincarnandosi in una molteplicità di corpi e forme.

Nel terzo Movimento (*Fuoco e Fumo*) la principessa troiana ripercorre il suo attraversare la storia come spettatrice eterna di un carosello tragico e grottesco: è aristocratica e prostituta, amata e violata, celebrata e deportata. Assiste al sorgere della vita (perché venga poi calpestata), alla commiserazione, alla malattia, a piaghe eterne ed eterni conflitti. Vede l'illogico patire dei bambini nelle arsurre d'Africa e vite umane dilaniate da disastri nucleari. Una *ronde* infinita dalla quale si evince come la condizione tragica dell'uomo non sia affatto condizione transitoria. Qui, i due tradizionali concetti fisici di spazio e tempo si unificano in un unico concetto spazio-temporale in cui la storia, scarnificata di ogni *consecutio*, affonda nelle sabbie mobili di un eterno *hic et nunc* che non conosce

più definizione (sociale e/o politica) né senso poiché ciò che resta, relativo eppur pulsante come una ferita ancora squarciata, è il crollo ideologico e morale di un'umanità che, avendo perso coscienza di sé nel mondo, si è auto-ingannata con la promessa di un avvenire di crescente benessere raffigurato come a portata di mano. Ma quella promessa, tanto razionalmente *sapiens* nell'enunciazione quanto irrazionalmente *demens* nella fede cieca verso il progresso tecnico-scientifico che la alimentava, ha portato l'uomo all'opposto di quel che prospettava. E così, nel quarto Movimento (*Vapore*), il verso deflagra facendosi pasolinianamente «esame critico dei fatti»<sup>12</sup>. Il millenario perseguimento di migliori condizioni di vita ha spinto l'uomo alla conquista di un crescente dominio sull'ambiente naturale per adattarlo alle proprie necessità, usandone le ricchezze, mutandone la morfologia, progressivamente travalicando le strette esigenze della propria sopravvivenza biologica in nome delle quali si sono piegati gli ecosistemi. Ancora una volta tocca alla profetessa troiana denunciare l'abisso, epilogo di una metafisica materialistica che sta soffocando i mari vittime di uno sviluppo non eticamente ed ecologicamente orientato:

Nell'Oceano Pacifico  
tra il centotrentacinquesimo  
e il centocinquantacinquesimo meridiano Ovest  
naviga lentamente un'isola di immondizia  
fottimento plurale di pneumatici  
guarnizioni  
e bottiglie di acqua mai bevute.  
Una piaga purulenta di detriti  
di settecentomila chilometri quadrati.  
È una chiazza di morte  
più grande della Penisola Iberica<sup>13</sup>.

E dal mare alla terra:

Foresta Amazzonica  
disboscate settemilanovecento chilometri quadrati ogni anno<sup>14</sup>.

*Spiritus movens* di tale catastrofe è una (post)umanità<sup>15</sup>, costantemente impegnata a nascondere e rimuovere i traumi, i lutti e le minacce della fine dell'esistenza, promuovendo pratiche di consumo che appagano i desideri e i bisogni di una materialità edonista e narcisista.

Nell'individuare la fragilità della dimensione ideologica nell'ambito della collettività, la scrittura delinea i tratti di un futuro distopico ad opera di esseri educati all'insensibilità verso *il bene comune* e mostrati in tutta l'infondatezza del loro carisma:

Maledetti

Capelli colorati di rosso rimesciati  
splendidi all'apparenza ma pieni di pidocchi<sup>16</sup>.

Cassandra ha dinanzi a sé forme umane incapaci di immaginare la possibilità di una verità sulla vita o sul senso dell'esistenza avendo causato un fatale scollamento tra evoluzione biologica e cultura<sup>17</sup>. Un approccio alla realtà fittizio e indifferenziato, privo di gerarchie qualitative, marchiato da un'illogica ansia di obbedienza ad un ordine mai pronunciato che rende l'essere-nel mondo (visto sotto l'aspetto problematico della non-identificazione dell'uomo con l'ambiente che lo circonda) del tutto impraticabile, giungendo ad una paradossale separazione:

la terra saprà vivere  
sola senza di voi<sup>18</sup>.

Il costante ricadere nell'*esprit de fugue* traccia la parabola di un'umanità non solo avulsa ma anche privata delle sue qualità, e persino della sua essenza. A generare tale *débâcle* è la strutturale sradicatezza dell'uomo, la sua differenza ontologica rispetto al mondo (in una prospettiva esistenzial-sociologica), o anche la consapevolezza di essere di troppo (per usare il registro di Sartre).

In scena, ognuno dei cinque Movimenti subisce improvvisi sovvertimenti linguistici che producono una de-linearizzazione del testo. Il verso contemporaneo lascia il passo ad una *phonè* che riprende l'originale prosa eschilea ponendosi come ancestrale riconnessione antropologica con la terra d'origine del mito: «OTOTOTOTOI POPOIDA» («Oh Apollo, oh Apollo»), seguito da «Schande übers ganze Erdenreich» («vergogna al mondo intero»). Primo passo verso la costruzione di un ipertesto drammaturgico composto da apparati paralleli (a una scena materiale se ne sovrappone una immateriale) che, grazie alla circolarità nella quale si stringono, attua una sorta di potenziamento reciproco, sviluppando una nuova immagine unitaria sorta dal movimento elaborativo dello spettatore nella disomogeneità iniziale<sup>19</sup>. Il punto di svolta e/o di sviluppo ipermediale sopraggiunge al termine del quarto Movimento. Attraverso cinque schermi che – richiamando le moltiplicazioni di Warhol – incorporano e scompongono il corpo dell'interprete, si propone Cassandra protagonista della *performance film installation* allestita da Fabre nel 2018 «Schande übers ganze



Fotografie di Anastasia Blur

Erdenreich» («vergogna al mondo intero»)<sup>20</sup> nella quale si trovano a interagire più registri (psichici, percettivi, cognitivi)<sup>21</sup>. Mediante un montaggio asincronico si riunificano e scindono momenti diversi dell'azione producendo un nuovo dispositivo ipericonico che procede verso un parossismo fisico/vocale contenente in sé una duplice significazione semantica: da un lato, richiamo ai gemiti della Mantis troiana, nel quarto episodio della tragedia eschilea, per l'orrore presagito nella reggia di Agamennone. Dall'altro, in chiave maggiormente contemporanea, riflesso traumatico dinanzi all'imminente apocalisse ambientale causata dall'uomo. Memore dei teoremi di Artaud e Grotowski, Fabre riplasma il corpo fisico in corpo intensivo attraverso l'utilizzo sapiente del fattore ritmico con il quale porta alla manifestazione totale l'essere nell'alternanza di apparizione e di ritiro, di apertura e di chiusura, di aggregazione e di disgregazione. Lacerato da impulsi contrastanti, il corpo si trova al centro di un campo di forze energetiche che si impongono su di esso<sup>22</sup>. Nel tempo della *performance*, un fuoco interiore corrode nelle carni e nei nervi le membra della figlia di Priamo, i fantasmi del passato remoto e del futuro prossimo si materializzano nella sua mente, nei suoi occhi e i suoi ripetuti spasmi li trasmettono all'evidenza, rendendoli visibili agli spettatori. Da un siffatto gioco di rispecchiamenti e di intersezioni soggettive e psichiche derivano inediti innesti tra materia e vita, tra umano e tecnologico, inventando dimensioni percettive e pratiche che congedano l'arte, nella sua dimensione rappresentativa e formalistica, approdando a una forma di *mimesis* che fende e allarga ciò che le abitudini sensoriali e intellettive ritengono l'unica realtà possibile<sup>23</sup>. Un *crossing* transmediale, basato su un *double coding* interpretativo, che introduce una struttura complessa di dialogo tra corpo e ambiente, luce e spazio, immagine video e presenza attoriale determinando il passaggio da una dominante epistemologica per interpretare il mondo moderno ad una ontologica postmoderna<sup>24</sup>. Ciò che emerge è lo spazio teatrale, concepito come luogo dove ripensare la narrazione contemporanea, ovvero dell'iperestetica, nel duplice senso suggerito dal prefisso greco *hyper*: 'al di sopra' ma anche 'al di

là' ossia espressione dell'esigenza di ulteriorità, nonché bisogno di estendere la mappa teorica e metodologica (della scena) verso altri saperi<sup>25</sup>.

Il quinto Movimento (*Pioggia*) racchiude in sé una rivelazione. Questa lunga liturgia funeraria (l'ecocidio)<sup>26</sup> non avrà termine fintanto che l'approccio antropocentrico non lascerà il passo ad un approccio antropo-etico<sup>27</sup>. Perché «l'agonia planetaria» (Morin 1994, 59) nella quale l'uomo si è trascinato volga al termine, il centro del discorso dovrà mutare le proprie coordinate di riferimento: non più l'uomo misura del mondo, bensì l'uomo in rapporto all'altro da sé<sup>28</sup>. Andrà costruita una relazione/dialogo di reciproca infiltrazione con la realtà esterna secondo una prospettiva orientata sui valori. Bisognerà riconoscersi parte di una sfera biologica unica in cui essere umani e natura non solo non sono separati, ma convivono intimamente connessi<sup>29</sup>. Sarà necessaria una palingenesi che, preservando e vivificando la componente umana nel processo di modernizzazione, accenda l'attivarsi di una partecipazione esistenziale concreta, permettendo il diffondersi di una verità capace di portare un radicale rinnovamento del reale. Solo instaurando legami di solidarietà sempre più vitali fra gli individui ed aprendosi alla possibilità di opporsi alla totalitaria uniformità di una rassegnata obbedienza, sarà possibile spingersi verso orizzonti programmatici in grado di tessere una rete di alternative ai sistemi dominanti. Tutto ciò offrirà all'uomo la possibilità di partecipare al tessuto dinamico dell'esistenza, contribuendo alla creazione di un'ecologia dei viventi che eleggerà la terra quale suo oggetto naturale di amore:

Ascoltami uomo

Ascoltami donna

Io sono la terra tua dea.

Non avrai altra terra all'infuori di me.

Non mi uccidere.

Non rubare i miei tesori.

Non violentarmi.

Non desiderare di possedere la mia vita  
perché lì si nasconde il desiderio della tua morte<sup>30</sup>.

Un monito, intriso di consapevolezza che attraversa etnie e culture, avente come fine unico l'edificazione di una logica umana basata su istanze condivise di regolazione e di salvaguardia. In un tale scenario delineato sulla tensione, tra degradazione e speranza, tra barbarie e civiltà, quale espressione di ulteriore dissenso verso questa (dis)umanità postmoderna,<sup>31</sup> Cassandra anela ad oltrepassare la mortalità quale orizzonte unico del suo avvenire, facendosi «sostanza del mondo» (WITTGENSTEIN 2021) mediante la separazione dal proprio *Körper* (nell'accezione suggerita da Husserl)<sup>32</sup> e confluendo in quelle forme naturali capaci di esprimere il senso di un'antica intelligenza:

Sono stanca di rinascere  
sono stanca del mio piccolo corpo  
lasciate che saluti le mie ossa  
voglio dare l'addio ai miei tendini  
fate che io torni oceano  
fate che io torni pioggia  
nebbia  
fuoco  
vapore  
vento<sup>33</sup>.

Un ritorno all'infinito che, aprendo alla purezza della resurrezione, attiva un ultimo *crossing*. Da monito e critica del presente la partitura testuale muta in vettore teologico laddove l'in-corporare gli elementi della natura richiama un momento cardine del Cristianesimo dove il linguaggio corporeo simbolicamente codificato, incarna l'incontro tra presenza umana e presenza divina. Attraverso il rito dell'eucaristia il corpo ritorna alla sua identità simbolica originaria diventando, da un lato, spazio vivente della presenza e della percezione del Mistero, dall'altro, momento celebrante l'armonia definitiva.

I versi conclusivi di *Resurrexit Cassandra* si schiudono all'idea che la vita (nella soave forma dell'amore) possa vincere sulla morte, esprimendo i segni di un possibile nuovo inizio in grado di porsi come urgenza indifferibile dell'azione: delle riconciliazioni, delle pacificazioni, delle fraternità. Il processo disgregativo, le fratture, gli strappi che punteggiano la scrittura nel corso dei cinque Movimenti analizzati, lasciano, ormai, il passo ad una sospensione temporale le cui frontiere appaiono intrise di futuro<sup>34</sup>. Fatto della materia dei sogni, questo tempo (indefinito) condensa in sé un *continuum* sentimentale imperniato sulle emozioni prime. «Ritrovarsi donandosi» è la via maestra perché torni a fiorire la vita:

E ti incontrerò la scorsa primavera  
amore  
contemplerò il tuo corpo nudo  
sull'altare ritrovato a Babilonia.  
Terrò stretta nel pugno la tua agonia  
ti capirò oltre il quando  
ti terrò la mano al di là del dove.  
Giocheremo a nasconderci  
amore  
tra la polvere d'oro di Rabat.  
Saranno fermi tutti gli orologi  
fiorirà la rosa bianca dell'autunno.  
E ti incontrai domani  
amore<sup>35</sup>.

Resta sul fondo solo silenzio. Un silenzio meditativo, della concentrazione, della speranza.



Fotografie di Anastasia Blur

### Note

\* Lo spettacolo viene presentato il 12 settembre 2020 al Teatro Bellini di Napoli nell'ambito del Napoli Teatro Festival. Ideazione e regia: Jan Fabre. Testo: Ruggero Cappuccio. Performer: Stella Hottler. Musiche originali: Arthur Lavandier. Il 25 giugno 2021 lo spettacolo viene riproposto con l'interprete Sonia Bergamasco a Pompei nell'ambito del *Pompeii Theatrum Mundi*.

1 Michael Rush si sofferma sul sovvertimento dei linguaggi artistici tradizionali, avvenuto nella seconda metà del Novecento, quando gli artisti, per esprimere le loro idee, cominciano a utilizzare nuovi mezzi, compresi quelli tecnologici, che riconfigurano completamente lo statuto dell'arte e il suo rapporto sia con il creatore sia con il fruitore (RUSH 2005).

2 In una temperie culturale che manifesta caratteri tipici del postmoderno, la 'riscrittura' diventa esercizio di libera mobilità fra i testi, nonché possibilità di ricavarsi un margine di libertà espressiva in un'interrogazione continua sul rapporto fra realtà e finzione. In tal senso Eco parla di operazione di 'riciclo' che obbedisce al bisogno di racconto infinito in (Eco 1985, 179). Si veda anche: Eco 1962.

3 Per similitudini e differenze tra la Cassandra di Eschilo e quella di Euripide si rimanda a CENTANNI 2019.

4 Nella letteratura tragica Cassandra è sia veggente che profetessa, ossia ha una prima fase di percezione che si manifesta nella divinazione ispirata, durante la quale vede quello che accadrà, e una fase successiva in cui comunica gli accadimenti futuri. Nella tradizione greca Cassandra non figura come profetessa, bensì come giovane fanciulla, oggetto d'amore. Su questo aspetto si rimanda a MAZZOLDI 2001; MOSCONI 2010.

5 Si pensi almeno a *Monologo per Cassandra* (1967) del Premio Nobel Wisława Szymborka, e alla *Kassandra* (1983) di Christa Wolf. Le riscritture della figura di Cassandra sulla scena contemporanea greca sono analizzate in TENTORIO 2017.

6 L'abbandono del primato dell'utopia quale espressione delle speranze umane di perfettibilità e di trasformazione delle condizioni di vita del genere umano è l'elemento portante della letteratura distopica. Come afferma PANELLA 2016, 222: «La distopia, in sostanza, è un futuro che non ha realizzato l'utopia che gli si chiedeva di essere e di diventare».

7 L'approccio ambientale del testo trova riscontro in numerosi trattati di sociologia, non ultima l'analisi di Beck: «al centro stanno rischi e conseguenze della modernizzazione che si traducono in minacce irreversibili per la vita di piante, animali e uomini. Essi non possono più essere circoscritti a luoghi o gruppi [...] relativi al lavoro di fabbrica o ad un'attività professionale, e mostrano invece una tendenza alla globalizzazione che comprende produzione e riproduzione, sfugge ai confini nazionali, e in questo senso produce *minacce globali sovranazionali*» (BECK 2020, 18).

8 CANETTI 1978, 87. Torna alla mente quanto scritto dal filosofo francese Serres: «la rottura del contratto sociale nel genocida secolo scorso ci ha lasciato ad affrontare un ordine di violenza diverso da quanto si sia mai visto prima, quello del mondo naturale che abbiamo così a lungo violato» (SERRES 1991, 64). Si veda anche SERRES 1992.

9 Questa e le successive citazioni sono tratte dal copione fornito dall'autore (CAPPUCCIO 2010, 6-7).

10 CAPPUCCIO 2010, 11.

11 Ivi, 15.

12 PASOLINI 1975, 31. Quale esempio di sconfinamento letterario, un interessante parallelo tra la profetessa e la figura di Pasolini viene tracciato in MONTANARI 2017. Allo stesso modo si sottolinea il ruolo di Cassandra quale testimone del presente in LEONARD-ROQUES, MESNARD 2015.

13 CAPPUCCIO 2010, 22. Riferimento al *Pacific Trash Vortex*.

14 CAPPUCCIO 2010, 23.

15 La filosofa Braidotti offre un ventaglio di interpretazioni del concetto di 'post-umano': c'è un postumano generato dal capitalismo avanzato puramente opportunistico, che è una specie di appiattimento delle differenze con lo scopo di commercializzare tutto ciò che vive. C'è un postumano analitico che si limita ad osservare lo spiazzamento dell'antropocentrismo senza dedurne nulla né sul piano etico, né sul piano politico, né su quello delle teorie della soggettività [...]. C'è poi un postumano molto banale a lavoro nelle nuove scienze, nella

biologia sintetica, nelle nuove teorie dell'evoluzione» (PISANO 2014, 42).

16 CAPPuccio 2010, 25.

17 La struttura culturale su cui si regge l'Occidente è quella che Pierre Dardot definisce come «razionalità neoliberista». Questa mentalità culturale costituisce il principio fondante dell'intera società occidentale postmoderna ed è una modalità di pensiero che ha conquistato la quasi totalità degli aspetti dell'esistenza individuale e collettiva e che solo superficialmente è di carattere economico (DARDOT, 2013).

18 CAPPuccio 2010, 27.

19 L'integrazione di saperi e contaminazioni derivanti dall'utilizzo di linguaggi diversi e diacronici, è elemento caratterizzante del teatro post drammatico. La produzione artistica del regista belga Jan Fabre testimonia il suo costante proporsi come artista non più legato a uno specifico media ma capace di spaziare e utilizzare in modo consapevole una pluralità di media. Si pensi a spettacoli quali: *The power of theatrical madness* (1984), *Prometheus Landscape* (1988), *The interview that dies*, *The Palace at four o'clock in the morning*, *The reincarnation of God*, (1989), *The sound of one hand clapping*, *The end comes a little bit earlier this century. But business as usual* (1999), *Het zwanenmeer* (2002), *Parrots & guinea pigs* (2002), *Angel of death* (2003), *Elle était et elle est, meme* (2004), *Etant donnés* (2004), *Quando l'uomo principale è una donna* (2004), *Orgy of Tolerance* (2009).

20 Entrambe le invocazioni sono da considerarsi 'integrazioni' della regia poiché non presenti nel testo di Cappuccio. Durante il tempo della performance (20 minuti), l'interprete giace sul palcoscenico in compagnia di una tartaruga (simbolo della terra).

21 Sull'interpretazione degli schermi nella scena multimediale MONTEVERDI 2020, 28 scrive: «possono diventare dispositivi psicologici introspettivi, rimettendo allo sguardo dello spettatore un'interiorità indicibile: è il passato o l'altrove, il nascosto e il perturbante, la memoria e il vissuto».

22 La funzione espressiva del corpo attoriale è centrale nel teatro post-drammatico. Lo stesso Fabre non manca di esplorare questo elemento nei suoi allestimenti. Testare le capacità fisiche dei suoi interpreti è una costante del suo lavoro: «Fabre feels most closely related to biology. He shares a deep interest in the biological foundations of performing and performance processes with practitioners such as Vsevolod Meyerhold and Jerzy Grotowski. In his productions, he frequently tests the physical foundations of his performers, experimenting, for example, with the effects of exhaustion on the performers' motor capabilities, exploring the physical heat generated by the actors performing an endlessly repeated scene, or the bodily reactions to extremely loud screaming. Almost taking the role of a scientific researcher, Fabre alters the conditions of the body on stage, attempting to unearth and display the body's cultural history» (VAN DEN DRIES, CROMBEZ 2010, 427-428).

23 «Vi sono in effetti, da secoli, uomini la cui funzione è giustamente quella di

vedere e farci vedere ciò che noi non vediamo naturalmente. Sono gli artisti [...] L'arte servirà dunque a mostrarci che un'estensione delle facoltà di percepire è possibile» (BERGSON 2000, 126-27). Per quanto concerne l'abbattimento della dicotomia tra reale e virtuale (in scena) si rimanda a LEVY 1997.

24 Gli innesti tra cinema e teatro vengono analizzati anche da Valentini: «la codificazione cinematografica della scena teatrale [...] traduce le convenzioni linguistiche elementari del cinema, a volte per destrutturarne la sintassi e l'ordine del discorso, a volte per mimarne la forma espressiva. Tale modellizzazione produce effetti imprevedibili su entrambi i linguaggi [...]. L'importazione [...] scenica [...] [nello] spettacolo di figure proprie del cinema, come *i tagli di montaggio*, le figure del *découpage* cinematografico classico [...], configurano un cinema deflagrato fuori dallo schermo [...]. In tal modo si producono delle figure ibride [...] che portano il teatro, le arti visive, il cinema, oltre le convenzioni della loro forma storica» (VALENTINI, 2009, 74). Sull'argomento si veda anche: MANGO 2003, DIXON 2007, VALENTINI 2009, BALZOLA 2011, PIZZO 2013.

25 Si fa riferimento a quanto scritto da AMENDOLA 2006, 208, in riferimento al teatro inteso come: «luogo del simbolo, come pratica estetica, come apprendimento non-rappresentativo e non-razionale. Come luogo mitico».

26 'Ecocidio' è termine entrato in uso in numerose lingue a partire dalla fine degli anni Sessanta/primi anni Settanta del Novecento. In Italia ne registra la presenza il supplemento all'edizione del Dizionario Devoto-Oli pubblicato nel 1971 (*Le nuove parole. Aggiornamento del Dizionario della lingua italiana*, a cura di Lorenzo Magini), che così lo definisce: «Distruzione perpetrata volutamente di un ambiente naturale». Già nel 1970 iniziarono i tentativi di dar vita a una legislazione internazionale che proibisse tale distruzione: la prima proposta fu avanzata da Arthur Galston a un convegno su *Guerra e responsabilità nazionale* tenutosi a Washington; ne dà notizia un articolo sul New York Times del 28 febbraio di quell'anno, citato in: (WEISBERG 1970, 4).

27 Come scrive CAPPUCCI 1996, 45, l'umanità vive ciecamente: «dentro questa dimensione, antropocentrica e differita, che costituisce il suo capolavoro di sopravvivenza, il genio della nostra specie».

28 Si fa riferimento ad un approccio nel quale la trascendenza (intesa come attitudine ad andare verso ciò che è altro da sé, includendo il decentramento del proprio ego e la smobilitazione dell'egoismo) figura come linea di condotta primaria.

29 Appare pertinente, in tal senso, l'analisi del filosofo francese Morin: «La planetizzazione significa ormai comunità di destino per tutta l'umanità. Le nazioni consolidavano la coscienza delle loro comunità di destino con la minaccia incessante del nemico esterno. Ora, il nemico dell'umanità non è esterno. È nascosto in essa. La coscienza della comunità di destino ha bisogno non solo di pericoli comuni, ma anche di un'identità comune che non può essere la sola identità umana astratta, già riconosciuta da tutti, poco efficace a unirli; è l'identità che viene da un'entità paterna e materna, concretizzata dal termine patria, e che porta alla fraternità milioni di cittadini che non sono

affatto consanguinei. Ecco che cosa manca, in qualche modo, perché si compia una comunità umana: la coscienza che siamo figli e cittadini della Terra-Patria. Non riusciamo ancora a riconoscerla come casa comune dell'umanità» (MORIN 2002, 56). Su quest'argomento, si rimanda a MORIN 2001; MORIN 2004.

30 CAPPuccio 2010, 32.

31 Tra i dettami di suddetta cultura figura la trasformazione del corpo in oggetto di culto. Lo si avverte nel mondo dello spettacolo, della moda e dello sport (sull'argomento si rimanda a GALIMBERTI 2002). Nondimeno, la visione del corpo espressa da Cappuccio ha un valore polisemico. Non a caso il corpo inteso come limite, prigione, involucro terroso che con l'opacità e la follia della sua materia impedisce di accedere all'essenza ideale della verità, deriva dal *Fedone*: «[...] E così, liberati dalla follia del corpo, come è verosimile, ci troveremo con esseri puri come noi e conosceremo, nella purezza della nostra anima, tutto ciò che è puro: questo io penso è la verità» (Pl. *Phd.* 66-67).

32 Sulla distinzione operata da Husserl tra *Lieb* (corpo-proprio) e *Körper* (corpo-oggetto) si rimanda a GONNELLA 2007.

33 CAPPuccio 2010, 33.

34 Secondo il filosofo Marchesini risulta di vitale importanza definire l'identità umana come: «sistema aperto ad un processo di meticciamiento con il mondo» (MARCHESINI 2002, 41).

35 CAPPuccio 2010, 36-37.

### Bibliografia consultata

AMENDOLA 2006 = A. Amendola, *Frammenti di immagine*, Napoli, Liguori, 2006.

BALZOLA 2011 = A. Balzola, *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Roma, Dino Audino, 2011.

BECK 2020 = U. Beck, *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Roma, Carrocci editore, 2020.

BERGSON 2000 = H. Bergson, *La percezione del mutamento*, in Id., *Pensiero e movimento*, Milano, Bompiani, 2000, 24-150.

CANETTI 1978 = E. Canetti, *La provincia dell'uomo. Quaderni di appunti 1942-1972*, Milano, Adelphi, 1978.

CAPPuccio 1996 = P. L. Cappucci, *Arte e tecnologie, comunicazione estetica e tecnoscienze*, Roma, Ed. dell'Ortica, 1996.

CAPPuccio 2010 = R. Cappuccio, *Fuoco su Napoli*, Milano, Feltrinelli, 2010.

CENTANNI 2019 = M. Centanni, *Cassandra nell'Agamennone di Eschilo - Paracronia delle visioni e rottura della sintassi della parola poetica*, in M. DE SIMONE, *Le voci di dentro. Fantasia, sogno, visione*, Atti del VII convegno Monastero di Fonte Avellana (26-28 aprile 2019), Firenze, NICOMP L.E, 2019, 29-46.

DARDOT 2013 = P. C. L. Dardot, *La nuova ragione del mondo. Critica della*

razionalità neoliberista, Roma, Derive Approdi srl, 2013.

DIXON 2007 = S. Dixon, *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge, MIT Press, 2007.

ECO 1962 = U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

ECO 1985 = U. Eco, *Innovation and Repetition: Between Modern and Postmodern Aesthetics*, in *Daedalus*, 114, 4, 1985, 161-184.

GALIMBERTI 2002 = U. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 2002.

GONNELLA 2007 = S. Gonnella, *Il corpo da primato e il primato del corpo* in D. SCAFOGLIO, *L'odore della bellezza. Antropologia del fitness e del Wellness*, Milano, Editoriale Delfino, 2007, 255-261.

HANS-THIES 2006 = L. Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Abingdon-New York, Routledge, 2006 (ed. or. 1999).

LÉONARD ROQUES, MESNARD 2015 = L. Roques, Veronique. Mesnard Philippe, *Cassandra. Figure du témoignage et de transmission mémorielle*, Parigi, Kimé, 2015.

LEVY 1997 = P. Levy, *Il virtuale*, Milano, Raffaello Cortina ed., 1997.

MANGO 2003 = L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.

MARCHESINI 2002 = R. Marchesini, *Post Human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

MAZZOLDI 2001 = S. Mazzoldi, *Cassandra, la vergine e l'indovina: identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001.

MONTANARI 2017 = T. Montanari, *Cassandra muta. Intellettuali e potere nell'Italia senza verità*, Firenze, Giunti, 2017.

MONTEVERDI 2020 = A. M. Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*, Roma, Dino Audino, 2020.

MORIN 2001 = E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Milano, Raffaello Cortina ed., 2001.

MORIN 2002 = E. Morin, *Il Metodo: 5. L'identità umana*, Milano, Raffaello Cortina ed., 2002.

MORIN 2004 = E. Morin, *Il Metodo 2. La vita della vita*, Milano, Raffaello Cortina ed., 2004.

MOSCONI 2010 = G. Mosconi, *Alle origini della profetessa inascoltata. Un'ipotesi sulla Cassandra di Omero*, in *leússein. Rivista di Studi Umanistici*, 3,1, 2010, 11-20.

PANELLA 2016 = G. Panella, *Il disastro prossimo venturo. Distopia, apocalisse, fantascienza*, in N. TURI, *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze, Firenze University press, 2016, 221-236.

PASOLINI 1975 = P. P. Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975.

PISANO 2014 = L. Pisano, *Oltre la nostalgia. Per un'etica postumana affermativa. Intervista a Rosi Braidotti*, in F. BUONGIORNO, A. LUCCI, *Lo sguardo.net. Rivista di filosofia. La differenza italiana. Filosofi(e) nell'Italia di oggi*, 15, 2, 2014, 41-53.

PIZZO 2013 = A. Pizzo, *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Torino, Accademia University Press, 2013.

REALE (a cura di) 2000 = G. Reale (a cura di), Platone, *Fedone*, Milano, Bompiani, 2000.

RUSH 2005 = M. Rush, *New Media in Art*, London, Thames & Hudson, 2005.

SERRES 1991 = M. Serres, *Il contratto naturale*, Milano, Feltrinelli, 1991.

SERRES 1992 = M. Serres, *Il mantello di Arlecchino. Il Terzo-istruito: l'educazione dell'età futura*, Venezia, Marsilio, 1992.

TENTORIO 2017 = G. Tentorio, *Cassandra: logos e katastrophé sulla scena greca contemporanea*, in C. CAO et al., *Maschere del tragico. Between*, 7,14, 2017, 1-26.

VALENTINI 2007 = V. Valentini, *Mondi, corpi e materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

VALENTINI 2009 = V. Valentini, *La vocazione plurale della regia. Conversazione con Paolo Rosa*, in *Biblioteca teatrale*, 91-92, 2009, 87-103.

VAN DEN DRIES, CROMBEZ 2010 = L. Van den Dries, T. Crombez, *Jan Fabre and tg STAN: Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition*, in *Contemporary Theatre Review*, 20,4, 2010, 421-431.

WEISBERG 1970 = B. Weisberg, *Ecocide in Indochina. The Ecology of War*, Alexandria (VA), Canfield Press, 1970.

WITTGENSTEIN 1997 = L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi, 1997.