



I quaderni del FIT nascono in occasione della venticinquesima edizione del Festival Internazionale del Teatro e della Scena Contemporanea (2016) come spazio di riflessione e condivisione di sguardi. Un tavolo di confronto tra artisti, operatori e critici e allo stesso tempo uno strumento per tornare a ragionare di teatro e sul teatro, da un duplice punto di vista: quello delle prospettive critico/teoriche e quello delle diverse prassi della scena. Ogni volume della collana mette a fuoco, anno per anno, professionalità e ambiti che costituiscono il variegato mosaico delle arti performative. Questa seconda edizione (realizzata in occasione del festival 2017) si interroga sulla dimensione politica nelle arti sceniche contemporanee.

Contributi di: Maddalena Giovannelli, Simona Gonella, Lorenzo Mango, Rossella Menna, Bruno Milone, Renato Palazzi, Carmelo Rifìci, Gabi Scardi, Nicola Setari, Francesca Serrazanetti, Paola Tripoli.

I QUADERNI DEL FIT

SGUARDI SUL CONTEMPORANEO

Il politico è osceno



Sguardi sul contemporaneo. Il politico è osceno

SGUARDI SUL CONTEMPORANEO

Il politico è osceno

**I QUADERNI
DEL FIT
2017**

INDICE



Un progetto di

Paola Tripoli - direttore FIT Festival Internazionale del Teatro e della scena contemporanea
Carmelo Rifici - direttore artistico Lugano in Scena/LAC

A cura di

Maddalena Giovannelli e Francesca Serrazanetti -
Stratagemmi Prospettive Teatrali

ISBN: 9791220033183

Foto di copertina: Wunderbaum, *Stop Acting Now*

4 INTRODUZIONE

Paola Tripoli

8 IL POLITICO È OSCENO

Maddalena Giovannelli, Francesca Serrazanetti

I - INTORNO AL FESTIVAL

13 L'ideologia dell'intimità *Renato Palazzi*

21 Il personale è politico *Maddalena Giovannelli*

24 Gli spazi dell'altrove *Francesca Serrazanetti*

29 La questione della presenza *Rossella Menna*

II - CONVERSAZIONI E SGUARDI

45 L'eredità del teatro politico

*Conversazione con Lorenzo Mango
a cura di Vanja Vasiljević*

49 Lo spettatore c'è *Simona Gonella*

54 Quel che resta di Brecht *Bruno Milone*

59 Arte e riflessi di realtà *Gabi Scardi*

63 Il sistema dell'arte tra estetica e politica

*Conversazione con Nicola Setari
a cura di Camilla Fava*

70 POSTFAZIONE

Carmelo Rifici

73 GLI SPETTACOLI DEL FESTIVAL 2017

76 BIOGRAFIE DEGLI AUTORI

INTRODUZIONE

PAOLA TRIPOLI

Questa edizione dei Quaderni del FIT giunge in un momento in cui le democrazie europee smottano sotto le parole d'ordine dei populismi. Ogni idea di democrazia e di politica di solo quattro anni fa, senza allontanarci troppo, non esiste più.

Populismo e sovranismo, grazie all'*economicocrazia* e ai disastri di un globalismo dopato, sembrano assumere valore positivo, valore che risponde ai bisogni della gente comune.

Cosa fa l'arte di questi tempi?

Il valore politico dell'arte, e soprattutto del teatro, mi sembra si possa rintracciare nel suo diventare anti ideologica, relazionale, partecipativa e documentaria.

Relazionale sia pur con altre modalità rispetto agli anni '90; partecipativa perché radicata nel contesto urbano, alla ricerca della "comunità perduta", frutto della tentata convergenza tra individuale e collettivo; documentaria, in un percorso che partendo da Weiss ci porta fino a Milo Rau.

Un teatro del mondo reale è quello che ho incontrato nei miei viaggi, che ha trovato spazio in questa ultima edizione del FIT Festival e che mi sembra possa essere definito il teatro politico, sociale e civile del ventunesimo secolo. Un teatro che va oltre Brecht e Artaud.

Che è lontano dalle ideologie così come dalla necessità di rompere con la tradizione.

Tutto è già accaduto.

Forse, prima che in ogni altro luogo e contesto, è un "certo" teatro ad essere al passo coi tempi.

Documenta e non "prende le parti". Piuttosto "prende parte" e, nel momento in cui guarda la società al microscopio, fa opera di ingrandimento dei particolari.

È un teatro anti ideologico quando si concede una frase che fa storcere il naso: *I'm not ashamed of my communist past* - titola Sanja Mitrovic - croata trapiantata in Belgio, fregandosene del muro di Berlino e delle foibe.

Oppure quando Deflorian/Tagliarini, ne *Il cielo non è un fondale* racconta un paesaggio urbano, che è anche un paesaggio umano dove il reietto e lo straniero è contemporaneamente quello a cui si chiede «come stai?» e di cui a volte ci si preoccupa, ma al tempo stesso è quello che ti fa vivere l'esperienza brutale e violenta dell'aggressione da cui si scappa con i pantaloni abbassati fino alla caviglia, in una qualunque periferia di una qualunque città. Quella che Malraux avrebbe detto «la condizione umana»: vorremmo essere solidali, ma non possiamo, e ci smarriamo.

È il teatro che racconta il tempo presente.

El Attar documenta e lascia al pubblico il giudizio. Con una drammaturgia precisa, sia pur non cronologica e non, fino in fondo, giornalistica.

Racconta fatti con orari e date, numeri di vivi e morti come se fosse un bollettino di guerra. Certo lo fa così perché non potrebbe fare altrimenti. Perché lui egiziano, nell'attuale Egitto, non gode, insieme ai suoi connazionali, della possibilità della verità.

E noi? Godiamo certo della libertà individuale, ma non possiamo non dubitare. Noi siamo destinatari di quali verità?

Tra fake news, WikiLeaks e Cambridge Analytica il dubbio è l'unica realtà che ci possiamo permettere.

La nostra libertà non è più della libertà dell'altro o di moltitudini di altri differenti da noi, sembra dire Francesca Garolla in *Tu es libre*.

Politica è la mancanza, la solitudine, in *Maneggiami con cura* di Rubidori Manshaft, dove in un paesaggio, sia pur accudente e perfetto, irrompe con consapevolezza la fine. I racconti dei singoli, l'espressione dei loro volti diventa politica perché assume valore collettivo.

Mai come oggi nell'arte il privato è politico.

Il privato dell'artista, il privato di chi è protagonista delle storie, il privato di una comunità fatta di singoli individui.

La realtà aumentata con cui l'artista racconta la sua indagine fatta al microscopio diventa dirompente e collettiva.

Nikitin con il suo *Hamlet* non fa sconti a nessuno quando dice che il suo non è teatro. È una trappola della realtà che serve per risvegliare la coscienza verso un mondo fluttuante e senza meta.

Con Carmelo Rifici e con un meltin'pot di teorici e studiosi, compagni di viaggio per questa edizione de *I Quaderni del FIT 2017*, abbiamo provato a dare risposte parziali ad una domanda universale: il politico è osceno?

Insieme, Lorenzo Mango (storico del teatro), Gabi Scardi (curatrice, scrittrice e docente in particolare sulle ultime tendenze nelle pratiche artistiche contemporanee), Simona Gonella (pedagoga e regista), Bruno Milone (filosofo), Nicola Setari (docente universitario, curatore e scrittore nei settori dell'arte contemporanea, arte visiva e media) e Rossella Menna (studiosa e critica teatrale).

A cui si affianca, come ogni anno, l'Osservatorio critico di «Stratagemmi»

(Maddalena Giovannelli e Francesca Serrazanetti) e Renato Palazzi, firma de «Il Sole 24ore».

Un momento per ragionare insieme, per sollecitare riflessioni, per indicare strade e percorsi. Per trattare di arte e parlare sullo stato dell'arte, sul ruolo dell'artista nella società contemporanea che, certi che la storia è fatta di corsi e ricorsi, si trova ad affrontare uno dei ricorsi più bui degli ultimi tempi.

IL POLITICO È OSCENO

MADDALENA GIOVANNELLI
FRANCESCA SERRAZANETTI

Benvenuti nell'era del teatro post-drammatico. La fortunata definizione (che si deve a un altrettanto fortunato volume del 1999 firmato da Hans-Thies Lehmann) allude, con quel "post" a uno scenario in cui molto è stato spazzato via: storie, trame, rappresentazioni, psicologia, personaggi. In questo scenario è lecito chiedersi se l'esplosione abbia portato con sé anche le vecchie forme del teatro politico.

Sulla scena contemporanea europea, le voci più innovative sembrano mostrare particolare interesse agli aspetti formali della performance: si moltiplicano i dispositivi performativi, le drammaturgie visive, le video installazioni. Rare, invece, le proposte apertamente *engagé*, ancor più rari i manifesti ideologici. Come interpretare il cambiamento in corso? È lecito parlare di un'eclissi di alcune forme di teatro politico?

Intorno a queste interrogazioni si è sviluppato il programma dell'edizione 2017 del FIT, che ha raccolto proposte artistiche in qualche modo rappresentative di un mutato modo di raccontare la realtà. E alle stesse domande tenta di rispondere anche questa pubblicazione, che prende come punto di partenza la programmazione del Festival per spaziare poi fino alle più rilevanti esperienze performative (e non solo) degli ultimi anni.

Per questo motivo abbiamo immaginato di articolare in questo modo le due differenti sezioni di questi Quaderni. Mantenendo l'impostazione della prima edizione, con sguardi critici sul Festival e sguardi "disciplinari" che, da diversi punti di vista, convergessero su uno specifico tema. Nella prima sezione «Intorno al Festival» viene offerta una prospettiva critica sugli spettacoli in cartellone nella ventiseiesima edizione del FIT; nella seconda, «Conversazioni e sguardi», gli autori – critici, osservatori, studiosi, artisti – provano a interrogarsi su quali siano i retaggi e le discontinuità rispetto alla grande stagione del teatro politico.

L'eredità è doppia, come mettono in luce nelle pagine che seguono Lorenzo Mango e Bruno Milone: da un lato Brecht, con la sua forte dimensione ideologica e legata al teatro di parola; dall'altro Artaud con la sua radicale trasformazione del linguaggio. La mappa è varia, ma un dato emerge chiaro: se vengono meno tesi e asserzioni, è allora tempo del dubbio, della domanda, della contraddizione.

Le compagnie mostrano di non volersi sottrarre al confronto con una realtà dai contorni sempre più sfuggenti, che pare aumentare illimitatamente. Ecco allora che il mutare dei codici espressivi e la messa in questione dei

loro meccanismi non restano solo un processo formale: è la forma stessa a farsi medium e oggetto dell'atto performativo. I temi esplicitamente politici escono di scena – diventano cioè o-sceni – ma a venire messo in dubbio è l'assunto stesso del reale: *fiction*, narrazione, autobiografia deflagrano così in una moltiplicazione di piani (ne parla, nelle pagine che seguono, Renato Palazzi). In questo quadro, politica diventa più che mai la posizione dello spettatore, sempre più spesso chiamato a interagire, e a discernere un rapporto realtà/finzione ambiguo e sfuggente (così nel contributo di Simona Gonella). La capacità di immaginare, e di riconoscere il reale nella sua rappresentazione, diventa una richiesta imprescindibile per il pubblico, che non può più restare passivo. Spaziando verso le arti visive, le tendenze non sembrano essere molto dissimili, come testimoniamo i contributi di Gabi Scardi e Nicola Setari: la dimensione individuale e personale entra in relazione con quella pubblica (e quindi politica) e l'arte si fa riflesso di realtà, interrogando lo spettatore.

Ne emerge un quadro complesso e polimorfico: il mosaico di sguardi, in queste pagine, racconta di forme in continua transizione, impegnate in un costante sondaggio di confini e in una radicale ridefinizione delle parole chiave del vocabolario performativo. E anche di quello politico.



I. INTORNO AL FESTIVAL

L'IDEOLOGIA DELL'INTIMITÀ. DAL TEATRO EPICO AI FRAMMENTI AUTOBIOGRAFICI

RENATO PALAZZI

Il programma del FIT Festival di quest'anno è stato improntato a scelte dal taglio fortemente politico. Gli spettacoli presentati hanno dunque rivelato un evidente spostamento verso l'urgenza dei contenuti storico-ideologici, senza però rinunciare - a quanto pare - a quell'attenzione per il rinnovamento linguistico e formale che ha sempre contrassegnato la rassegna luganese. Se la scorsa edizione, in particolare, era soprattutto caratterizzata - come è stato rilevato nel primo numero dei Quaderni - da quell'intento di scavalco della finzione rappresentativa a favore di una verità personale ossessivamente perseguita fino al dettaglio autobiografico tipico del cosiddetto teatro post-drammatico, anche nel FIT Festival 2017 non sono mancate alcune creazioni in cui l'approccio ai grandi temi collettivi di oggi era ispirato a uno stesso esasperato soggettivismo. Questo sforzo di riportare a un punto di vista strettamente individuale anche ciò che in una chiave individuale non sembrerebbe poter essere affrontato è ovviamente indicativo di una forte tendenza al cambiamento. Ma fino a che punto esso segna una rottura radicale coi modelli del passato? Non so se vi sia effettivamente un parametro di riferimento, un canone definito di teatro politico da cui misurare i ribaltamenti in atto. La nostra esperienza di spettatori è segnata soprattutto da alcuni imprescindibili lasciti, da alcuni fondamentali percorsi che hanno impresso un'impronta più o meno profonda nella prassi teatrale degli scorsi decenni.

Il primo e il più ineludibile punto di riferimento in questo campo non può essere ovviamente che Brecht col suo progetto di teatro epico, e tutto l'apparato di riflessioni estetiche e indicazioni pratiche ad esso collegate. Ma non vanno dimenticati almeno altri due filoni che hanno segnato profondamente un'epoca, i drammi di Peter Weiss, che sono stati emblematici di una certa fase di ricerca di una verità "documentaria" fra gli anni Sessanta e Settanta, e il tentativo di Dario Fo di ricalcare le sue commedie sulla pressante attualità politica, ai tempi

dei “circuiti alternativi”, del collettivo Nuova Scena e del circolo La Comune. Il principio fondante del teatro epico brechtiano - basato su «una drammatica antimetafisica, materialistica, non-aristotelica», modellata sui presupposti del materialismo dialettico - è nell’obiettivo che i linguaggi della scena debbano consentire una visione quasi scientifica dell’argomento trattato, un’analisi critica dei comportamenti umani e delle loro contraddizioni che non a caso può essere integrata, arricchita e completata da cartelli e didascalie che servono a fornire ulteriori dati e informazioni, nonché da cori di commento. Nella stesura dei suoi testi Brecht non privilegia dei contenuti particolari, varia fra i temi e i toni più diversi, escludendo però apertamente ogni forma di individualismo, dichiarando la necessità di guardare per lo più alle dinamiche della società e ai rapporti di classe. Il fine della rappresentazione è spiegare, istruire, informare, illustrare anche i temi più ardui, le leggi dell’economia, i meccanismi della Borsa. Nel suo pur sterminato apparato teorico, Brecht non sembra fare mai un uso esplicito di un qualche concetto di *realtà*, anzi in genere trasfigura la realtà nelle costruzioni di una drammaturgia tutto sommato tradizionale, basata, salvo eccezioni, su vicende e personaggi di pura matrice simbolica. E neppure mette a punto l’idea che l’autore debba farsi portatore di uno sguardo in qualche modo *oggettivo* sulla materia che affronta. Per attivare la lucida e distaccata coscienza critica dello spettatore si affida piuttosto alle tecniche dello straniamento, a una presa di distanze - nella recitazione, nella scenografia, nell’uso delle musiche - che impedendo l’immedesimazione emotiva del pubblico gli permetta di giudicare gli avvenimenti cui assiste, e poi di agire di conseguenza per impegnarsi a cambiare il mondo. L’approccio didascalico a una realtà già data non è tanto nella natura dei fatti descritti, quanto nell’atteggiamento anti-illusionistico alimentato nella platea, nella consapevolezza, cui viene condotta, di trovarsi di fronte a un mero artificio dimostrativo.

Piuttosto diversa - pur nella comune radice politica e culturale - è l’impostazione che ha prevalentemente caratterizzato le opere di Peter Weiss: a dargli fama e successo, grazie anche al fortunato allestimento e al bellissimo film di Peter Brook, è stato il *Marat-Sade*, un testo anomalo, tutto giocato sul teatro nel teatro, un immaginoso spettacolo-dibattito dove ad agire non sono figure a tutto tondo ma emblemi viventi di due opposte posizioni, Marat, l’incarnazione di una concezione rigida e intransigente del fervore rivoluzionario, e il marchese De Sade, fautore di una liberazione delle pulsioni individuali, durante una sorta di ribollente rappresentazione terapeutica da parte degli internati nel manicomio di Charenton. Ma Weiss oggi ci interessa di più per la peculiare costruzione drammaturgica dell’*Istruttoria*, della *Cantata del mostro lusitano*, del *Discorso*

sul Vietnam e di altri scritti che fornivano testimonianza diretta di eventi politici “caldi” di quegli anni.

Se *La cantata del mostro lusitano*, uno sfaccettato reportage sul colonialismo portoghese in Angola, che mescola spunti di cronaca, flash su truci episodi realmente avvenuti, resoconti giornalistici, scenette clownesche, canzoni resta nella memoria soprattutto per la messinscena che ne ha fatto Strehler nel ‘69 con la sua cooperativa Teatro e Azione, dopo la temporanea uscita dal Piccolo Teatro, è soprattutto *L’istruttoria* a indicare la direzione di uno statuto di verità destinato a suo modo a lasciare il segno. La ricostruzione del processo tenutosi a Francoforte tra il ‘63 e il ‘64 contro i responsabili del lager di Auschwitz, realizzata attraverso la scarna e agghiacciante evidenza degli atti giudiziari, l’impassibile indifferenza degli imputati, le lancinanti testimonianze dei sopravvissuti, al momento delle prime rappresentazioni ebbero in tutto il mondo un impatto indescrivibile.

Fu senza dubbio *L’istruttoria* ad aprire la strada a quel teatro-documento, basato sulla spettacolarizzazione di materiali d’archivio, verbali di assemblee e riunioni di partito, articoli di giornale, memoriali, epistolari che in Italia ebbe ampio spazio grazie soprattutto alle opere del magistrato-autore Vico Faggi e di Luigi Squarzina, *Cinque giorni al porto*, sul grande sciopero dei portuali di Genova agli inizi del Novecento, *Rosa Luxemburg*, *Il processo di Savona*. In questa scia si mosse anche Mina Mezzadri col suo dittico su don Milani, *Lettera a una professoressa* e *L’obbedienza non è più una virtù*. E forse, chissà, la linea di Weiss influenzò almeno in parte Ariane Mnouchkine ed Hélène Cixous nell’ideazione di certi loro celebri spaccati storici ricostruiti minuziosamente, dall’*Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, rois du Cambodge* alla colossale *Indiade*.

Su un versante che parrebbe diametralmente opposto si collocano le commedie acutamente satiriche scritte, dirette e interpretate da Dario Fo nei giorni ardenti della militanza attiva, nel clima convulso di quel dopo-Sessantotto in cui l’impegno politico si identificava totalmente con la vita, *Morte accidentale di un anarchico*, *Il Fanfani rapito*, *Non si paga, non si paga* e così via. La struttura è quella ultracollaudata della farsa più tradizionale, lo stile sembra improntato soprattutto alla gestualità sghemba, allo stralunato estro giullaresco dell’autore-attore. A renderle particolari non è tanto la loro forma drammaturgica, quanto il tentativo - forse unico nella storia del teatro italiano - di cogliere “in diretta” l’urgenza della cronaca quotidiana, usando il teatro come strumento di contro-informazione, non soltanto per fornire notizie e commenti sugli avvenimenti più recenti prima dell’inizio o nelle pause dello spettacolo, ma catturandoli all’interno dello spettacolo stesso, traducendoli all’istante in folgoranti invenzioni mimiche e verbali.

Quello di Fo e della Rame è stato, allora - con tutti i suoi limiti e le sue palesi forzature - lo straordinario esperimento di un teatro politico in costante contatto con la realtà nel suo immediato farsi, dove i testi cambiavano di giorno in giorno, di ora in ora, inglobando nell'azione le inchieste, i processi, i verbali della questura. Una simile idea di una drammaturgia in continuo divenire comportava, ovviamente, ridondanze, rallentamenti, inevitabili dilatazioni dei tempi: i testi spesso si gonfiavano, perdevano ritmo, si appesantivano in interminabili proflui di dettagli collaterali. Ma quell'utopia dello spettacolo come organismo vivo, mutevole, plasmato e riplasmato sull'evolversi di una realtà da cui traeva comunque linfa e legittimazione acquisiva un risalto esemplare in sé, prescindendo dall'effettiva qualità dei suoi risultati.

Quelli finora citati sono percorsi assai diversi, accomunati dall'obiettivo che i meccanismi della storia e le dinamiche della società possano essere, per il teatro, oggetto di studio, di osservazione razionale, di rispecchiamento in qualche modo spassionato rispetto a una materia da interrogare e da indagare, da osservare per certi versi dall'esterno. Pesa, indubbiamente, la scelta di campo, l'orientamento ideologico dell'autore, ma corretto e temperato da uno schema interpretativo che si impone con una sua valenza autonoma, trascendendo qualunque prospettiva personale. Tutto il contrario, si direbbe, di tante espressioni di teatro para-politico o neo-politico che si vanno oggi diffondendo, suggestive e spiazzanti proprio in quanto il vissuto del soggetto sostituisce ogni sorta di metodologia interpretativa.

Prendiamo il caso, ad esempio, di *I am not ashamed of my communist past*, uno degli spettacoli più significativi del FIT Festival 2017: a dirigerlo e interpretarlo sono due performer serbi, Sanja Mitrović e Vladimir Aleksić, amici d'infanzia, cresciuti in un piccolo centro dell'ex-Repubblica Jugoslava: lei è una regista e artista visiva che vive tra Belgio e Olanda e da anni non mette piede in una Patria nella quale non riesce più a riconoscersi, lui un attore che dopo avere lavorato per qualche anno all'estero - anche in Italia - ha deciso, comunque vada, di tornare a casa, accettando tutte le contraddizioni di questa scelta. Da posizioni diverse, entrambi osservano la decadenza del loro paese, le fabbriche che hanno chiuso, gli edifici che sono andati in rovina, documentandola con dei video che ne rimandano le immagini desolate.

I due raccontano la vecchia Jugoslavia multi-culturale e multi-etnica - un coacervo di popoli che potevano convivere solo grazie al ferreo controllo del regime titino - in una chiave che più privata non potrebbe essere. A fare da filo conduttore sono gli spezzoni di pellicole prodotte da un'azienda cinematografica di Stato, l'Avala Film, ormai estinta, opere per lo più propagandistiche, storie di fedeli militanti ed eroici partigiani, ma anche improbabili commedie di

ispirazione pseudo-occidentale, di per sé eloquenti nell'evocare un clima, scelte e commentate però soprattutto in quanto immagini che nel bene o nel male hanno scandito la loro giovinezza, intrecciate inestricabilmente con passaggi più o meno importanti della loro vita, con le varie fasi della crescita, con la scoperta di se stessi.

Le imprese dei personaggi dello schermo richiamano dunque senza sosta esperienze scolastiche, memorie famigliari, cibi, prodotti commerciali, tracce e impressioni di un piccolo benessere di Stato ormai perduto. In uno dei momenti più freschi dello spettacolo la Mitrović ripete con esilarante adesione i suoi antichi gesti da "leader dei pionieri", sventolando nastri rossi e intonando «Tito, Tito, Tito è nei nostri cuor». L'ironico distacco cede tuttavia il passo, col procedere dell'azione, a un sentimento di crescente nostalgia, dove l'implicito rimpianto per i felici anni dell'adolescenza diventa via via un dichiarato rammarico per la fine di un regime che garantiva a tutti valori comuni e un senso di diffusa protezione, spazzati via dal nazionalismo, dalle privatizzazioni e dall'adesione al libero mercato. E all'impegnativa affermazione che si stava meglio sotto il comunismo, accettabile o no, ci arrivano così, senza un'analisi argomentata, in virtù di un impulso emotivo, di una mera sollecitazione degli affetti, chiedendo addirittura al telefono il parere alle rispettive mamme.

Anche al centro di un altro spettacolo presentato al Festival, *Before the revolution* dell'egiziano Ahmed El Attar - di cui tratta diffusamente, nel suo contributo, Maddalena Giovannelli - c'è una densa e stratificata situazione politica, quella delle "primavere arabe" e della rivoluzione di piazza Tahrir, che resta tuttavia sullo sfondo, come qualcosa di non dicibile e non detto, mentre i due attori, con la stessa inscalfibile impassibilità, alternano il resoconto di attentati e fatti di sangue a schegge di quotidianità, riassunti di serie televisive, paradossali alterchi di coppie in crisi sul punto di lasciarsi, dichiarazioni d'amore - alla Rodrigo García, uno dei padri del nuovo teatro politico - nei confronti della propria squadra di calcio, elencazioni di cose delle quali chi sta parlando si dichiara stufo, un po' come la performer belga Kristien De Proost, nella scorsa edizione del Festival, in *On track* catalogava i propri pregi e difetti fisici, le cose che ama e che odia.

In *Tu es libre* di Francesca Garolla, che al Festival ha avuto il suo debutto, l'embrione di una trama vera e propria sembra invece essere bene individuato, almeno come punto di partenza, e riguarda un tema di incandescente attualità, la vicenda di una studentessa francese fuggita in Siria per unirsi ai fondamentalisti islamici. Ma questo gesto estremo, compiuto per giunta in assenza di qualunque chiara avvisaglia, quasi per una pura sfida intellettuale, non può tradursi in una costruzione drammaturgica dall'andamento pienamente sviluppato, in grado di condurre a conclusioni definitive.

Il mistero di quella conversione che sembra sfuggire ad ogni spiegazione razionale si frammenta nelle testimonianze soggettive delle quattro persone più vicine alla ragazza, la madre, il padre, una compagna di studi e il fidanzato di origini siriane, che si aggrappano a ricordi e sensazioni sparse, ma non riusciranno mai a comporli in un quadro complessivo, e nella rinuncia a ogni certezza precostituita, negli interrogativi, nelle domande destinate a rimanere prive di risposta da parte dell'autrice, sempre presente in scena a interloquire coi suoi personaggi, dialogando persino direttamente con l'enigmatica protagonista, senza avere però la possibilità di fare luce su una verità che resterà comunque impenetrabile.

Questa tendenza a sostituire ogni lettura unificante del presente con uno sguardo molteplice e parcellizzato sui fenomeni in corso è confermata da altri spettacoli visti fuori dalla rassegna, come *Guerrilla* del gruppo catalano El conde de Torrefiel. Il testo di Pablo Gisbert, che non viene detto, ma scorre silenzioso su uno schermo, nella consueta separazione fra parola e azione che sembra tipica di questa compagnia, ha una specie di scarno filo conduttore, i preparativi politici e militari di un'ipotetica alleanza fra quattro potenze, Russia, Cina, India e Corea del Nord, destinata a culminare nel 2023 in un conflitto devastante. A questo scorcio fanta-storico si contrappongono i pensieri a ruota libera, le inconcludenti riflessioni di una serie di comuni cittadini europei che - in una società assuefatta alla pace e al benessere, incapace di concepire possibili minacce al proprio *modus vivendi* - colgono un senso di diffusa inquietudine, ma non sono in grado di reagire.

Emblematico di questo procedimento di segmentazione di vicende collettive in una miriade di stati d'animo individuali è soprattutto il primo quadro, che mostra un'ottantina di persone - gente "normale", reclutata in loco - intente a seguire una conferenza di Angelica Liddell, quasi uno specchio dei veri spettatori seduti in platea di fronte a loro. A poco a poco le dissertazioni della Liddell passano in secondo piano, scompaiono lasciando il posto a delle autentiche storie private dei suoi singoli ascoltatori, raccolte attraverso delle interviste effettuate preventivamente e inserite ingegnosamente nel copione riadattato di volta in volta dall'autore: sono storie di famigliari che avevano aderito alla lotta armata, di parenti sfuggiti alle Foibe, o anche soltanto futili dubbi esistenziali dei soggetti in questione, incertezze sul futuro, tali comunque da garantirsi come l'eco di un sentire condiviso.

Ancor più intimo è l'episodio evocato nella seconda parte, incentrata su un'insegnante di Tai Chi che mentre sta facendo lezione ai suoi allievi torna con la mente all'incontro, avvenuto la sera prima, con un amico che piangeva disperato perché non fa più l'amore sotto la doccia col proprio partner. Nella

terza parte, tutti costoro si ritrovano insieme in un rave party che si svolge la notte prima della conferenza della Liddell: mentre ballano incessantemente, al suono di una musica martellante, continuando a interrogarsi inutilmente sul proprio posto nella vita, scoppia la guerra che causerà milioni di morti e cambierà tutti gli equilibri di potere del pianeta. L'exasperato soggettivismo in questo caso non è sintomo di un'impossibilità di rappresentare dialetticamente una realtà univoca, ma è la metafora di questa realtà che piomba all'improvviso su una massa di soggetti smarriti, prigionieri della propria impotenza, incapaci di qualunque cambiamento pur avendo la chiara percezione di essersi spinti sull'orlo di un abisso.

Molto eloquente, nell'usare gli spezzoni di una struggente biografia personale per raccontare dei grandi eventi che riguardano un intero popolo, è *Riding on a cloud* del libanese Rabih Mroué, che porta in scena il fratello colpito alla testa da un cecchino, semi-paralizzato e parzialmente afasico, per raccontare la tragedia della guerra civile che ha sconvolto il suo Paese. Utilizzando dei dischetti, come il Krapp beckettiano, lui, il fratello - che non è attore, ma poeta e videomaker - ricostruisce con dovizia di particolari il feroce destino che gli è toccato quando era appena diciassettenne.

Seduto a un semplice tavolino in un angolo della ribalta, senza orpelli teatrali, faccia a faccia col pubblico, ripercorre i momenti che gli hanno cambiato la vita, la ferita subita mentre accorreva a soccorrere il nonno, un famoso intellettuale marxista assassinato nello stesso modo, il risveglio dal coma con le strane conseguenze che esso gli ha lasciato, fra cui l'incapacità di riconoscere le persone e le cose raffigurate in disegni e fotografie, la lunga e difficile riabilitazione. Parla di sé, ma in controluce è sempre incombente il tumultuoso quadro del Libano insanguinato dagli scontri fra schieramenti e fazioni: è anzi sorprendente come, attraverso la vera sofferenza di un singolo individuo, Mroué riesca a farci penetrare in una complessa circostanza storica che, se espressa in un testo costruito ad arte, attraverso personaggi di pura invenzione, ne risulterebbe indebolita e probabilmente per noi del tutto inaccessibile.

Non si può non parlare, per finire, del gruppo teatrale che forse più di tutti ha contribuito a imporre queste audaci commistioni fra argomentazioni politiche ed esperienze private, ovvero le She She Pop, il formidabile collettivo femminile berlinese. Anni fa, in *Schubladen*, raccontavano un capitolo fondamentale della storia europea, la divisione tra le due Germanie, attraverso i temi scolastici, i libri letti, i dischi ascoltati, lettere, pagelle, ritagli di giornale che tre ex-ragazze dell'Est e tre ex-ragazze dell'Ovest - sedute ad altrettanti tavolini da lavoro, pieni di fogli per appunti e apparecchiature tecniche - usavano per confrontare la propria infanzia e adolescenza ai due lati del Muro, trasformando quei materiali

usciti dai cassetti di casa e custoditi in faldoni ammassati sul pavimento nei tasselli di uno straordinario affresco antropologico.

In *50 grades of shame*, l'ultimo spettacolo che le She She Pop hanno presentato in Italia, tengono una serie di tredici paradossali lezioni sui comportamenti sessuali e su ciò che è permesso e vietato in questo campo, mescolando brani di un classico della drammaturgia tedesca di fine Ottocento, *Il risveglio di primavera* di Wedekind, e citazioni di un romanzaccio *hard* dei nostri giorni, *Cinquanta sfumature di grigio*, a ironiche e disinibite testimonianze soggettive delle attrici e degli attori sull'eros, sulla nudità, sul rapporto col proprio corpo.

Si parla con spigliatezza dei ruoli nella coppia, di stimoli maschili e femminili, di pudore, di vergogna. Ma, come accadeva in *Testament*, un'altra creazione della compagnia in cui i veri padri delle interpreti rivivevano e commentavano temi e situazioni del *Re Lear*, arrivando a una sorta di messinscena trasversale ma non pretestuosa del dramma shakespeariano, anche qui il testo di Wedekind, seppur ridotto a poche battute essenziali, resta comunque l'autentico nucleo portante della rappresentazione: e quando uno dei suoi protagonisti, l'adolescente Moritz, si uccide, vittima di un'educazione sbagliata, quel collage di beffarde confessioni personali assume immediatamente un diverso risalto, ne diventa un graffiante controcanto rispetto alla morale corrente. Mentre la musica e la voce del compositore Santiago Blaum scandiscono il crescendo di una grottesca danza macabra, il finale dello spettacolo si trasforma in un livido atto d'accusa contro le ipocrisie di una società incapace di liberarsi delle proprie paure e dei propri pregiudizi.

IL PERSONALE È POLITICO

MADDALENA GIOVANNELLI

«Il personale è politico» era, nei primi anni Settanta, la parola d'ordine delle femministe che rivendicavano la portata collettiva di scelte apparentemente individuali, come la maternità o le abitudini in tema di sessualità (lo racconta bene Stefania Voli in *Quando il privato diventa politico*, 2006). Alcuni decenni dopo, all'inizio del nuovo millennio, i sociologi scomodano la nozione di “biocapitalismo” per raccontare come il sistema economico vigente attui nei confronti dei nostri corpi e delle nostre esistenze «uno sfruttamento integrale» (così nel saggio di Vanni Codeluppi, 2008). Oggi come allora si rimarcano le ricadute politiche dei nostri gesti privati in una duplice direzione: da un lato la stretta relazione tra quella che crediamo essere una scelta libera e le condizioni socio-economiche che in realtà la generano; dall'altro il potere destabilizzante di un comportamento che più o meno direttamente mette in questione le strutture e le regole non scritte in atto (lo argomenta Judith Halberstam in *The Queer Art of Failure*, 2011). Al tema non si sottraggono nemmeno il teatro e le arti performative, che sempre più spesso mettono al centro del palco vite dalla potente risonanza politica: inni alla libertà di auto-affermazione, storie che paiono rivendicare la possibilità di ‘altro’ rispetto alle dominanti cronache di realizzazione e successo; auto-narrazioni legate a identità fluide o al genere. Non di rado, le creazioni che si inscrivono in questa tendenza richiedono al performer un coinvolgimento personale ben più profondo della semplice “interpretazione”; il corpo dell'attore, con le sue imperfezioni, peculiarità, sofferenze, cicatrici, diviene infatti un potente prisma di rifrazione delle vicende narrate. Il gioco di rispecchiamento tra la biografia del performer e quella dell’“io” che ci si presenta sul palcoscenico – e dunque anche tra realtà e finzione – viene naturalmente amplificato quando l'attore coincide con l'autore del testo: è stato questo uno dei temi al centro di molti spettacoli visti al FIT Festival 2016, come quelli di Tom Struyf o Daniel Hellmann (come evidenziato nella scorsa edizione dei «Quaderni del FIT», *Le scritture del reale*).

Ma non viene meno neppure quando la regia o la drammaturgia sono firmate da altri (il più rilevante tra i casi recenti: *MDLSX*, diretto da Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, che pone al centro il corpo di Silvia Calderoni come vero e proprio nucleo di senso dello spettacolo).

Nella sua radicale interrogazione sul rapporto tra politica e arti performative, il FIT 2017 mostra con chiarezza altre declinazioni di questa tendenza. Frammenti di vite, raccontati attraverso i più diversi linguaggi artistici, paiono mostrare allo spettatore la possibilità di deviazioni dalla norma, fallimenti, dolore, alterità.

Personale e fortemente politico è per esempio *l'Hamlet* dell'eclettico regista tedesco Boris Nikitin. Il personaggio più celebre del teatro occidentale viene fatto letteralmente esplodere nel testo post-drammatico firmato dallo stesso Nikitin e viene attraversato sul palco dalla personalità "queer" del musicista Julian Meding. Il corpo androgino e quasi infantile del performer pare dichiarare la propria inadeguatezza a incarnare quel ruolo prefissato («lo non sono Amleto», afferma ripetutamente durante lo spettacolo), e sembra consegnare al pubblico la propria eccentrica vulnerabilità. I tic, le movenze e le attitudini della figura sul palco sono inequivocabilmente quelle di Meding, come emerge nell'incontro con il pubblico organizzato dal Festival; risultano del tutto assenti, dunque, la dimensione finzionale che siamo soliti associare agli spettacoli shakespeariani e la capacità metamorfica da sempre attribuita all'attore.

La regia indaga, allo stesso tempo, il tema della visibilità e dell'iper esposizione mediatica: il volto di Meding viene continuamente scandagliato da una telecamera, vivisezionato attraverso un ossessivo indugiare sui dettagli più minuti, e rilanciato agli spettatori che vengono posti nella condizione di voyeurs, proprio come ci accade quotidianamente di fronte ai mezzi di informazione.

La telecamera come medium per penetrare nell'interiorità dei personaggi, e allo stesso tempo come filtro di artefazione del vero, è del resto uno dei più frequenti temi di indagine per la performance contemporanea (si vedano, per esempio, le più recenti e acclamate creazioni di Milo Rau): come se il video, con la sua capacità distanziante, fosse uno dei modi possibili per rendere il privato una questione pubblica.

Anche Officina Orsi con *Su l'umano sentire* conduce gli spettatori nell'intimità di alcuni anonimi cittadini, ponendo il volto umano al centro dell'installazione performativa. A venire raccontate – e immortalate nelle riprese – sono piccole e privatissime rivoluzioni: rabbia, improvvise perdite di controllo, commozione, confessioni. Rubidori Manshaft, invisibile dietro la telecamera, chiede ai suoi interlocutori di riflettere sul tema della mancanza; ed ecco che man mano le maschere indossate quotidianamente si sciolgono per lasciare posto al dolore o al sorriso, e le più diverse manifestazioni emotive testimoniano di una impercettibile

uscita dalla norma. Così una distinta vedova svizzera, abbandonata l'algida cortesia delle prime battute, si troverà ad ammettere d'improvviso che le serate con i suoi amici le risultano insopportabili, che il cibo in realtà non le piace affatto, ma che non c'è altra via di quel faticoso rituale per lottare contro la solitudine.

Emergono così – pur in due lavori radicalmente differenti per estetica e poetiche – gli stessi leitmotiv: la vulnerabilità umana, la fragilità del corpo, la difficoltà di trovare un luogo o un tempo per il dolore in una società che non sembra prevederlo. Non sarà un caso, dunque, che in entrambe le creazioni appaiano sul palco immagini dei luoghi-ghetto della sofferenza: in *Hamlet* un ospizio ripreso nei suoi angoli, in *Su l'umano sentire* l'immagine di una casa di riposo curata ma non per questo accogliente (una scelta non dissimile da quella presente in *Dopo la battaglia* di Pippo Del Bono [2011], dove ai movimenti scenici degli attori in presenza si alternavano spezzoni di un documentario girato in alcuni istituti psichiatrici).

L'infelicità e il dolore possono essere politicamente disturbanti nel loro smentire le narrazioni *mainstream* di benessere portate avanti dai sistemi economici occidentali; oppure, talvolta, può essere la quotidianità più banale, e persino un semplice rapporto d'amore tra esseri umani, a confliggere con i dettami di un regime oppressivo. Di questo parla *Before the revolution* di Amhed El Attar, regista e autore egiziano. Al centro del testo – enunciato senza variazione di tono da due performer che guardano immobili la platea – è la rivoluzione deflagrata da piazza Tahrir nel gennaio 2011. Ma l'oggetto della narrazione non viene mai toccato direttamente: la drammaturgia continua a rimandare al 'prima' della rivoluzione (di questo si parla, almeno apparentemente, fin dal titolo) o al 'dopo' (il qui e ora della rappresentazione). E in quei ricordi di vita dell'Egitto pre-rivoluzionario, ecco comparire serie televisive, storie d'amore, separazioni, non prive di un'ironia surreale: «Ti prego sopportami. Mi piace vivere un amore non corrisposto», dichiara una Lei a un Lui che la vuole lasciare. Non c'è narrazione lineare, né ricostruzione documentata dei fatti storici, né tantomeno viene espressa una tesi di natura ideologica: allo spettatore vengono consegnati frammenti di vita da comporre e scomporre in un atto interpretativo che, a discrezione del singolo, può essere declinato in senso più o meno politico.

Fa la sua comparsa, in uno dei passaggi più felici del testo, un liberatorio inno alla difficoltà di sopportare la realtà così com'è, che viene scandito al suono di un energico «sono stufo!». Il privato e il pubblico si mescolano inestricabilmente, e il performer può dichiarare di essere stufo «dei conflitti» ma anche «del mal di testa», degli «insulti» e persino «della primavera».

Nel 1978 Rino Gaetano cantava «Nuntereggae più», testimoniando in modo non troppo dissimile una piccola rivoluzione allo stesso tempo pubblica e privata.

GLI SPAZI DELL'ALTROVE

FRANCESCA SERRAZANETTI

Quello del teatro è di per sé uno spazio politico: ogni allestimento crea un luogo di pubblico incontro tra chi osserva e chi è osservato. Molte esperienze recenti hanno lavorato sull'onda della svolta politica delle avanguardie del Novecento, in una tendenza alla partecipazione attiva esito dell'abbattimento dei confini tra scena e platea. Per non parlare del progressivo e sempre più diffuso annullamento della divisione tra spazio teatrale e spazio della "polis", a partire da tutte quelle esperienze che, nella seconda metà del ventesimo secolo, hanno portato il teatro fuori dagli spazi deputati e spostato le azioni performative nelle strade, in una effettiva sovrapposizione tra finzione e realtà (la componente politica dello spazio performativo, nella storia e nelle esperienze contemporanee, è approfondita da più voci nel volume *Performance and the Politics of Space*, a cura di Erika Fischer-Lichte e Benjamin Wihstutz, 2013).

Quello che allora, a un primo sguardo, può stupire nella programmazione dal taglio fortemente "politico" della ventiseiesima edizione del FIT, è che gli spettacoli si svolgono tutti in uno spazio identificato in quanto teatrale. Non si mescolano fisicamente con la realtà, non occupano le strade, non confondono cittadini e spettatori. Eppure, nella scatola nera del luogo deputato, si riconoscono nuove e diverse direzioni di queste stesse tendenze.

Lo spettatore viene sollecitato a colmare uno spazio (mentale, di immaginazione, spesso fisico) lasciato "fuori" dal suo quadro di visione: la scena si allarga fino a includere spazi altri, confondersi con il "fuori scena" (e dunque con il reale).

Andando oltre le più note e manifeste esperienze di teatro partecipato (come con le "assemblee" di Roger Bernat o con gli "spett-attori" dei Rimini Protokoll), l'esperienza attiva del pubblico – chiamato a costruire e decostruire la propria visione – diventa di per sé condivisione politica. Lo spazio diventa quindi occasione per ripensare il rapporto con lo spettatore e per creare delle atmosfere costruite sugli "altrove", che diventano occasione di riflessione sociale e vera e propria scrittura drammaturgica.

Il coinvolgimento di spazi altri è stato spesso demandato alla presenza di video, talvolta anche in presa diretta, che moltiplicano il "qui e ora": a partire da *Il viaggio a Reims* di Ronconi, recenti esempi sono i lavori di Amir Reza Koohestaani (e in particolare *Hearing*, nel quale le due protagoniste escono di scena, ma guidano lo spettatore attraverso le immagini di una telecamera nel retro palco, e poi nell'atrio del teatro) ma anche quelli di Gob Squad, che in spettacoli come *Revolution now!* allarga lo spazio del teatro fino alla strada, attraverso l'installazione di schermi e l'uso di telecamere. Ma uno spazio esterno a quello concesso in modo diretto dalla vista può essere ingaggiato anche in altri modi, come testimonia la programmazione del FIT 2017.

Cut del coreografo svizzero Philippe Saire offre in questo senso un esempio particolarmente efficace e innovativo. L'organizzazione dello spazio è il dispositivo che attiva una fruizione fortemente soggettiva: scena e platea sono divise in due da una parete molle, un filtro che viene continuamente attraversato dai performer. La porzione sinistra della gradinata vede la sua porzione di scena e osserva i danzatori comparire e scomparire nell'altra metà del palco. La ricezione di quanto avviene è parziale, almeno fino a quando, alla fine del primo tempo, si ha l'opportunità di cambiare lato della sala.

Se nella prima parte si lavora sull'immaginazione di quello che avviene nel lato nascosto della scena (di cui si percepiscono solo informazioni limitate, come i suoni), nella seconda la visione si intreccia con il ricordo di quanto si è già visto: questa seconda percezione integra, contraddice o mette in discussione la prima versione dei fatti.

Se la struttura di quello che avviene resta la stessa, ci sono delle variazioni che invitano al dubbio: c'è un altrove fuori dalla scena che è continuamente chiamato in causa proprio per quello che esclude.

Lo spettacolo sembra così lavorare, più che sulla performance in sé, sul patto con il pubblico, invitato a comporre i pezzi di quello che ha visto come un puzzle. La ricezione parziale vincolata al particolare dispositivo spaziale offre una selezione non tanto dissimile da quella che svolge il nostro cervello nei meccanismi di memoria: nella frammentarietà del ricordo qualcosa resta necessariamente fuori e assume un nuovo significato nella relazione con il presente.

La partitura coreografica creata da Saire nasce peraltro proprio da una memoria personale (che nella mente dell'autore unisce e sovrappone ricordi e narrazioni di altri), ovvero la fuga della sua famiglia dall'Algeria, lo sradicamento, la mancanza. Gli scatoloni che compongono la scenografia delle due parti della scena sono in un caso contenitori (cartoni da trasloco custodi di oggetti passati), nell'altro

elementi che si accatastano a costruire muri che si distruggono e ricostruiscono di continuo. La coreografia, se da un lato rivisita le danze tradizionali, dall'altro lavora sull'incontro e sulla separazione, sul rapporto tra individuo e gruppo, in un ritmato concatenarsi di scambi.

La scena è "doppia" anche nel secondo capitolo del progetto di Officina Orsi *Su l'umano sentire, Maneggiarmi con cura*: qui gli spettatori, divisi tra la gradinata di sinistra e quella di destra, ognuna antistante a uno schermo, sono dotati ciascuno di una cuffia. A unificare lo spazio è un video proiettato sul fondo davanti al quale si siede, come testimone, Rubidori Manschaft, che firma concetto e direzione dell'installazione. Nella grande proiezione centrale vediamo la ripresa fissa di un ambiente immobile, una casa di cura in cui non accade nulla, anche se impercettibili variazioni denunciano lo scorrere del tempo.

Anche in questo caso è la frammentarietà di testimonianze e ricordi a comporre il lavoro. I due schermi più piccoli riportano i volti e le parole di persone intervistate sul tema della mancanza. È una drammaturgia tutta personale, costruita con un montaggio attento ai silenzi, alle attese, alle espressioni del volto e alle frasi che ruotano intorno all'ossessione del ricordo e al desiderio di qualcosa che vorremmo o che non c'è più, in opposizione a un'aspirazione ad avere tutto. Le testimonianze che ogni spettatore ascolta sono però solo metà della drammaturgia, ma non solo: ce ne potrebbero essere altrettante fuori dalla sala, in chi ci è seduto accanto o dentro di noi. Si crea così un gioco di rimandi che ingaggia il pubblico come protagonista del proprio essere in relazione con quello che guarda.

In questa composizione di storie si riconosce una sensibilità non tanto dissimile da due lavori internazionali particolarmente apprezzati da pubblico e critica (entrambi ospiti del FIT, uno nella scorsa edizione e l'altro nella prosecuzione della programmazione «Il Festival lungo un anno»): *Parhaps all the dragoons* dei Berlin e *Nachlass* dei Rimini Protokoll. In entrambi i casi assistiamo alla costruzione di una drammaturgia soggettiva attraverso frammenti, ricordi, storie, che si sovrappongono. Ambedue i dispositivi spaziali richiedono lo spostamento del pubblico e creano rimandi interni che presuppongono una ricezione selettiva, che si compone in modo diverso per ogni spettatore.

Lo spettatore è guidato in un percorso solitario in *B* degli svizzeri Trickster-p: seconda tappa di una trilogia dedicata alla fiaba, il lavoro parte da una rilettura della storia di *Biancaneve* per indagare il tema del passaggio dall'infanzia all'età adulta. In una ricerca che contamina diversi linguaggi, *B* si articola come installazione "a stanze", attraversate mentre si ascolta un audio in cuffia.

Terra, luce, carta da parati, ambienti e oggetti evocano ricordi e riferimenti al

reale, e compongono tracce di contesti frammentari. Lavorando in sottrazione e rinunciando a mantenere un filo narrativo che rimandi direttamente alla fiaba, questa drammaturgia fortemente spaziale si basa su segni visivi che alludono a un mondo passato che non esiste più e che lo spettatore è invitato a ricostruire con il proprio immaginario. Gli oggetti usati, più o meno consunti e le tracce di un passaggio umano lasciano spazio infine a oggetti "sotto vuoto", da esplorare e utilizzare come tasselli di una storia che sarebbe possibile smontare e rimontare infinite volte, con infiniti sguardi.

Lo spettatore è ancora una volta al centro del ripensamento dello spazio scenico: la sua presenza itinerante, la sua solitudine e dunque la libertà di scegliere sono le chiavi di accesso all'interpretazione di segni che presuppongono un "altrove". Questa dimensione di relazione spaziale si può allora definire come la capacità di vedere quello che sta fuori dal nostro campo visivo: la scatola teatrale non riduce il campo di visione ma lo amplia attivando uno sguardo "oltre".

È un allargamento di campo che, in modo solo in apparenza più strettamente drammaturgico, sta al centro de *Il cielo non è un fondale* di Deflorian/Tagliarini. Qui il dialogo tra l'io interiore e la rifrazione di quello che accade fuori di noi (quindi il rapporto individuo-società) ruota intorno a ricordi e spunti biografici a partire dall'idea di esperienza nel paesaggio urbano che abitiamo. Il lavoro sul "fuori" (con un'attenzione *site specific* sui luoghi) viene trasposta nel luogo teatrale, e messa in relazione con il vuoto di un "interno" e, quindi, con l'immaginazione. Il dispositivo scenico in questo caso è molto semplice e prende le forme di un palco che si allarga e si restringe. Un fondale simbolico comprime e allarga la scena, dove i movimenti degli attori disegnano lo spazio in una modalità fortemente relazionale fin dall'inizio, quando aspettano che il pubblico prenda posto in sala.

Il fondale sembra porre un confine alla paura dell'inafferabilità del frastuono e delle idiosincrasie del mondo esterno: in questa limitazione, cosa resta fuori? Cosa tralascio e cosa scelgo? È un'azione che diventa affermazione politica nel momento in cui ci pone delle domande e, per questo, ci rende fragili.

La richiesta, da parte degli attori, di chiudere gli occhi in alcuni passaggi dello spettacolo, segna la negoziazione di un accordo con il pubblico: richiede di immaginare, di mettersi nelle condizioni di chi è in scena davanti a noi e di riconoscersi nelle fragilità e nelle nevrosi dell'altro. È necessario fare pulizia da tutti i segni visivi e lasciare al nero di uno spazio capace di restringersi e ampliarsi la possibilità di immaginare. Così come si comprime e si allarga lo spazio della nostra mente nel momento in cui chiudiamo e riapriamo gli occhi, nel patto di complicità tra performer e spettatori. Sembra che si interroghi lo statuto stesso del teatro, dove l'orizzonte viene necessariamente riportato a

un “fondale”. Le azioni (e i ricordi) assumono un loro significato rispetto allo sfondo sul quale si collocano: sono l’affermazione della capacità di fermarsi e di soffermare l’attenzione su *qualcosa* nell’iperattività del contemporaneo.

Nel 1931 Max Hermann, nel suo saggio «The theatrical experience of space» affermava che le arti performative sono arti dello spazio, perché accadono e rivelano le loro qualità più essenziali nello spazio reale. Se il teatro presuppone da sempre la presenza di un “altrove”, nell’indagine dei suoi dispositivi spaziali sembra trovare, nel contemporaneo, una sua specifica forza politica. La cornice su quello che vediamo si deforma, seleziona ed esclude, si restringe e si allarga mettendo in discussione la presenza di quello che abbiamo (o non abbiamo) davanti agli occhi. Allo spettatore si chiede di selezionare, montare e interpretare frammenti spazio-temporali che mescolano memoria, realtà, e finzione. In questa chiamata alla ricomposizione e in questo patto con il pubblico si valorizza la specificità della ricezione spettacolare: e mettendo in discussione il reale si riattiva lo sguardo, ci si riconosce parte attiva di una realtà che spesso, nel quotidiano, viene guardata superficialmente e solo da spettatori.

LA QUESTIONE DELLA PRESENZA

NOTE DAL LABORATORIO DI DEFLORIAN/TAGLIARINI

ROSSELLA MENNA

Invochiamo disperatamente le storie, le narrazioni di ampio respiro, i romanzi nazionali, generazionali, epocali, perché ci danno la sensazione di capire il mondo, che ci siano meno cose, meno fatti, che tutti siamo sotto lo stesso cielo, che esista da qualche parte uno specchio che ci restituisce più chiari a noi stessi. Ma tra la nostra vita e i grandi eventi c’è un deserto. Ricomporre tutto, individui e società, con fondali posticci e teleologie psicologiche cucite a tavolino, per fornirci un mito qualunque con cui soddisfare finalmente la nostra sete di senso, è pura mistificazione. A dieci anni dalla nascita del loro sodalizio artistico, a Daria Deflorian e Antonio Tagliarini si può riconoscere con chiarezza la vocazione veramente felice di sapersi tuffare nell’attualità, nel presente, nel politico, muovendosi sempre sul crinale dell’invisibile, dell’essenziale dai contorni incerti. Senza fingere di dominare il mondo e le sue dinamiche, e dunque senza mistificare. Le peripezie delle loro figure sceniche, così intime, così personali, finiscono per incrinare naturalmente le certezze ottuse su cui ci siamo rifondati, quel modello d’uomo a una dimensione descritto da Marcuse negli anni sessanta, che lungi dall’essere obsoleto, oggi, fuor di metafora, ci governa addirittura. Nel considerare il reale, il visibile, solo come una possibilità tra le altre, Deflorian e Tagliarini interrogano invece l’esistenza in questa sua ineffabilità, sollecitando soprattutto, sempre, il linguaggio che praticano, mettendone ripetutamente alla prova la potenza e l’impotenza: cosa vuol dire essere esserci? Essere presenti? Così finiscono spesso per far convergere davvero, nella materia più impalpabile, l’intero universo, come è stato in *Rewind - Omaggio a Café Muller di Pina Bausch* (2008), in *Reality* (2012), in *Ce ne Andiamo per non darvi altre preoccupazioni* (2014), e nell’ultimo lavoro, *Il Cielo non è un fondale*, uno spettacolo senza trama e senza finale, in cui la trama che si svolge è solo la trama delle idee, l’intreccio di vivere, amare, soffrire, domandarsi, senza personaggi e senza una storia, sotto un preciso cielo che non

è un fondale, ma determina e viene a sua volta determinato da un ciclico farsi e disfarsi dell'io e delle relazioni tra gli uomini, gli uomini e le cose, gli uomini e il cielo stesso.

Non sorprende che alla chiamata che LAC edu in collaborazione col FIT Festival di Lugano ha rivolto nel 2017 ad attori, autori e registi, per frequentare un laboratorio di cinque giorni condotto da Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, abbiano risposto trecentoquarantacinque aspiranti. Ne sono stati selezionati una quindicina, metà italiani, metà svizzeri, tra neodiplomati in varie accademie, professionisti affermati della scena e giovani neofiti. La Svizzera, d'altronde, è il luogo ideale per studiare. Se pensiamo a passeggiate, collegi, meditazioni e sanatori, evochiamo un vero e proprio genere letterario del "ritiro" di cui la terra dei laghi è patria nei fatti e nell'immaginario. Al di là del romantico ritiro sul lago, comunque, in tempi di ipertrofia formativa (che ci fa sempre un po' sospettare di fronte a scuole, laboratori, workshop e corsi) aveva senso seguire i due artisti italiani in Canton Ticino per due ragioni specifiche. In primo luogo perché era annunciato senza panegirici l'oggetto di studio del corso, che consisteva nei materiali di lavoro del prossimo spettacolo della compagnia, liberamente ispirato a un film: l'indimenticabile *Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni con Monica Vitti. Per ragioni metodologiche occorre sempre diffidare dai laboratori a tema libero, perché il teatro è ricerca in atto, e senza l'incandescenza di una domanda che anela veramente a una risposta, non si dà ricerca, ma fuffa, vuota ripetizione di modelli pedagogici, vago misticismo. Un'opera nasce dalla condivisione di una dinamica reale di azioni e idee, dalla reazione a una certa specifica contingenza, per questo si insegna soprattutto tenendo l'allievo a bottega. In secondo luogo, perché i due artisti, come dicevamo, lavorano regolarmente sulla materia più scivolosa del mestiere dell'attore, la questione della presenza. Se nella sintassi della rappresentazione, dove recitare significa interpretare un personaggio, la qualità della presenza scenica fa la differenza tra un attore qualunque e un grande attore, in quella performativa, senza presenza l'attore proprio non si dà; il performer, infatti, parlando in nome di se stesso, presenta in scena il suo stesso esserci *hic et nunc* in stato di presenza *non opacizzata*, in condizione di *effervescenza*, proponendo il sé teso verso un senso come motivo principale della narrazione. «Come allenare questa qualità, che consideriamo la base fondamentale per incontrare quello che è poi il nostro desiderio ultimo, quello di far accadere le cose, farle vibrare, e in qualche momento felice, far apparire il vero?».

Difficile definire la "presenza". Ne ricaviamo certe caratteristiche più o meno ricorrenti dagli effetti che produce. Sappiamo che ha sicuramente una relazione con l'eccezionale, con l'eccedenza o la diminuzione, con lo scarto dalla

norma, ma questo scarto, come nota il filosofo Jean Luc Nancy in un numero monografico di «Culture Teatrali» (intitolato appunto *On Presence*), produce effetti solo in quanto fenomeno, laddove viene presentato. Recitare, cioè, sarebbe una forma di intensificazione della presenza, la quale però non è data ma *accade*, in una dinamica di avvicinamento e allontanamento, apparizione e scomparsa, poiché nasce dall'interruzione, dalla privazione, dalla deviazione, come conferma, nella medesima rivista, Hans Thies Lehmann. La presenza, insomma, si manifesta esclusivamente quando qualcosa accade veramente, in letteratura come in teatro. Vale la pena specificarlo, poiché l'accadimento programmato, citato, nominato e infine mai prodotto, è una vera e propria piaga di tutti i linguaggi semantici, dove il discorso spesso finisce per nominare e/o qualificare (solamente) quanto dovrebbe far *succedere*. Non a caso «uscire dall'aggettivo ed entrare nel verbo» sarà una delle prime indicazioni date agli allievi da Deflorian e Tagliarini.

Ma cosa occorre per essere "presenti" in scena? Come si insegna la presenza? Quando Josette Féral rivolge domande più o meno simili ad Ariane Mnouchkine, fondatrice del Théâtre du Soleil, la regista risponde che in effetti è qualcosa che si può constatare ma che non si può prescrivere: «quello che so, che cerco di fare con l'attore, è che egli sia presente, nella sua azione, nella sua emozione». Dunque, la presenza scaturisce da una certa qualità che caratterizza il fare cui (ci) si è chiamati. Più complicato a teorizzarsi che a farsi. Non a caso la dimensione del laboratorio consente allo studioso, e chiaramente ancor prima all'allievo e all'insegnante, di verificare attraverso la pratica che a conquistare la nostra attenzione di spettatori è sempre, inevitabilmente, chi risponde alla consegna di un dato esercizio con la massima precisione. La presenza si attiva in chi ascolta davvero e forza la propria abitudine, anche e soprattutto attoriale, allontanandosi da sé, rischiando cose che non ha mai fatto per provare a rispondere alla domanda che gli è stata posta, senza furbizia e senza esotismi, scoprendo, sperimentando, tutta la gamma delle proprie possibilità. Precisione non significa compito ben risolto: dalla furia dell'insistenza su una stessa difficoltà nasce l'imprevedibile.

Ne *L'arte di guardare gli attori* (Marsilio 2007), Claudio Vicentini dice che «la dote della presenza scenica non ha niente di misterioso. Dipende esclusivamente da un uso particolarmente efficace, a volte istintivo, altre volte studiato e raffinato, della concentrazione, che è l'arma più potente nelle mani di un attore». Un buon attore ci conquista per lo stesso principio per il quale ci fidiamo ciecamente di un idraulico o di un elettricista (la metafora è sempre sua), quando ci appare concentrato, immerso totalmente nel lavoro che sta svolgendo.

La presenza, quindi, è una questione di precisione e concentrazione, di

abbassamento del livello d'attenzione verso ciò che non riguarda l'azione in essere, una torsione disperante, uno sforzo non simulato di allontanarsi da sé, di rilanciarsi in una forma nuova, un tuffo emozionante: il contrario del disamore, della sopravvivenza, del tempo libero ingozzato di consumi. Dal palcoscenico all'etica alla politica il passo è brevissimo. Così la ricerca di Deflorian e Tagliarini su come stare in scena si riverbera senza soluzione di continuità nello studio sul rapporto tra gli umani, perché il punto è sempre lo stesso, nella vita come in palcoscenico: la presenza, nelle relazioni, è un atto non scontato, se non è attivato si opacizza – dice il filosofo François Jullien (*Accanto a lei*, Mimesis 2017), come è accaduto tra Giuliana e suo marito Ugo nel film di Antonioni. Nel corso del laboratorio si rifletterà su quanto la coniugalità delle relazioni rischi di diventare il massimo ostacolo della presenza, su come quello che il filosofo Byung Chul Han definisce “pathos della distanza” sia indispensabile per far vibrare la vita, su quanto l'installazione della presenza sembri il dramma invisibile raccontato da Antonioni, e su come il teatro possa, debba lavorare contro il principio di inerzia.

L'incontro tra Giuliana e Corrado ci permette di osservare, al contrario, la dinamica di una nuova intimità che nasce, l'aura tangibile che collega due corpi che si cercano, e il tragico disgregarsi di quell'energia quando il tocco azzerla la distanza. Nel punto stesso in cui l'amore sta per nascere l'amore muore, scriveva Alberto Savinio alla voce “Amore” della sua *Nuova Enciclopedia*. Siamo nell'ordine dell'impalpabile, nel film non vedremo mai amplessi, né sentiremo mai dialoghi sui sentimenti. Tanto più, tuttavia, il discorso sull'intimità, sul rapporto con le persone e le cose, sarà pregnante, e richiederà agli attori di lavorare sull'impercettibile “problema dell'altro”, sul difficile equilibrio tra l'eccessivo dono e l'eccessivo isolamento, tra il desiderio di appoggiarsi del tutto (che è morire) e la necessità di resistere, per mandare avanti la vita.

Si lavora, come sempre con Deflorian e Tagliarini, per affinità, riconoscimenti, divagazioni e digressioni. Il male di vivere lieve e luminoso incarnato da Monica Vitti riecheggia in quel loro portare in scena l'essere «storti, ma non infelici», mentre sperimentano – esattamente come Antonioni – la malattia dei sentimenti prima dei sentimenti stessi.

Ma la questione a due, nel film, e nel laboratorio, e supponiamo nello spettacolo che nascerà, va al di là di un *mal de vivre* come patologia circoscritta al soggetto, stagliando le figure sullo sfondo, sul paesaggio, sotto il cielo, in questo presente storico-politico di antropocentrismo disumanizzante, in cui la disillusione strutturale coincide completamente con il senso di realtà, in cui l'ideologia capitalista, come dice giustamente Lorenzo Mango, ha vinto a tal punto la sua guerra da non sembrare più neanche una ideologia tra le altre, ma

l'unico orizzonte possibile, attendibile. Come il consumismo, di cui non parliamo più, perché abbiamo fatto consumo di ogni cosa, incluso il sapere. «Realismo Capitalista», così definiva il filosofo anglosassone Mark Fisher il sistema capitalistico neoliberale a cui non viene più riconosciuta alternativa, e che pure si è dimostrato intrinsecamente disfunzionale, scaturigine devastante di una piaga della salute mentale collettiva; la stanchezza, l'oppressione di un io obeso, la frustrazione del riuscire a esistere solo attraverso il dire, perché poi sappiamo, ce lo spiegava Mario Perniola, che comunicare vuol dire infine, sempre e per forza, svuotare di contenuto (*Contro la comunicazione*, Einaudi, 2004). Ma questo cielo, questo universo socio-politico, non diventa mai un fondale. Tanto nel film, quanto nel lavoro abituale di Deflorian/Tagliarini, il quadro di quel malessere strisciante non viene affrescato mai, quanto, piuttosto, trascinato con sé in tutta la sua enormità dai dettagli più minuti, più privati, più sinceri. Senza volontarismo, senza appiccicare mai un pezzo di storia nota alle spalle di una figura, come se guarda caso si trovassero proprio là, i nostri protagonisti, nel mezzo degli aneddoti che hanno segnato la memoria collettiva (il principio delle fiction tv a sfondo storico, e di buona parte dei romanzi contemporanei).

Gli attori riscaldano il corpo con un training fisico e il pensiero con la divagazione, senza separare le due sessioni, per allenare la facoltà di dispiegare, in scena, la propria personale avventura delle idee con l'energia di un fatto che accade. Mentre si muovono nello spazio conversano, inseguono il ricordo di una scena del film, e vi innestano un proprio ricordo, una propria digressione, appunto. Notiamo come il grande potenziale narrativo non si annidi mai nell'aneddoto in sé, ma nelle microtrame, nei dettagli. Gli allievi si allenano a scoprire le “possibilità del poco”, a sospendere l'episodio, il fatto, e a lavorare solo l'interno, facendo della microquotidianità la spina dorsale del racconto. Il salto dal pensiero all'azione, però, deve essere sempre spiccato a propria misura, perché è di sé che si sta parlando, ma di un sé rilanciato in scena, non importato dalla vita quotidiana. Di qui l'esercizio della restituzione: annotare su un quaderno-matrice parole e gesti dell'improvvisazione di un compagno, e poi provare a restituire, senza imitare, facendosi carico delle motivazioni dell'altro, facendole risuonare dentro di sé. Perché lavorare sull'oggi significa «istituire un rapporto performativo tra la persona in scena e la figura», spiegano i due registi.

Il mestiere della recitazione e quello di vivere (nell'orizzonte occidentale delle dicotomie) si assomigliano moltissimo. La pratica della presenza è un percorso di avvicinamento inappagabile, carico di bagliori. Nella società della trasparenza che propaga una ottusa fiducia nel “reale dei fatti”, una diffusa oscenità come assenza di scena, rituale, artificio – il teatro, come il cinema, come l'arte in

generale, è un territorio inattuale in cui coltivare la vibrazione della distanza. La mancanza, l'aspirazione producono una dimensione di presenza perturbante in grado di provocare movimento. Nei suoi film, infatti, leggiamo dalla prefazione alla sceneggiatura, Antonioni non si definisce: si cerca. L'attore allenato da Tagliarini e Deflorian si occupa del reale, sì, ma senza essere osceno, perché è un ricercatore, frequenta proprio il dolore della vicinanza del lontano, il pathos luminoso di quando dietro l'angolo intravede un senso di cui ha nostalgia, e prova ad avvicinarsi senza distruggerlo.



Il cielo non è un fondale
Deflorian/Tagliarini
(foto: Giorgio Termini)

**CUT**

Cie Philippe Saire
(foto: Philippe Weissbrodt)

**Striptease**

Vanishing Point/Matthew Lenton



Estado Vegetal
Manuela Infante
(foto: Maida Carvalho)



Before the Revolution
Hamed El Attar
(foto: Mostafa Abdel Katy)



I am not ashamed of my communist past

Sanja Mitrovic/Vladimir Aleksic

(foto: Marko Berkes)



Su l'umano sentire

Officina Orsi/Rubidori Manshaft

(foto: Roberta Dori Puddu)



Hamlet
Boris Nikitin
(foto: Donata Etlin)



B
Trickster-P
(foto: Studio CCRZ)

II. CONVERSAZIONI E SGUARDI

L'EREDITÀ DEL TEATRO POLITICO

CONVERSAZIONE CON LORENZO MANGO

A CURA DI VANJA VASILJEVIĆ

Per comprendere come si declina oggi il teatro politico, quali sono le eredità che ha accolto e le istanze su cui si fonda, bisogna in primo luogo assumere una prospettiva storica. Generalmente l'età d'oro del teatro politico viene associata agli anni '70, mentre in realtà il fenomeno si afferma negli anni '60 con un netto scarto rispetto al passato. Negli anni '50 il politico era strettamente legato al modello ideologico convenzionale – con un grande recupero di Brecht in chiave *engagé*, tanto da esasperarlo e snaturarne i fini (si pensi al fatto che Brecht sostenne che per far diventare il teatro politico dovremmo chiamarlo *taetro*, cioè dovrebbe riuscire a diventare una cosa diversa sul piano drammaturgico e formale). Negli anni '60 si constata, invece, un'alterazione di contesto e uno spostamento di equilibrio, in cui lo sviluppo della dimensione politica, anziché prolungarsi in termini di programmi politici, prese di coscienza, rivelazione dei meccanismi del sistema economico e politico, lavora piuttosto sui comportamenti, sugli interventi diretti, sulla sfera della trasformazione dell'esistenza. Tale prospettiva è la conseguenza pratica di un dato che permane fortemente nella nostra contemporaneità, ovvero la dialettica Brecht-Artaud: il politico in Brecht è un meccanismo ideologico e quindi più legato alla parola, mentre in Artaud ha una dimensione esistenziale, più legata al corpo. Proprio negli anni '60 il teatro di Artaud venne assunto in termini politici, ossia la sua negazione del sistema si trasformò in un comportamento affermativo, cioè di attivismo politico. Tutta la linea della sperimentazione degli anni '60-'70 è stata pervasa da questo modello, come è accaduto per esempio al Living Theatre. Anche in Italia tutto ciò ha avuto delle conseguenze, che sono sfociate nel momento cruciale del convegno sul Nuovo Teatro di Ivrea nel '67. In tale sede per la prima volta si sono riuniti insieme artisti promotori di un teatro di tipo alternativo, dando poi vita a esperienze diverse. Ci fu uno scontro durissimo tra quello che noi consideriamo il teatro d'avanguardia – Carmelo Bene, Leo

Berardinis, Carlo Quartucci e Mario Ricci –, e il teatro politico ideologico, dedito per esempio alle vertenze operaie o alle periferie. Il fronte degli avanguardisti riteneva che il teatro politico ideologico fosse un “vecchio” modo di fare politica e che invece il teatro dovesse assumere una valenza politica perché trasformava radicalmente il linguaggio.

Il politico non è ideologico

Tra i due poli – da un lato l’eredità brechtiana, dall’altro quella artaudiana – il teatro politico contemporaneo sembra privilegiare il secondo, anche se il primo non ha del tutto smarrito la sua importanza. Gli atti performativi di Marina Abramović o di Jan Fabre, per citare solo due esempi, non sono leggibili in chiave politica in senso brechtiano: eppure rompono la convenzione del comportamento “borghese” con una frattura di tipo politico perché – come si diceva negli anni caldi della lotta – «il privato è politico».

Ecco perché oggi uno spettacolo può avere un significato profondamente politico anche in termini non ideologici. Il che non vuol dire che non emergano ideologia o schieramenti. Uno spettacolo di Milo Rau (pensiamo a *Hate Radio* sul Ruanda o *Five Easy Pieces*) è una profonda denuncia implicita (quindi non banalizzata e non tematizzata) sui disastri che ci circondano. L’argomento non viene affrontato in maniera didascalica, ma giocando sull’intensità emozionale e sull’invenzione linguistica. D’altronde Brecht litigava con Lukács perché, mentre quest’ultimo sosteneva che il teatro politico dovesse coincidere con il naturalismo, in quanto unica arte sociale comunista, il primo ne denunciava, insieme a Piscator, l’obsolescenza. Il teatro, per essere politico, doveva essere moderno, secondo Brecht.

Oggi il discorso vale alla stessa maniera: la dimensione politica è strettamente legata alla capacità di essere incisivi, non direi più di essere “moderni”, che è un termine che non corrisponde più alla realtà dei fatti. Milo Rau è incisivo. *Belgian Rules* di Jan Fabre è fortemente politico, ma è al tempo stesso emozionale, intenso, divertente, sarcastico.

Allo stesso tempo, la dimensione politica arriva a influenzare anche la sfera dei comportamenti individuali. Oggi il discrimine tra una storia che resta privata e quella che assurge a dimensione politica è dato dalla valenza collettiva: se la storia acquista una valenza collettiva, allora possiamo considerarla a tutti gli effetti politica.

Pensiamo ad esempio a *MDLSX* di Motus, che affronta non solo la questione dell’identità di genere, ma anche dell’identità in quanto tale. Si tratta di una nuova forma di teatro politico, ma solo perché la storia viene raccontata con un determinato linguaggio scenico e attoriale: lo stesso argomento affrontato da una

regia diversa con un’altra performer potrebbe risultare del tutto insignificante. Si pensi anche alla *Trilogia sull’identità* di Livia Ferracchiati. Anche in questo caso il discorso diventa politico: il personaggio racconta o mostra la sua storia, che però pone un problema che va oltre la sua dimensione individuale. Una cartina al tornasole dell’incisività politica è per esempio la sgradevolezza (ricordando le commedie “sgradevoli” di Bernard Shaw): quando l’argomento è sgradevole, cioè tocca qualcosa di sensibile, allora ha una dimensione politica.

Il corpo politico

Nel teatro politico un valore centrale viene assunto dal corpo. Perché se esso agisce seguendo l’istinto, senza la mediazione della relazione sociale “borghese”, allora diviene immediatamente trasgressivo. Si pensi a *Paradise Now*, che comincia con gli attori che si spogliano urlando «Noi non possiamo toglierci i vestiti!»: all’epoca si trattava di un grande atto di trasgressione perché il corpo non andava nominato, ma andava nascosto, censurato.

Oggi, invece, c’è uno strano paradosso: siamo, almeno nel mondo occidentale, di fronte a una iper-esposizione del corpo che viene trasformato in oggetto. Non solo il corpo femminile è reificato – questione nota e largamente dibattuta – ma lo è anche quello maschile, in una costante ricerca di una muscolatura definita e di una perfezione statuaria. Quindi un corpo da sempre censurato e nascosto oggi è diventato costantemente visibile, ma in forma di merce, come involucro vuoto.

A tal proposito, credo abbia un’importanza fondamentale l’uso dei corpi della diversità in teatro. Il corpo di Bobò negli spettacoli di Delbono è un corpo politicamente incisivo perché è il suo corpo che parla al pubblico. Analogamente avveniva con la dimensione tragica dei corpi anoressici usati da Castellucci in *Giulio Cesare*. L’uso scenico del corpo diviene così politico perché si oppone implicitamente da un lato alla sua censura e dall’altro alla sua mercificazione.

Confini realtà/finzione

Anche sul tema di realtà e finzione, declinato in senso politico, è interessante rilevare continuità e discontinuità rispetto al passato. Alla fine degli anni ’60, soprattutto a San Francisco, si era sviluppato un teatro tra cui primeggiavano i Diggers, che proponevano interventi performativi in contesti non finzionali. Si infiltravano tra le persone in fila alla banca e cominciavano a dire: «Con questi tassi d’interesse non si riesce più ad andare avanti!»; oppure organizzavano azioni sceniche con distribuzione di volantini nel quartiere di Haight Ashbury. Ciò che facevano era un teatro che non si mostrava come tale, ma anzi esaltava il piano della realtà perché si inseriva al suo interno. Il termine post-verità, tanto

acclamato oggi, non descrive nulla di nuovo: l'ideologia dominante ha sempre utilizzato la post-verità. Hitler utilizzava la post-verità quando diceva che la colpa della povertà del popolo tedesco era la plutocrazia ebraica.

Ed è proprio in questo punto che il teatro politico oggi può e deve giocare la sua partita: il suo compito è fare breccia nel sistema e mostrare che il re è nudo incrinando il sistema ideologico dominante.

Noi non viviamo nell'epoca della fine delle ideologie, come troppo spesso si tende ad affermare, ma nell'epoca in cui l'ideologia dominante del capitalismo ha vinto la sua guerra. Siamo quindi in un'epoca estremamente ideologica: il mercato è oggi una vera e propria ideologia, che noi prendiamo come reale perché vi siamo immersi. Il teatro può smascherare questa finzione? La risposta è aperta: non possiamo nasconderci che il teatro è sempre elitario, specialmente quello performativo, ed è rivolto a un pubblico già predisposto ad accoglierlo, come un acquirente di un giornale fortemente politicizzato, che normalmente è già d'accordo con quanto scritto ancor prima di leggerlo. Ma abbiamo bisogno di spazi che consentano una tensione analitica verso il reale: ed è importante che questi spazi siano poetici prima che didascalici.

LO SPETTATORE C'È

SIMONA GONELLA

Guardando le definizioni di “politico” e “civile” in un dizionario troviamo per l'uno «connesso con i motivi o le vicende della vita pubblica» e per l'altro «che concerne il cittadino di uno stato, specie nel suo rapporto con altri cittadini». Entrambi i termini sono stati abbondantemente associati alla parola teatro ed entrambi sembrano molto appropriati, poiché non si può negare che il teatro sia connesso con la vita pubblica né che concerna il rapporto con altri cittadini. Per quanto mi riguarda, sono cresciuta artisticamente con l'idea che il semplice fatto di creare un pezzo per il teatro (inteso come arte) fosse di per se un atto politico, vale a dire un evento che dovesse in qualche modo toccare il tessuto sociale, entrare nel rapporto con il cittadino/pubblico, modificarne uno stato della realtà o della immaginazione e, più in generale, “spostare” quello stesso cittadino emotivamente o intellettualmente (possibilmente entrambi). Da studente di arte drammatica ho fatto tutti i miei passi verso le eredità più politicamente ingaggiate del teatro del novecento, studiando diligentemente i classici, le avanguardie, i ruggenti anni 60 e 70 e così via. Mi sono spesso smarrita tra teatro politico come contenitore di temi sociali (più o meno rivoluzionari), come fautore di atti trasgressivi alle regole politico – sociali di base, come forma di costituzione pratica ed etica delle compagnie, come motore di reazione a spazi, linguaggi, testi codificati. Spesso mi è sembrato che chiudere il teatro dentro i confini di “politico” anziché elevarlo e dargli una qualità in qualche modo più “alta”, lo inaridisse e, in un certo senso, creasse una linea di confine tra un teatro giusto ed uno sbagliato, emarginando - a tratti - intenti artistici che esulavano da una adesione a temi socialmente caldi.

Ricordo con precisione quando uno dei due aggettivi cominciò a trasformarsi in qualcosa che assomigliava ad un genere: la nascita del teatro civile o, per meglio dire, del teatro di narrazione civile. Nella nudità di un palco (memori della narrazione con una sola sedia dell'ormai più che storico *Kohlaas* dell'accoppiata

Baliani/Rostagno) attori soli trasformavano la forma monologante in una conversazione diretta al pubblico, raccontando loro storie che affondavano nel tessuto sociale italiano o straniero e che avevano come temi portanti vicende storiche vicine o lontane. Marco Paolini con il suo *Vajont*, Ascanio Celestini con il suo *Radio Clandestina*, Mario Perrotta con *Italiani Cincali*, Giuliana Musso con *Nati in casa* e molti altri (tra cui io stessa, che con Roberta Biagiarelli diedi vita a *Srebrenica*, che compie vent'anni di repliche proprio quest'anno) giravano l'Italia con i loro spettacoli. Nel giro di poco tempo si era imposta un'urgenza di raccontare storie che riguardavano la vita civile nella maniera più semplice possibile. Certo il bisogno era anche di natura pratica: in una situazione politica reale che alienava sempre più fondi alle compagnie, poter girare da soli e senza mezzi eccessivi sembrava un modo giusto di coniugare arte e pratica. Sarebbe interessante chiedersi cosa oggi rimanga di quei passi "civili" e come e quanto quel tipo di teatro/bisogno si sia trasformato o irrigidito o eccessivamente sfruttato, ma non credo sia questa la sede.

Ricordo con altrettanta precisione quando ho assistito – più o meno a cavallo degli stessi anni – a tutt'altro genere di esperienza, che affondava le sue radici nel flirtare eterno fra teatro, performance, body art e arte contemporanea. Era l'*Orlando* dei Motus, uno spettacolo illuminante che mi ha costretto a fare i conti con un "modo" per me poco conosciuto (venivo da una scuola e da esperienze di teatro contemporaneo diverse) e che mi ha spinto, in un certo qual modo, a riconsiderare il senso del politico nel teatro. Non perché lo spettacolo avesse di per sé ambizioni immediatamente "sociali" o "politiche" ma perché l'uso – e la forza – della forma, dello spazio e dei corpi (gli attori esposti su una ruota girevole che ti sbattevano in faccia il loro desiderio, il loro amore, la loro vita irrefrenabile) ti costringevano a sentirti connesso come essere umano e sociale a ciò a cui stavi assistendo e a domandarti: che umanità mi si presenta? come reagisco ed agisco io piccola benpensante? a che rivoluzione sto assistendo? come mi pongo rispetto al dolore, alla fatica, all'eccesso di cui sono testimone? Forse è lì che ho cominciato a capire quanto possa diventare estremamente interessante quando il pubblico esce dal suo ruolo di spettatore ed entra nel ruolo di testimone, con tutto il carico di mutue responsabilità fra l'oggetto della fruizione e l'esperienza a posteriori del fruitore.

Quello che mi sembra stia accadendo oggi è che risorse linguistiche e formali diverse, una drammaturgia che esce dal semplice sviluppo di un tema, soluzioni spaziali che pongono lo spettatore/testimone in un rapporto diverso con l'atto pubblico della creazione, concorrano tutti a ridefinire e a moltiplicare il senso politico del teatro.

A questo proposito mi vengono in mente vari e diversi risultati sia nell'area di una prosa contemporanea che in quella delle performance; in maniera del tutto arbitraria e guardando volutamente oltre confine, ne prenderò a mo' di esempio quattro che mi sembra possano dare un parziale panorama: Roger Bernat, Milo Rau, Christophe Meierhans e il gruppo estone TheatreN099.

Roger Bernat lavora spesso sul cosiddetto teatro partecipato, dove il cittadino/spettatore diventa soggetto ed oggetto della performance e dove l'atto dello stare insieme in un luogo senza la divisione di ruolo fra attore e spettatore crea lo spettacolo nel qui e ora dell'esperienza. Nel suo *Numax-Fagor*, l'artista catalano fa diventare l'atto della partecipazione una esperienza quasi limite (e tematicamente molto politica e sociale). La reale assemblea dei lavoratori di una fabbrica viene infatti riprodotta nella sala luogo della "rappresentazione" chiedendo agli spettatori di impersonare via via quanti vi presero parte, con il semplice meccanismo della lettura delle parole da questi realmente pronunciate video proiettate su due schermi televisivi. Il meccanismo – o come si usa dire in maniera più ampia – il dispositivo utilizzato cambia completamente la prospettiva del fruitore e lo costringe a sentire la tensione fra l'essere e dare voce a ciò che è stato, ed il guardare ed essere spettatore dell'esperienza in cui è inserito.

Di tutt'altra natura gli spettacoli di Milo Rau, dove l'origine di storico e documentarista del regista, crea una tensione altrettanto efficace tra i soggetti affrontati (dai bambini stuprati ed assassinati del famigerato pedofilo belga Marc Dutroux in *Five easy pieces*, alle testimonianze di attori di origini ed etnie differenti sui temi dell'Europa dalla seconda guerra mondiale ad oggi in *Empire*) e l'utilizzo spudorato delle risorse teatrali di finzione, rappresentazione e creazione di personaggi. Parlo di spudoratezza perché sono convinta che uno dei grandi punti di forza degli spettacoli di Rau sia la totale consapevolezza che il mezzo teatrale può amplificare – se volutamente esposto ed offerto nel suo meccanismo – la relazione emotiva dello spettatore fra tema trattato ed esecuzione nel qui ed ora dello spettacolo. Quale altro luogo offre infatti la comunione perfetta tra chi agisce e chi guarda e quale altro luogo espone la finzione come dato di fatto? In *Five easy pieces* assistiamo alla rappresentazione della vicenda del pedofilo, attraverso le "interpretazioni" di un gruppo di bambini guidati da un "regista". I bambini si fanno carico di tutti i personaggi della vicenda, dichiarando apertamente chi sono e cosa faranno e creando nello spettatore uno slittamento tra la vicenda reale e l'esecuzione che i bambini ne offrono. Il culmine dello slittamento è creato ad arte, quando una bambina interpreta il momento di reclusione nella tana del mostro ed il regista la filma (filmare momenti diversi è in realtà un *leit motiv* dello spettacolo fino

a quel momento, ma adesso si offre agli occhi dello spettatore in tutta la sua brutalità: un uomo adulto filma una bambina a cui sta chiedendo di svestirsi). Lo spettatore sa che è tutto finto e che è solo il racconto, anche piuttosto documentale, di una vicenda che ha scosso il tessuto sociale e politico non solo del Belgio ma di molta società europea, ma non può fare a meno di rabbrivire di fronte all'essere testimone di una azione dai conati oggettivamente inquietanti. La narrazione diventa improvvisamente tridimensionale e il teatro un luogo ambiguo dove sociale e politico si amplificano a dismisura.

In chiusura mi piacerebbe riflettere su *Some use for your broken clay pots* e *Ash and money* rispettivamente di Meierhans e TheatreNO99.

Seppur molto diversi nella forma (l'uno abbraccia lo stile del lecture theatre, il teatro conferenza, l'altro è un lungo progetto e processo che è sfociato in un evento irripetibile in un palasport) hanno in comune l'assumere la politica nella sua accezione più comune come tema, e nel dare allo spettatore un ruolo di partecipazione diretta, quasi una chiamata alle armi elettorale.

Meierhans convoca il suo pubblico in una situazione apparentemente informale e con l'ausilio di una semplice lavagna luminosa propone l'adozione di una nuova forma di democrazia che potrebbe essere la soluzione alle molte contraddizioni dei sistemi occidentali. L'artista non solo ne offre i dettagli e addirittura ne vende il manuale che la promuove, ma accetta anche domande ed obiezioni dal pubblico, a cui risponde in un apparente scambio in diretta (di cui in realtà dirige sapientemente tempi e temi per poter esplorare tutti i temi ed arrivare ad una conclusione). Mentre assistevo alla performance mi è sorta continua la domanda su quale fosse il mio ruolo, come potessi mediare tra la finzione teatrale (rinforzata da una caduta di un vaso di terracotta a sottolineare le votazioni sui cocci di greca memoria) e una oggettiva chiamata dell'attore a prendere parte attiva, "politica" all'atto artistico. Ricordo netta la sensazione di aver vissuto uno stato di inganno consapevole, non riuscendo a capire se la proposta fatta in quel luogo deputato al teatro fosse reale o meno. Quello che sicuramente è accaduto è che il vissuto di quella sera si è innestato su una percezione critica del panorama politico contemporaneo largamente condivisa e ha generato una profonda connessione con la vita pubblica e con il rapporto fra cittadini; proprio a questo, del resto, fanno riferimento le definizioni con cui si è inaugurato questo scritto.

Nel caso del TheatreNO99 non ho assistito direttamente all'evento ma ho visto il video che è stato girato durante tutto il processo di creazione e durante l'evento stesso. Il video non è una mera documentazione ma una testimonianza e una efficace modalità di riprodurre contenuti, ragioni e motivazioni del

progetto stesso. Il gruppo estone ha passato mesi a dare vita ad un nuovo partito politico (dichiarando però dall'inizio che in realtà era un nuovo progetto teatrale), giocando sulla ambiguità data dal è vero/è falso insita nell'arte stessa del teatro. Per mesi hanno continuato a dichiarare che si trattava di un progetto artistico, ma allo stesso tempo hanno creato le condizioni per insinuare che potesse essere tutto vero. Nel video assistiamo ad un processo di persuasione dell'opinione pubblica molto raffinato e costruito a tavolino dal drammaturgo del gruppo: finti spot, finte campagne denigratorie, finte apparizioni TV e conferenze stampa. Una operazione alla Goebbels che culmina nell'unica rappresentazione pubblica: un mega evento in un palasport per eleggere il candidato premier, in un perfetto stile populista che inquieta lo spettatore e lo fa riflettere sulla sua condizione di oggetto da manipolare. Ancora una volta gli strumenti del teatro sono stati usati per creare una esperienza che travalica forme ed aspettative classiche e proietta lo spettatore dentro una performance che, in questo caso, assomiglia pericolosamente alla sua condizione di cittadino.

Mi rendo conto, rileggendo quanto ho scritto, che ciò su cui ho più insistito riflettendo sul tema del teatro politico – qualunque sia l'accezione che vogliamo dargli – è come ed in che misura il ruolo dello spettatore sia mutato nel tempo. Forse questo mio insistere si lega al fatto che molte delle esperienze artistiche a cui io do un valore di cambiamento, sono legate a nuove forme e nuove modalità di scrittura e di rappresentazione/esecuzione: il fruitore è costretto a rinegoziare chi esso sia di fronte all'atto teatrale o performativo e, di fatto, è spinto ad un ruolo attivo, forse lontano dall'intrattenimento ma vicino ad un uso consapevole di cuore e cervello.

QUEL CHE RESTA DI BRECHT

BRUNO MILONE

Nel teatro contemporaneo si registra una esigenza diffusa di politica. Non si tratta solamente di una risposta al sensazionalismo e alla superficialità della produzione culturale orientata all'intrattenimento, ma di un tentativo del teatro di recuperare la centralità perduta o almeno di chiarire il proprio status e la propria funzione rispetto alle altre forme di produzione artistica che veicolate tramite il cinema, la televisione o i nuovi media, appaiono egemoni nelle preferenze del pubblico. Infatti nel secondo dopoguerra, e tale giudizio non è valido solo per l'Italia, il periodo in cui si è stabilito «il principio della connessione necessaria» di teatro e politica ha corrisposto «a uno dei momenti più intensi che la teoria e la pratica teatrale abbiano conosciuto dopo la guerra»¹. Nel decennio tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, il teatro non solo ha riacquisito inaspettatamente un'importanza fondamentale all'interno del costume e della vita culturale, ma è diventato «uno dei temi obbligati della discussione teorica e della pratica artistica»². L'affermazione della piena autonomia del teatro e l'eclissi del teatro politico come ha posto termine a questo periodo, ha coinciso anche con l'emarginazione del teatro.

La marginalizzazione, quando non riduce i produttori teatrali ad allestire spettacoli per sfruttare la popolarità dei divi del cinema, della televisione e dei nuovi media, sta portando il teatro, per sopravvivere, o a concepire delle opere per vendere i diritti della riduzione a film e serial tv, oppure a gestire l'enorme patrimonio culturale dei testi scritti per la scena, ricorrendo alle più o meno generose sovvenzioni dello stato, ma, soprattutto in quest'ultimo caso, diventando un'attività affine all'archeologia, il teatro finisce per perdere la propria influenza sulla produzione culturale contemporanea.

La storia del teatro in Occidente è ricca di esempi di teatro politico: Eschilo, Euripide, Aristofane, Shakespeare, Schiller, Buchner e Victor Hugo hanno scritto opere di carattere politico. Mentre nel Novecento i primi nomi sono quelli

di Piscator e Brecht, da un lato, e di Artaud, dall'altro. Ma esiste una profonda differenza fra un teatro che è politico naturalmente e un teatro che si pone intenzionalmente e programmaticamente il fine di concorrere alla trasformazione della società e dell'uomo. Se ci riferiamo al teatro greco, ad esempio, esso era inserito in un contesto - quello della polis - in cui era riconosciuta la sua funzione civica. I tragediografi sia che trattassero temi più attuali, sia parlassero di argomenti e personaggi mitici, lontani nel tempo, come gli Atridi o la guerra di Troia, contribuivano alla vita della comunità di cui la politica costituiva un aspetto quanto la volontà di compiutezza spirituale. Nel Novecento, invece il teatro politico ha assunto una caratteristica di netta opposizione alla società capitalistica. Sia Piscator che Brecht volevano illustrare il senso della storia qual era rivelato dal marxismo e produrre come effetto politico la rivoluzione proletaria. Non negavano quindi l'intento propagandistico dei loro lavori e la loro affinità almeno fino agli anni Trenta con la strategia dei bolscevichi. Per dirla nel linguaggio della poetica aristotelica, mentre il teatro greco tendeva all'universale, il teatro politico novecentesco si dichiarava di parte. Non cambia molto il fatto che al proletariato si attribuisse la capacità di rappresentare gli interessi generali, e quindi di conciliare il particolare con l'universale, ma per un marxista come Brecht solo dopo l'atto politico della rivoluzione sociale si poteva superare l'alienazione e dare senso ad un autentico umanesimo. In questa prospettiva sia Piscator, sia Brecht peccavano di politicismo e di estetismo³. L'emancipazione dell'uomo avveniva innanzitutto tramite un atto politico e il loro teatro doveva sfruttare tutti i mezzi estetici d'avanguardia per contribuire alle lotte sociali, doveva diventare esso stesso uno strumento di lotta. Che il Brecht autore e regista potesse essere in contraddizione con le sue teorie, e offrisse una visione meno schematica della società e dello stesso proletariato - e, in fondo, dell'uomo in generale - non toglie alla sua idea di teatro politico il carattere di moralismo ideologizzante.

Il teatro politico che si richiama esplicitamente ad Artaud, sembra seguire una strada completamente diversa. Il "teatro della crudeltà" non è una rappresentazione. Artaud vuole rompere con la concezione imitativa dell'arte, intesa come la forma più ingenua della rappresentazione. Egli vuole permettere «ai mezzi magici dell'arte e della parola di agire organicamente e nella loro totalità, come rinnovati esorcismi» in modo da recuperare una autentica dimensione esistenziale fuori dalle pastoie psicologiche e sentimentali. Artaud quindi non è interessato a un teatro che dalla situazione va verso l'esito logico seguendo uno svolgimento più o meno dialettico; né è interessato all'espressione lirica, o al significato dell'emozione, e così rafforza come in Piscator e Brecht quella tendenza alla realizzazione di un effetto scenico «il più spettacolare e violento

possibile», e il passaggio «da una certa idea prestabilita verso il simbolo mimico, plastico o vocale»⁴.

Il processo che ha portato alla formulazione di un programma intenzionale di teatro politico è maturato negli anni successivi alla prima guerra mondiale ed è stato avviato da diversi fattori: in primo luogo, la reazione al teatro popolare accusato di perpetrare una visione subalterna delle classi popolari e di fronte al quale il teatro politico si pone in una posizione di rifiuto dialettico; in secondo luogo, la riflessione sulle contraddizioni del naturalismo, sia in letteratura che nel teatro, il quale mostra la natura relativa dell'individuo e lo rappresenta positivisticamente determinato da un ambiente e da condizioni oggettive assolute, sulle quali non è possibile intervenire per modificarle. Il naturalismo conduce al fatalismo, invece il teatro epico-politico (ad esempio, Brecht non parla di teatro politico, ma epico) conduce all'ottimismo della dialettica e rinvia alla prassi modificatrice; infine, il ricco patrimonio del movimento dell'arte e della cultura d'avanguardia, dal cubo-futurismo, ai Dada e all'espressionismo, di cui si rifiuta lo sperimentalismo fine a se stesso e si valorizza invece il bisogno di politica.

In generale, il teatro politico è opera di intellettuali che rompono con la propria classe, la borghesia, e affermano la volontà di trovare un collegamento con il proletariato. Da una cultura per il popolo ad una cultura per una classe, che ha i suoi modelli nell'Agit-Prop della Rivoluzione russa (tenendo conto del fatto che il termine propaganda in russo non ha una connotazione negativa, ma significa diffusione e disseminazione di idee). Caduto, dopo la I guerra mondiale, il mito ottocentesco di una evoluzione lenta ma inesorabile della società verso forme più umane, si afferma la concezione di un'arte d'intervento nella realtà e sull'uomo, strumento di lotta e trasformazione. I linguaggi storici dell'arte vengono rifiutati perché legati a una poetica di mimesi catartica con la realtà. È privilegiato il momento della comunicazione rispetto al momento dell'espressione, e l'analisi e smontaggio dei linguaggi teatrali per annullarne la funzione ipnotica e permettere allo spettatore di essere libero di riflettere e giudicare. La realtà non è quindi presentata come un dato fisso e immutabile, e l'uomo deve poterla trasformare, come deve trasformare se stesso e progettare un uomo nuovo. A partire dal primo dopoguerra, le ondate di teatro politico nel mondo Occidentale hanno assunto inconsciamente una funzione sostitutiva e consolatoria rispetto ad una sinistra politica, prima socialdemocratica, poi comunista, che ha abbandonato la prospettiva rivoluzionaria. Una sinistra giudicata in crisi, incapace di proporre un'alternativa concreta alla struttura capitalistica della società. Il teatro politico nasce dal fallimento della rivoluzione in Occidente e non riesce a rispecchiare i problemi reali della sinistra qual è, né

ritagliarsi un proprio spazio d'intervento all'interno di situazioni di gestazione di nuove strategie politiche di governo.

È contro il complesso delle idee brechtiane che il filosofo Adorno rivolge le sue critiche in un saggio del 1962 intitolato *Impegno*⁵. L'arte impegnata, che non riesce ad assumere un punto di vista esterno alla politica, diventa cattiva arte, perché non è capace di vedere quanto la politica stessa sia intrecciata con la "razionalità strumentale" e i "rapporti di dominio". L'autentico impegno della letteratura non ha nulla a che vedere con la posizione politica dello scrittore o con il suo impegno personale nelle lotte politiche e sociali. Solo l'autonomia dell'arte offre l'opportunità di una trascendenza critica nei confronti della "cattiva realtà" e fa intravedere la possibilità di una prassi diversa da quella ammissibile nelle società tardocapitalistiche.

Le riflessioni di Adorno non intendevano escludere la possibilità di un teatro politico. L'opposizione alle teorizzazioni di Piscator e Brecht non implicava il rifiuto di portare sulla scena quei temi che riguardano la vita della comunità o la situazione dell'uomo contemporaneo come è nella grande tradizione del teatro Occidentale. Oltretutto, la politica non dispone di alcun monopolio sulla politica stessa. Al contrario nella Grecia antica la politica è scoperta attraverso il teatro: «attraverso le opere di grandi artisti come Eschilo, i quali in un senso non pragmatico o epistemologico compresero meglio la politica, ne penetrarono più profondamente con lo sguardo le leggi interne di funzionamento, di quanto non fossero stati capaci di fare gli stessi protagonisti della politica. Possiamo allora asserire a ragione che la politica è figlia dell'arte»⁶.

Anche oggi la politica avrebbe bisogno di uno specchio che svolgesse una funzione "antipodica", critico correttiva. E forse la prima e più paradossale funzione di un teatro politico sarebbe proprio quella di negare la funzione totalizzante della politica, in primo luogo delle ideologie politiche, sulla vita dell'uomo e della società. Sarebbe un'opera di "educazione" politica che può apparire modesta rispetto a chi attribuisce al teatro il compito di "fare la rivoluzione", ma utile nell'epoca dell'analfabetismo politico delle masse, che è il rovescio della medaglia della riduzione della politica ad amministrazione, ad opera di "tecnici", che è l'ideologia imperante. Bisogna però partire proprio dalla considerazione che non siamo più una società integrata come era quella greca al tempo dei grandi tragediografi, ma frammentata e parcellizzata, e il teatro non ha più quella funzione preminente come in passato ma convive con altri medium discorsivi e comunicativi. In altre parole, la polis greca del passato e il teatro che le corrispondeva possono essere oggetto di studio e riflessione, o di rimpianto, ma non possono essere riprodotti meccanicamente nell'epoca contemporanea. In ogni caso a cento anni dalla Rivoluzione d'Ottobre possiamo

dire che non si sono mai concretizzati un teatro, o una letteratura, o un'arte rivoluzionaria. Invece sono le realizzazioni della maltrattata epoca borghese a indirizzare la produzione artistica mondiale. Sono condizionati in senso borghese sia il teatro realista, soprattutto quello socialista, sia quello dell'assurdo, sia il teatro commerciale sia quello di protesta, sia il teatro performativo, sia il teatro civile.

¹ Claudio Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Sansoni, Firenze, 1981, p. 9.

² Ibidem.

³ «Perché estetismo? Perché, per sua natura, questo teatro trasforma in immagine scenica più o meno fantasmagorica l'incitamento all'azione che intende produrre, sicché l'elemento formale prende naturalmente il sopravvento.» in Nicola Chiaromonte, *Scritti sul teatro*, Einaudi, Torino, 1976, p. 37.

⁴ Ivi, p. 46.

⁵ Theodor W. Adorno, *Impegno*, in *Note per la letteratura 1961-1968*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 89-110.

⁶ Ekkehart Krippendorff, *L'arte di non essere governati. Politica etica da Socrate a Mozart*, Fazi, Roma, 2003, p. 154.

ARTE E RIFLESSI DI REALTÀ

GABI SCARDI

L'arte si è sempre nutrita del rapporto con la realtà; restituendone il riflesso, e testimoniandone ogni aspetto.

E anche oggi numerosissimi artisti, con grande impegno e attraverso mezzi e strumenti espressivi diversi, danno spazio nelle proprie opere a grandi temi: dalla vivibilità sociale e ambientale, agli effetti delle dinamiche globali, alle urgenze umanitarie. Le loro opere contano non solo in termini di testimonianza o di lettura del presente, ma in quanto visioni costruttive, capaci di generare uno scatto di consapevolezza nella dialettica tra individuo e mondo in trasformazione. Capaci quindi di evocare la necessità di una crescita e di un cambiamento.

Affermarlo non è una vaga rivendicazione di ruolo; ha invece riscontro nell'effettiva realtà delle opere. Per questo è utile affrontare la questione del rapporto tra arte e politica concentrandosi su casi paradigmatici.

In questo senso porto l'attenzione su un progetto specifico: *Memory as Resistance*, realizzato nel 2017 dell'artista Nasan Tur per la Fondazione Adolfo Pini.

Il lavoro di Nasan Tur prende avvio alla fine degli anni Novanta. L'iniziale approccio personale si stempera nel corso del tempo, e i suoi riferimenti si ampliano. L'artista, tedesco di origine turca, comincia a elaborare i temi del vivere e del convivere urbano, e mette in campo una grande attenzione ai filtri culturali che condizionano il nostro sguardo e le nostre attitudini.

Le sue opere sono interpretazioni critiche dei contrasti, delle contraddizioni e delle tensioni psicologiche e sociali dell'individuo nel presente. Vi emergono, in forme diverse, questioni legate alle ideologie, alle utopie, ai concetti di storia, di nazionalità e di nazionalismo, di eredità culturale e di attivismo. Al centro di tutto ci sono il potere, la sua rappresentazione, le sue influenze. E ci sono opere come *Collective Notice*, del 2009, che rappresenta i volti di persone scomparse a causa del proprio attivismo politico; *Variationen von Kapital*, del

2013, che costituisce una riflessione sul capitalismo, la tecnologia e la serialità; *Arms*, del 2006, che riguarda la gestualità della comunicazione politica e quindi i suoi strumenti e la sua efficacia manipolatoria; *Police Paintings*, del 2014, che riguarda il ruolo della polizia rispetto alla protesta civile, e quindi l'uso della forza e della censura. Nasan Tur non teme di realizzare opere dalle decise implicazioni politiche.

Per la casa - museo della Fondazione Adolfo Pini, Tur progetta un'opera che nasce dalla convergenza tra temi e preoccupazioni che lo impegnano da sempre, e il carattere specifico del luogo, legato alla memoria e al vissuto di coloro che la abitarono. Il tema del lascito dell'individuo alla società, in particolare, viene interpretato in chiave attuale, con un lavoro che si sviluppa in presa diretta con eventi coevi. Nasan Tur lo declina, infatti, alla luce di un fenomeno, quello del controllo delle libertà essenziali, che proprio nel periodo di gestazione del progetto, ha generato fatti gravi, tra i quali l'uccisione di diversi giornalisti impegnati nella diffusione di verità scomode ai poteri di riferimento.

In particolare, il lavoro nasce dalla recrudescenza del fenomeno nel paese di origine dell'artista, la Turchia. Qui la stretta in corso rispetto alla libertà di informazione e di stampa è evidente e inequivocabile. D'altra parte la repressione è crescente in molti paesi del mondo.

Il caso di Ahmet Altan e Mehmet Altan, due tra i numerosi giornalisti arrestati in Turchia, condannati all'ergastolo pochi giorni dopo la presentazione del progetto, e quello di Daphne Caruana Galizia, uccisa a Malta nell'ottobre 2017, poco tempo prima dell'inaugurazione della mostra, confermano l'urgenza della sua riflessione.

Memory as Resistance si compone dunque di una serie di ritratti di persone che si sono impegnate per la libertà d'informazione e di espressione fino in fondo, e per questo hanno perso la vita.

Le loro immagini occupano le grandi nicchie, la cui presenza caratterizza lo spazio della casa museo.

La prima fotografia ad apparire è di un uomo di profilo, sullo sfondo di un paesaggio in cui riconosciamo il Bosforo; è Hrant Dink: figura fondamentale del movimento per la riconciliazione e i diritti in Turchia, nonché caporedattore del settimanale bilingue turco - armeno *Agos*, ucciso davanti all'ingresso della redazione nel 2007. L'opera trasmette un senso di lontananza, ma anche la forza dell'orizzonte. Le altre figure rappresentate, sempre in primo piano, sono José Luis Lopez de la Calle, ucciso in Spagna nel 2000, Kem Ley, ucciso nel 2016 in Cambogia; Anna Politkovskaja, uccisa nel 2006 in Russia; Daphne Caruana Galizia, uccisa nel 2017 a Malta; Nadschi al-Dscherf, ucciso nel 2015 in Turchia; Walter Tobagi, ucciso in Italia nel 1980.

Le immagini hanno origine mediatica: sono ritratti iconici, dedotti dai giornali di ampia diffusione. Sono stampate su semplici fogli di carta. Fluttuano all'interno delle vetrine, sospese, in mezzo ad oggetti di uso quotidiano o da collezione. Sono quasi apparizioni; esili, fragili, sgualcite; ma non sbiadite, anzi vivide.

L'installazione comprende anche un video, incentrato su queste stesse immagini, da cui si deduce come ognuno dei primi piani sia stato tormentato a lungo da un paio di mani: Nasan Tur li ha ripetutamente appallottolati, accartocciati, e poi distesi con cura, come accarezzandoli. La carta finisce così per diventare tattile, sensibile, quasi un tessuto. Il gesto si è ripetuto un numero potenzialmente infinito di volte, come a evocare il processo della memoria - o gli effetti della censura - con il loro alternarsi di oblio, riemersione, poi di nuovo sparizione, e recupero.

Il fruscio della carta che viene sgualcita si ode in tutto lo spazio della mostra. Il progetto è interamente giocato sulla discrepanza tra l'esile presenza delle immagini su carta e la forza delle figure rappresentate; sul contrasto tra la fragilità, la scarsa essenzialità dei mezzi utilizzati, la delicatezza dell'allestimento e, viceversa, la gravità del tema.

E non è un caso che l'artista abbia voluto inserire le fotografie tra gli oggetti. È così che funzionano i ricordi di esperienze passate: possono emergere imprevedibilmente, dalla profondità psichica, in qualsiasi momento, e presentarsi tra le pieghe di una realtà ordinaria, e sorprendere. Ma gli eventi che li causano costituiscono il sedimento - magari dimenticato a memoria come diceva un altro artista, Vincenzo Agnetti - che innerva e permea la sensibilità e la quotidianità dell'individuo.

Così anche la consapevolezza politica: non emerge in specifiche situazioni, ma costituisce un filtro alla comprensione di ogni evento, in ogni momento.

Facendo dunque riferimento a fatti e vicende dell'attualità, agli spazi dell'espressione che si contraggono fino alla criminalizzazione e alla repressione del dissenso, *Memory as Resistance* parla del ruolo e della posizione di responsabilità di tutti e di ognuno nella società; ed esprime l'importanza attribuita all'impegno e all'atteggiamento di vigilanza critica dell'individuo. Dà forma sensibile all'idea che esista una modalità di resistenza non muscolare, ma reale, attiva nel tempo. «Ricordare come atto di consapevolezza e non dimenticare come atto di resistenza», scrive l'artista presentando il progetto (in: *Nasan Tur*, Städtische Galerie Nordhorn, Kunstverein Göppingen, Oldenburger Kunstvereine, Revolver Publishing, 2018).

L'opera interpella direttamente i visitatori in rapporto alle dinamiche di ricordo e dimenticanza, alle oscillazioni di trascuratezza e attenzione; oscillazioni che riguardano la postura di ognuno nella vita pubblica e personale.

Presentando diverse figure che sono state fagocitate dalla violenza, ognuna in primo piano, ognuna nella sua unicità; e però reiterando il gesto in una progressione idealmente aperta, Tur evidenzia l'intreccio tra dimensione personale e collettiva. Nello stesso tempo prolunga il momento della comprensione dell'opera, consentendo al suo significato di espandersi in una serie infinita di slittamenti.

In *Memory as Resistance* Nasan Tur affronta la questione della libertà di informazione e di espressione con una chiarezza che è già di per sé assunzione di responsabilità. Lo fa in nome della necessità, che si può presentare a ogni artista, a ogni intellettuale e a ogni individuo, di scegliere da che parte stare.

Nello stesso tempo, con la sua stratificazione di significati, l'opera si offre a diverse letture: diventa riserva di sentire e di immaginazione, e può agire nella formazione di una coscienza personale.

Come altri artisti, Nasan Tur cerca di comprendere i fenomeni che lo circondano e di condividere con altri le domande che si pone, le risposte che trova, il grande impegno che lo muove.

IL SISTEMA DELL'ARTE TRA ESTETICA E POLITICA

CONVERSAZIONE CON NICOLA SETARI

A CURA DI CAMILLA FAVA

Dit indre vi. Il 25 maggio 2014, giorno delle elezioni del Parlamento europeo, la frase dell'artista Olafur Eliasson campeggiava in caratteri capitali sulla prima pagina del quotidiano danese Politiken. Nella sua totalità poteva essere letta solo di fronte a una sorgente luminosa: senza luce *indre*, "profondo", sarebbe rimasto invisibile, lasciando come uniche parole *dit*, "tuo", e *vi*, "noi". Nessuna rivendicazione identitaria, ma l'espressione di un'urgenza: sentirsi parte di una collettività in cui è necessaria la collaborazione attiva di ognuno per potersi esprimere e per poter essere.

Senza il contributo dei cittadini, in quanto appartenenti a una comunità politica, nessuna società può funzionare in modo sano e, ad oggi, la crisi della partecipazione, nel quadro europeo in particolare, è evidente, tanto quanto quella della credibilità della filosofia ad esso sottesa. È negli anni Ottanta che il progetto europeo ha iniziato a concentrarsi sul miglioramento delle condizioni di un'élite, lasciandosi alle spalle la narrativa di una piena uguaglianza raggiunta attraverso la solidarietà "per tutti": mentre diminuiva la credibilità delle sue politiche, prestigio e visibilità dell'arte contemporanea aumentavano considerevolmente. I due sistemi da un lato si elidono a vicenda, dall'altro le caratteristiche proprie del mondo politico (autarchia senza autonomia; elitismo; autoreferenzialità; distacco dalla società) si riflettono specularmente nel sistema arte.

The umbilical cord of gold

L'arte contemporanea, strutturatasi negli anni Settanta, ha acquisito una presenza sociale sempre più pervasiva, trasformandosi in un mercato globale che vede la domanda ad esso legata in continua crescita. Negli anni Trenta lo storico dell'arte Clement Greenberg aveva formulato la metafora dell'*umbilical cord of gold*, quel legame indissolubile tra artista e potere che diviene una sorta di status per l'artista, a prescindere dalla sua ricerca. In un mercato che incarna il potere, il sistema arte non può far altro che adeguarsi a quelle logiche internazionali valide per qualunque prodotto industriale.

Per gli emergenti il rapporto tra arte e politica è un problema scottante: spesso inseriti nel mercato senza aver sviluppato un'etica e una personalità strutturate finiscono fagocitati dal sistema artistico in cui trovano uno specchio del mondo del lavoro e della società a noi contemporanei. La disillusione e la mancanza di una narrazione condivisa portano inoltre molti giovani artisti a mantenere una distanza con ciò che è dichiaratamente politico. Nel momento in cui la capacità simbolica di identificazione di una società in un apparato governativo soffre di una totale assenza diviene però di nuovo urgente un dialogo tra arte e "cosa pubblica".

Nell'aprile del 2013 il presidente della Commissione Europea Barroso ha coinvolto un *think tank* di artisti, scrittori e intellettuali per un progetto dedicato alla ricerca di una nuova narrazione condivisa per l'Unione Europea, intitolato *New Narrative for Europe*. Una forte somiglianza con un caso storico, quell'iniziativa di Franklin Delano Roosevelt che sollecitò, negli anni caldi della Grande Depressione, fotografi e artisti a documentare la situazione di una Nazione che stava reagendo alla crisi con coraggio, seppur nella disperazione. Gordon Parks, Walter Evans e Dorothea Lange, per citarne alcuni, viaggiarono per gli Stati Uniti catturando la vita di un popolo e, con essa, lo stato di un Paese, scoprendo nella fotografia un potente mezzo documentario e d'informazione. Dal racconto dello Stato-Nazione alla necessità di ricreazione di una narrativa, condivisa e verticale, a causa di una preoccupazione per il futuro legata anche all'aumento, in Europa, di ideologie politiche tossiche. *New Narrative for Europe*, conclusosi nel 2017 e ancora in fase di analisi, coinvolgendo artisti e scienziati in una discussione pubblica a lungo termine, voleva riconsegnare alle persone la visione di un destino collettivo attraverso il ripensamento di un progetto comune come quello europeo.

Questo tentativo di instaurare un dialogo tra arte e politica si scontra però con due dinamiche deformanti per entrambi i sistemi: da un lato la strumentalizzazione dell'arte da parte del mondo politico che spesso ricerca solo un transfer auratico, una legittimazione e una visibilità date dall'artista e dalle sue opere; dall'altro il rifiuto del fronte creativo di accettare i compromessi legati alla politica, percepiti, a differenza di quelli propri del mondo artistico, come alienanti e non necessari.

Non tentare quindi di dare una soluzione ai problemi politici in senso governativo, con l'idea di avere risposte migliori in quanto artisti, ma entrare in gioco sul piano della motivazione a sentirsi parte di una collettività senza chiudersi necessariamente in un'identità precisa, crea un ampio raggio di possibilità espressive. Basti pensare al progetto *Terzo Paradiso* di Michelangelo Pistoletto, iniziato nel 2003 con un manifesto e un emblema costituito da una riconfigurazione del simbolo dell'infinito. All'interno dei due cerchi, intesi come i poli opposti di natura e artificio, viene inserito un terzo cerchio centrale atto a esprimere la nascita di una nuova umanità in grado di oltrepassare il conflitto devastante tra artificio e natura. Il *Terzo Paradiso* si è trasformato, grazie a collaborazioni e legami con associazioni, singoli individui, istituzioni non solo del mondo dell'arte, in una vera

e propria opera partecipata e pubblica, dando forma a un progetto che mescola arte e politica, sensibilizzando senza farsi strumento o specchio deformante.

La presa di potere dell'immaginazione

In *Spirito dell'utopia*, scritto tra il 1915 e il 1917, Ernst Bloch cerca di dimostrare come tutto il movimento artistico dal medioevo all'arte contemporanea sia definito da uno spirito utopico, inteso come tensione a diverse forme di perfezione, sociali, formali, estetiche. Risalendo al concetto originale di *Utopia* di Thomas More si nota, al contempo, come non sia legato a una progettualità politica monocorde, ma si traduca in una forma di estrema complessità dove significati contraddittori e paradossali possono essere contenuti all'interno di una stessa forma. La tensione utopica non è in questo senso una tensione politica, ma narrativa, laddove si cerchi di costruire forme di narrazione a strati molteplici, in cui paradosso, contraddizione, ironia, siano elementi fondamentali.

Nonostante non si possano generalizzare né le correnti artistiche né i movimenti politici del Novecento il loro rapporto con la creazione di mondi ipotetici è stato in un certo senso speculare nel corso del Secolo Breve. Nei casi in cui vi era un tentativo di creazione di comunità ideali si usciva dall'ambito dell'arte per entrare in quello della militanza politica, della critica frontale. Alcuni artisti hanno cercato di affrontare il problema della denuncia senza limitarsi alla contrapposizione realizzando opere non solo materiali, ma "dello spirito umano", basti pensare a Rirkrit Tiravanija che, nel 1992, con la sua esibizione *Untitled (Free)* alla 303 Gallery di New York si mise a cucinare del riso per i visitatori del centro d'arte. Un gesto tanto semplice in apparenza ha avuto un impatto radicale e innovatore, aprendo possibilità prima nemmeno contemplate nel mondo dell'arte. Dagli happening degli anni Sessanta e Settanta fino ad oggi le operazioni performative e artistiche legate all'arte relazionale, all'idea di comunità estemporanee e provvisorie, uniscono elementi di critica politica a una forma di umanesimo in grado di superare la pura denuncia.

Rimane un problema da affrontare nelle arti visive, rispetto alla performance o al teatro: laddove un gesto di critica nelle arti sceniche trova una legittimazione, fosse anche solo per una sua qualità drammaturgica, nell'arte visiva la contestazione viene facilmente banalizzata o percepita come kitsch. La possibilità di strumentalizzazione è sentita dagli artisti visivi come più vicina a loro e così, spesso, la tensione utopica espressa nelle arti visive non si traduce in una denuncia diretta, ma in un'ironia stratificata che gioca sul piano della complessità del discorso e della molteplicità di livelli.

Iconoclastia e censura

Nel contesto contemporaneo i termini per definire l'iconoclastia sono molto meno evidenti rispetto alla tradizionale distruzione o rimozione di qualcosa

dallo spazio pubblico. Teorici come Régis Debray e filosofi come Bruno Latour la definiscono come sovrapproduzione di immagini che riempiono gli spazi comuni. Una saturazione voluta da interessi politici e commerciali, a discapito di altre forme di raffigurazione, che si traduce in un immaginario collettivo occupato da associazioni determinate di significanti e significati.

Come l'iconoclastia anche la censura è divenuta implicita, meno lampante rispetto al passato. Lo storico dell'arte Dario Gamboni parla della curatela stessa come una forma di controllo in quanto, nel momento in cui si sviluppano forme di concentrazione di potere, si può parlare di censura da parte di individui o gruppi. Il sistema dell'arte a volte condanna all'oblio opere o autori per motivi economici o artistici, ma comunque arbitrari, rendendo visibile come il controllo non sia esterno, ma interno al sistema. Lo stesso avviene per i Social Media. La maggior parte delle immagini si mostrano attraverso piattaforme controllate che hanno di conseguenza poco interesse a promuovere tipologie di rappresentazione non convenzionali. Nei Social si può parlare di iconoclastia come formattazione dell'immaginario, come controllo che ricade sotto le categorie di abuso o di riduzione del valore apportato. Distinguere però il sistema americano da quello europeo si rende necessario per poter approfondire il rapporto tra apparato politico e artistico contemporanei: negli Stati Uniti i musei e le istituzioni sono largamente dipendenti da fondi e risorse privati; in Europa permane invece tutt'ora l'idea dell'importanza sociale dell'arte e, di conseguenza, dei fondi pubblici alle istituzioni artistiche. Sono due sistemi antitetici che vedono anche nel controllo modalità differenti. Negli Stati Uniti esistono ancora casi di iconoclastia e censura tradizionalmente intese, come per l'opera *Scaffold* (2012) di Sam Durant, ispirata a una forza dove trentotto indiani Dakota vennero giustiziati nel 1862, ritenuta dalla comunità locale offensiva e quindi rimossa, o nel caso della polemica sull'identità di Jimmie Durham, non ritenuto un vero cherokee, scoppiata sempre nel 2017, poche settimane dopo la rimozione di *Scaffold*.

In tali circostanze l'iconoclastia si gioca su paradigmi abituali, mentre in Europa è più difficile ricollegare determinate scelte alla censura. Laddove il pubblico finanzia, successivamente rivendica un transfer auratico dal sistema arte a quello politico, creando un'idea di iconoclastia più vicina al sopruso che non al controllo. La censura e l'iconoclastia definiscono cosa possa essere visibile e cosa no, ma, in un paradosso tutto contemporaneo, non sempre la rimozione o la distruzione sono gli unici mezzi per controllare immagini e rappresentazioni. Si potrebbe parlare di una censura *au contraire*, che mostra troppo e così facendo confonde, senza dare la possibilità di concentrarsi. Un esempio è la Biennale di Venezia messa a confronto con la documenta di Kassel, a cadenza quinquennale. Se durante la Biennale vi è una corsa all'occupazione dello spazio pubblico veneziano, a Kassel il direttore artistico ha controllo al di là della manifestazione

in modo tale da lasciare spazio, da non confondere i visitatori, permettendo una fruizione consapevole, diversificata e approfondita dell'offerta. La proliferazione soffocante di proposte per un visitatore non allenato o competente diluisce il progetto di un ente pubblico fino quasi a renderlo invisibile. In questo senso la censura può farsi difesa qualitativa, atto di differenziazione e rispetto che non permette di formattare le offerte, anzi ne sottolinea la diversità concentrando lo sguardo.

L'autonomia dell'artista, o dell'etica individuale

Nel sistema artistico contemporaneo è possibile operare senza essere prima di tutto una persona con etica e identità sviluppate: il sistema arte accetta i personaggi, ma per poter realizzare una performance o per non essere fagocitati dal sistema si deve essere innanzitutto individui strutturati. Diventare persona richiede purificazione e sacrificio, mentre nell'arte contemporanea non è difficile trovare forme di apparente successo e immediato appagamento attraverso alcune espressioni creative. Molti sono i casi di giovani consumati dal sistema, ma entrare in un apparato come quello dell'arte – e del mercato ad essa legato – senza essere strutturati porta inevitabilmente all'annichilimento. Il sistema sarà sempre più forte del singolo, ma se un artista, come individuo, riuscisse ad essere autonomo – non autosufficiente, nessuno lo è – quindi capace di un giudizio personale e critico, non diventerebbe strumentale al mercato o alla politica.

Un'artista come Marinella Senatore è in grado di tradurre un gesto estetico in un gesto collettivo, mettendo in scena il potere creativo delle folle e realizzando un'arte pubblica, sociale e partecipata. La volontà di mostrare la qualità estetica e artigianale delle arti valorizza un'espressione artistica non commerciale, spontanea. Attraverso una coreografia e una drammaturgia controllate la creazione artistica non professionale, libera, si trasforma in un *ready made* sociale, in un'opera d'arte collettiva dall'altissima qualità estetica. È un modo di approcciare l'arte politica differente rispetto ad altri artisti che entrano in qualità di mediatori nella dimensione sociale per risolvere problemi e tensioni. L'arte, si sa, non fa parte dell'utile o del necessario, a differenza della socialità, sia funzionale che indispensabile in una comunità. Quali sono però le nostre necessità, politiche ed estetiche, oggi?

Boris Groys, studioso di teoria dei media e sociologia, afferma che l'unico modo per un artista di contrapporsi al potere del mercato sia fare un'arte di propaganda. Una contrapposizione comprensibile, seppur sconcertante e per alcuni non condivisibile. Ciò che è forse più necessario è quella consistenza personale e artistica che rende la ricerca estetica, che sia propagandistica, militante o disimpegnata, sempre legittima, interrogativa e densa di significato.

POSTFAZIONE

CARMELO RIFICI



Non è un compito facile scrivere la postfazione ai Quaderni del FIT di quest'anno, soprattutto quando ci si pone l'obiettivo di tirare le fila, di giungere a delle conclusioni rispetto ad una proposta culturale e ad una serie di riflessioni del comitato scientifico che, al contrario, pongono più dubbi che risposte. Che cosa si intende per teatro politico? Chi ha deciso di riutilizzare un genere che sembrava aver concluso il suo corso con le esperienze di Brecht, Piscator e Weiss? Chi è che registra quest'urgenza di politica nel teatro contemporaneo? Gli addetti ai lavori? Il pubblico?

Si possono scorgere dei punti di accordo nei relatori quando denunciano la necessità del teatro di ritrovare la sua centralità perduta nel suo rapporto con il pubblico, nella ricreazione di una comunità umana, o nell'ammissione di un esasperato soggettivismo dei creatori. Molto più difficile accordare i punti di vista quando si passa dal genere "teatro politico" al gesto politico di alcuni artisti. Quali similitudini si possono trovare tra la spudoratezza del lavoro di Milo Rau e la sua disinvoltata ma straordinaria capacità di utilizzare ogni risorsa teatrale per manipolare la realtà dello spettatore e il lavoro di Nasan Tur o di Amhed El Attar che, al contrario, tentano, attraverso il teatro, una forma di resistenza e un atto di consapevolezza? Pochissimi in realtà, se non quella maniacale ma condivisibile ossessione degli artisti a documentare la realtà, a filmarla più che narrarla.

Il Nuovo teatro tedesco e nord europeo ha avuto l'intuizione di svelare la necessità del pubblico di essere nuovamente al centro dell'opera teatrale, di tornare ad essere protagonista dell'evento teatrale, a farne parte totalmente. Insieme ha però anche svelato la diabolica tentazione della manipolazione. Il dispositivo teatrale che rimette al centro la comunità e la discussione democratica è opacizzato da una tendenza narcisistica e voyeuristica del nuovo pubblico. Milo Rau, Boris Nikitin e i Rimini Protokoll hanno mostrato come l'uso sapiente dei mezzi a disposizione dei registi possa amplificare la reazione emotiva dello spettatore in modo estremamente consapevole, portandolo ad abbandonare il libero arbitrio. Lo spettatore preso direttamente in causa dallo spettacolo è più disposto a farsi convincere della veridicità del suo accadimento e a farsi intrappolare, docile e paziente, nelle maglie dell'artista. E non solo i tedeschi. Nel suo ultimo mirabile lavoro, il gruppo catalano El conde de Torrefiel riesce a far diventare una fiction di fantapolitica una vera e propria ipotesi sul prossimo futuro. La rete emotiva in cui lo spettatore cade, imbriglia la sua capacità di discernimento, portandolo, grazie anche ad un suggestivo e catartico rave party finale ed una collocazione estremamente plausibile dell'azione (la conferenza dell'artista Angelica Liddell) a credere nella possibilità di uno scoppio della terza guerra mondiale, grazie ad una ipotetica ma allarmante alleanza tra Cina, Russia, India e Corea del Nord. Detta così sembra terribile. Seguendo solo questo ragionamento il teatro

contemporaneo apparirebbe come un dispositivo affascinante e bugiardo, non diverso dalle novità portate dai social e dai reality. Non si può certo negare a Facebook e al Grande Fratello di aver captato questa inquietante deriva sociale di un ritorno ad un infantilismo emotivo, certo è che bisogna assolutamente differenziare causa ed effetto delle due esperienze, quella usata solo a fini commerciali e quella necessaria agli scopi dell'arte. Il nuovo teatro è impeccabile nella forma, raffinato nella costruzione, intelligente e strutturalmente ineccepibile anche quando lascia evidenti buchi di drammaturgia, sapientemente dosati perché il pubblico abbia la possibilità di colmarli attraverso la sua esperienza. Seguendo il filo del discorso dei nostri relatori si può affermare che il teatro contemporaneo ha compiuto una vera e propria rivoluzione: la definitiva scomparsa della narrazione tradizionale, della quarta parete, della finzione teatrale, tutti elementi in realtà già in conflitto nel teatro dei padri putativi di questa rivoluzione: Brecht, Weiss, Kantor, Grotowski (per citarne alcuni), ma solo in questi ultimi anni, e grazie al sorprendente sviluppo della tecnologia, il teatro è riuscito a portare questa lenta, profonda trasformazione sui palchi più tradizionali, invertendo la marcia delle istituzioni. Il teatro torna ad essere di chi lo guarda e non di chi lo fa. Il teatro torna alle sue origini ridefinendosi come sguardo del pubblico sull'opera e sul mondo. Questo è indubbio, così come è indubbia la necessità della telecamera, contemporaneo cannocchiale di Galileo puntato sull'artista e non più sul cosmo. Dichiarazione del fallimento del tema universale o unica chance di sopravvivenza? Da quale punto di vista dovremmo vedere questo cambiamento? Dal punto di vista della catastrofe o della capacità dell'uomo di trovare nuove forme al suo desiderio di rappresentazione? Veramente difficile capire se sotto tutto questo la scienza del marketing non abbia già sigillato con l'arte un contratto per formare un nuovo pubblico, nuovi acquirenti di un nuovo mercato. Sono più propenso a seguire i ragionamenti dei relatori e a vedere nel nuovo teatro politico, aldilà delle differenze dei punti di vista dei suoi creatori, la capacità di cogliere una paura diffusa verso la quale la popolazione, occidentale almeno, è incapace di reagire. L'allarmante inquieto desiderio dell'uomo di morte. Forse sta in questo lo sguardo documentaristico, la necessità di realtà.

D'altra parte i rigurgiti di una politica aggressiva e populista globalizzata danno validità a questa ipotesi, lontani da ogni moralismo il teatro parla sempre a due pubblici, così come lo fa la realpolitik che da una parte costruisce dispositivi in nome di una democrazia condivisa, dall'altra è capace di utilizzare quel dispositivo a suo favore, per cambiare il pensiero del libero cittadino. Per costringerlo al voto.

GLI SPETTACOLI DEL FESTIVAL

VANISHING POINT/Matthew Lenton (UK) > STRIPTEASE & OUT AT SEA

direzione Matthew Lenton
con Roos Aallan, Robert Jack, Petere Kelly & Samuele Keefe
stage manager Neil Anderson
presentato nel 2015 dal Citizens Theatre come parte della stagione in occasione del 50° anniversario del Close Theatre, in collaborazione con Vanishing Point

COLLETTIVO INGWER (CH) > IO SONO UN'ALTRA

- 100 e oltre performance private
performer Camilla Parini
fotografe Martina Tritten, Marika Brusorio, Chiara Caterina
riprese video ed editing Martina Tritten
collaboratrice Monica Muraca
produzione Collettivo Ingwer
co-produzione Teatro Sociale Bellinzona
con la collaborazione di FIT Festival Internazionale del Teatro e della scena contemporanea, Turba, Galleria Daniele Agostini
con il sostegno di Pro Helvetia Fondazione Svizzera per la cultura, Repubblica e Cantone Ticino, Città di Lugano
Progetto nato in collaborazione con Fondazione Aurelio Petroni

OFFICINA ORSI/RUBIDORI MANSHAFT (CH) > SU L'UMANO SENTIRE (cap.2)

«Maneggiarmi con cura»
Installazione teatrale per video e parole
creazione Officina Orsi
concetto e direzione Rubidori Manshaft
collaborazione al progetto Paola Tripoli
testi Roberta Dori Puddu
riprese video Fabio Cinicola
editing video Rubidori Manshaft
online video e audio Fabio Cinicola

produzione Officina Orsi
coproduzioni LuganoinScena, Fondazione La Residenza - Casa svizzera, Malnate
con il sostegno di Pro Helvetia, Fondazione Svizzera per la cultura - Città di Lugano - Hernt Göhner Stiftung

SANJA MITROVIC/VLADIMIR ALEKSIC (BE/SR) > I AM NOT ASHAMED OF MY COMMUNIST PAST

direzione Sanja Mitrovic
concetto e performance Sanja Mitrovic, Vladimir Aleksic
drammaturgia Jorge Palinhos, Olga Dimitrijevic
video Editor Nikola Vrzic, Siniša Mitrovic
camera Vladimir Pavic
produzione Sanja Mitrovic/ Stand Up Tall Productions (Amsterdam) and BITEF Theatre (Belgrade)
coproduzione Beursschouwburg (Brussels)
partners Pianofabriek (Brussels), Centar Film (Belgrade), Yugoslav Cinematheque (Belgrade), Avala Film (Belgrade), Film Center Serbia (Belgrade), National Theatre «Tosa Jovanovic» (Zrenjanin)
con il supporto Flemish Community, Flemish Community Commission, City of Belgrade

COMPAGNIA DIMITRI/CANESSA (IT) > HALLO! I'M JACKET!

Il gioco del nulla
regia e drammaturgia Elisa Canessa
con Federico Dimitri, Francesco Manenti
assistenza artistica Stefano Cenci, Giorgio Rossi
produzione Compagnia Dimitri/Canessa
coproduzioni Associazione Sosta Palmizi
con il sostegno di MIBACT - Dipartimento dello Spettacolo, Regione Toscana - Settore Spettacolo, Armunia Festival Inequilibrio

WUNDERBAUM (IT) > STOP ACTING NOW**Docu-Fiction****di e con** Wunderbaum**regia** Mijke de Jong**camera film** Emo Weemhoff**coproduzione** Wunderbaum en Topkapi**in collaborazione con** Rotterdam viert de Stad! It

Imagine 2020

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER (BE) >**ROSAS DANST ROSAS****coreografia** Anne Teresa De Keersmaeker**creato da** Adriana Borriello, Anne Teresa De

Keersmaeker, Michèle Anne De Mey, Fumiyo Ikeda

musiche Thierry De Mey, Peter Vermeersch**musicisti** Thierry De Mey, Walter Hus, Eric Sleichim,

Peter Vermeersch

produzione creazione 1983 Rosas, Kaaithater, Klapstuk**ripresa** 1992 Rosas, De Munt/La Monnaie**ripresa** 2009 Rosas**CIE PHILIPPE SAIRE (CH) > CUT****concetto e coreografia** Philippe Saire**coreografia in collaborazione coi danzatori** Victor

Dumont, Lazare Huet, Maïté Jeannolin, Claire Lavernhe,

Antonio Montanile

assistente Philippe Chosson**costumes** Isa Boucharlat**co-produzioni** Hessisches Staatsballett as part of
Tanzplattform Rhein-Main, un progetto collaborativo
tra Hessisches Staatsballett at the Staatstheater
Darmstadt and the Hessisches Staatstheater
Wiesbaden, and the Künstlerhaus Mousonturm,
Frankfurt; Theater Chur; Programmers' Fund RESO.**TEATRO i (IT) > TU ES LIBRE****di** Francesca Garolla**regia** Renzo Martinelli**con** Liliana Benini, Maria Caggianelli, Francesca Garolla,

Viola Graziosi, Alberto Malanchino, Alberto Onofrietti

luci Mattia De Pace**progettazione scenica** Teatro i**organizzazione** Lela Talia**produzione** Teatro i**creazione realizzata all'interno di** Résidences de la

Chartreuse de Villeneuve lez Avignon, Programme

Odyssée – ACCR

con il sostegno di Ministère de la culture et de la
communication**Iniziativa realizzata con il sostegno del progetto** DE.MO.

- Movin'Up seconda sessione 2015 e del PREMIO

SPECIALE DE.MO./MOVIN'UP promossi dal Ministero

dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo -

Direzione Generale Arte e Architettura contemporanea

e Periferie urbane - Direzione Generale Spettacolo

insieme a GAI - Associazione per il Circuito dei Giovani

Artisti Italiani

con il sostegno di Fabulamundi Playwriting Europe -
Beyond Borders**TRICKSTER-P (CH) > B****Percorso sonoro a stanze attorno alla fiaba di****Biancaneve****concetto e realizzazione** Cristina Galbiati & Ilija

Luginbühl

dramaturg Simona Gonella**design** Mike Brookes, Trickster-p**spazio sonoro** Luis Fernandez, Trickster-p**editing** Davide Perucconi**con la partecipazione di** Massimo Viafora / Alain Delabre**coproduzione** Trickster-p / Migros-Kulturprozent /

Teatro Sociale Bellinzona / far° festival des arts vivants,

Nyon / Theater Chur / Schlachthaus Bern / TAK

Theater Liechtenstein, Schaan

TAGLIARINI/DEFLORIAN (IT) >**IL CIELO NON È UN FONDALE****di** Daria Deflorian, Antonio Tagliarini**con** Francesco Alberici, Daria Deflorian, Monica

Demuru, Antonio Tagliarini

collaborazione al progetto Francesco Alberici, Monica

Demuru

testo su Jack London Attilio Scarpellini**assistente alla regia** Davide Grillo**disegno luci** Gianni Staropoli**costumi** Metella Raboni**costruzione delle scene** Atelier du Théâtre de Vidy**produzione** Sardegna Teatro, Teatro Metastasio

di Prato, Emilia Romagna Teatro Fondazione

coproduzione Odéon - Théâtre de l'Europe, Festival

d'Automne à Paris, Romaeuropa Festival, Théâtre

Vidy-Lausanne, Sao Luiz - Teatro Municipal de Lisboa,

Festival Terres de Paroles, théâtre Garonne, scène

européenne - Toulouse

sostegno Teatro di Roma**collaborazione** Laboratori Permanenti / Residenza

Sansepolcro, Carrozzerie | n.o.t / Residenza Produttiva

Roma, fivizzano 27 / nuova script ass. cult. Roma

Un testo di WAJDI MOUAWAD (FR) >**Con la collaborazione di** Benoît Vermeulen**Mise en espace** CATERINA GOZZI >**ASSETATI (ASSOIFFÉS) Mise en espace****Traduzione e mise en espace** Caterina Gozzi**Con** Alessandro Bandini, Ugo Fiore e Marta Malvestiti**Musiche** Antonia Gozzi**MANUELA INFANTE (RCH) > ESTADO VEGETAL****direzione** Manuele Infante**drammaturgia** Marcela Salinas e Manuela Infante**con** Marcela Salinas**scene, costumi e light designer** Rocio Hernández**produzione** Carmina Infante**AHMED EL ATTAR (ET) > BEFORE THE REVOLUTION****concetto e direzione** Ahmed El Attar**con** Nanda Mohammad, Ramsi Lehner**scene e costumi** Hussein Baydoun**luci** Charlie Alstrom**BORIS NIKITIN (DE/CH) > HAMLET****concetto e direzione** Boris Nikitin**testo** Boris Nikitin, Julian Meding**con** Julian Meding e Der musikalische Garten:

Annekatriin Beller (Violoncelle), Karoline Echeverri

Klemm (Violon), Daniela Niedhammer (Clavecin),

Germá Echeverri Chamorro (Violon)

scenografia Nadia Fistarol**musique** Boris Nikitin, Uzrukki Schmidt, Der

musikalische Garten

video Georg Lendorff, Elvira Isenring**drammaturgia e suono** Matthias Meppelink**luci** Benjamin Hauser**produzione** Annett Hardegen**co-produzioni** Théâtre de Vidy - Kaserne Basel -

Gessnerallee, Zurich - Ringlokschuppen, Mülheim an

der Ruhr - HAU-Hebbel am Ufer Berlin - Münchner

Kammerspiele

con il sostegno di Pro Helvetia - Fondation suisse

pour la culture - Fondation Ernst Göhner - Pour-cent

culturel Migros - Kunststiftung NRW - Commission

danse et théâtre de Bâle-Ville et Bâle-Campagne

TEATRO PAN (CH) > MATITE (titolo provvisorio)**regia** Roberto Abbiati**drammaturgia** collettiva**con** Cinzia Morandi, Stefano Bresciani**produzione** Teatro Pan

Ispirato a Matite di Yashar Kemal

TEATRO DELLE BRICIOLE (IT) > ACROSS THE UNIVERSE**di** Daniele Bonaiuti e Chiara Renzi**con** Daniele Bonaiuti, Chiara Renzi e Riccardo Reina**ideazione luci** Emiliano Curà**sound designer** Simone Arganini**oggetti di scena** Paolo Romanini**costumi** Patrizia Caggiati**assistente alla produzione** Riccardo Reina**tecnico** Alessandro Marsico**una produzione** del Teatro delle Briciole**nell'ambito del cantiere** Custodi Nuovi Talenti**MOMOM/CLAUDIO MILANI (IT) >****RACCONTO ALLA ROVESCIA****testo e regia** Claudio Milani**musiche originali** Andrea Bernasconi, Emanuele Lo

Porto, Debora Chiantella

scenografie Elisabetta Viganò, Armando Milani**progettazione elettronica** Marco Trapanese**luci** Fulvio Melli**telo** Monica Molteni**produzione** Momom Compagnia Teatrale**GATTO VACCINO TEATRO (IT) >****NIÑA due passi nell'adolescenza****di** Roberta Maraini e Enrico Seimandi**con** Roberta Maraini**musiche e suoni** Enrico Seimandi**una produzione** Gatto Vaccino Teatro

BIOGRAFIE DEGLI AUTORI

Maddalena Giovannelli

Laureata in Scienze dell'Antichità, nel 2010 ha conseguito il dottorato di ricerca in Letteratura, filologia e tradizione classica all'Università degli Studi di Milano, dove ora è assegnista di ricerca. Si occupa di letteratura teatrale della Grecia antica e di ricezione del teatro classico sulla scena contemporanea. Nel 2007 ha co-fondato la rivista *peer-reviewed* «Stratagemmi. Prospettive Teatrali», costituita da un semestrale cartaceo e da una testata online (*stratagemmi.it*). Collabora con «Hystrio» e con la rubrica *Scene di* «Doppiozero». Dal 2011 è titolare del laboratorio «Il teatro antico sulla scena contemporanea» presso l'Università degli Studi di Milano e, con l'associazione culturale Prospettive Teatrali, tiene laboratori di formazione alla critica teatrale nelle scuole superiori di Milano e nei festival.

Simona Gonella

Regista, autrice e *dramaturg*. Collabora con la RADA (Royal Academy of Dramatic Arts) di Londra per la quale ha diretto *Puntilla e il suo servo Matti* di Bertolt Brecht e la versione inglese (*Mad to go, There & Back*) della Trilogia della Villeggiatura di Carlo Goldoni ed è docente alla Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi di

Milano, nella quale si è diplomata in regia. Svolge con continuità attività di pedagoga per attori, registi, drammaturghi e formatori e cura diversi progetti di educazione alla visione per pubblici diversi. Dal 2007 al 2011 è stata Direttore Artistico del Cerchio di gesso/Oda Teatro di Foggia. È stata membro del Circolo dei Registi Europei dell'Unione dei Teatri d'Europa e ha lavorato fra gli altri al Teatro Nazionale di Timisoara, alla Royal Shakespeare Company, al Chichester Theatre Festival. In Italia ha firmato diversi lavori soprattutto di nuova drammaturgia e di teatro civile. Di recente è uscita per Dino Audino Editore una sua *Introduzione alla regia teatrale*.

Lorenzo Mango

È Professore di Storia del teatro moderno e contemporaneo all'Università di Napoli L'Orientale. Ha scritto *La scena della perdita. Il teatro tra avanguardia e post-avanguardia*, Roma, Kappa, 1987; *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994; *Alla scoperta di nuovi sensi. Il Tattilismo futurista*, Napoli, La città del sole, 2001; *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003; *Il principe costante di Calderón de la Barca/*

Słowacki per Jerzy Grotowski, Pisa, ETS, 2008.

Rossella Menna

Dramaturg, saggista e curatrice indipendente. Ha ideato e diretto progetti di approfondimento, teatrali e letterari, per il Festival VolterraTeatro, la Compagnia della Fortezza, l'Associazione Archivio Zeta e il Segal Theatre di New York. Oltre a diversi programmi di sala e prefazioni, ha curato: *È ai vinti che va il suo amore* di Armando Punzo (Clichy 2013), e *Incompiuto. Pilade/Pasolini di Archivio Zeta* (Fratelli Lega/Archivio Zeta 2016), mentre è in preparazione un libro di conversazioni con Armando Punzo (Sossella Editore 2018). Scrive su riviste e webzine di settore, e collabora come critico teatrale con «Doppiozero».

Bruno Milone

Laureato in filosofia, insegna Storia e Filosofia al Liceo Elio Vittorini di Milano. Insegna Sociologia dell'immigrazione e della Prostituzione presso la SSML Ciels di Milano. I suoi interessi sono prevalentemente nel campo dell'etica, del dialogo tra le culture e dei diritti umani. Ha pubblicato vari saggi tra i quali: *Tolstoj e il rifiuto della violenza* (Servitium, Milano 2010), *Diritto e giustizia in Dostoevskij* (Morlacchi, Perugia 2007), *Le Migrazioni in Italia oggi* (Viator, Milano 2017).

Renato Palazzi

Dal 1968 al 1972 ha lavorato al Piccolo Teatro di Paolo Grassi occupandosi soprattutto di decentramento e spettacoli nelle scuole. Nel 1973 è stato tra i fondatori del Salone Pier Lombardo, poi diventato Teatro Franco Parenti. Negli stessi anni ha iniziato l'attività di critico teatrale collaborando fra l'altro con l'«Avanti!», con il «Corriere della Sera» e, dal 1988, con

il supplemento culturale domenicale del «Sole 24 ore». Dal 1986 al 1995 è stato direttore della Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. Dal settembre 2000 è tra i creatori e collaboratori del sito internet *delteatro.it*. Dal 2001 ha insegnato al CLEACC, il corso di laurea in economia dell'arte, della cultura e della comunicazione dell'Università Bocconi di Milano. Dal 2010 ha compiuto una serie di «illegali» sconfinamenti in palcoscenico, mettendosi alla prova come attore in *Goethe schiatta*, da un racconto di Thomas Bernhard, in *questa cosa vivente detta guidogozzano*, uno «studio» sul poeta torinese, entrambi con la regia di Flavio Ambrosini, e curando ora l'intera realizzazione della performance *L'imitatore di voci e altre trappole bernhardiane*.

Gabi Scardi

Gabi Scardi è curatrice e critico di arte contemporanea. La sua ricerca si focalizza sulle ultime tendenze artistiche e sulle relazioni tra arte e discipline limitrofe. È da anni impegnata nell'ambito dell'arte pubblica e dei progetti sul territorio. Tra i progetti recenti: ripristino del *Teatro Continuo* di Alberto Burri, Parco Sempione, Milano, 2015; Padiglione Greco della 56. Biennale di Venezia 2015, Maria Papadimitriou, *Why look at animals* AGRIMIKÁ; *Cibo che unisce, cibo che divide*, Laboratorio Expo 2015, Fondazione Feltrinelli, Università degli Studi di Milano-Bicocca, Milano 2014. Tra le pubblicazioni: *Teatro Continuo* di Alberto Burri, ed. Corraini, 2015; *Paesaggio con figura: Arte, sfera pubblica, trasformazione sociale*, ed. Allemandi; *Voyages Croisés*, 5 Continents Editions, Milano, 2005; *Pratica al plurale. Milanofficine: progetti, idee, azioni*, Officina Libreria, Milano, 2012. Tra le mostre recenti: *Labyrinth*, Jimmie Durham, Fondazione Adolfo Pini, Milano 2018; *Adrian Paci: The Guardians*, Adrian Paci, Chiostri di

Sant'Eustorgio, Milano, 2017 (cat.); *Paola Di Bello: Milano Centro*, Paola Di Bello, Museo del '900, Milano, 2017; *Fashion as Social Energy*, Palazzo Morando, Milano, 2015; *La Guerra che verrà non è la prima*, MART, Rovereto, 2014; *A Dream of Warsaw*, Pastificio Cerere, Roma, 2014; *Roma-Sinti-Kale-Manush*, Autograph, Londra, 2012; *Sythetic Ritual*, Northeastern Illinois University, Chicago, 2013, Prichard Art Gallery, Idaho, 2012 e Pitzer Gallery, Pitzer College, Los Angeles, 2011; *Side Effects*, Louisiana Museum, Copenhagen 2011, Biennale di Lione, 2009; *Aware: Art Fashion Identity*, Royal Academy, Londra, 2010; *Spazio*, MAXXI, Roma, 2010; Alfredo Jaar, *It is Difficult*, Spazio Oberdan, Hangar Bicocca; Alfredo Jaar, *Questions Questions* progetto pubblico, Milano, 2008.

Nicola Setari

Nicola Setari è curatore, scrittore ed editore. I suoi campi di ricerca sono l'arte contemporanea, la cultura visiva e gli studi sui media, con particolare attenzione all'iconoclastia nella cultura contemporanea. La sua attività spazia dalla pubblicazione di riviste e libri alla produzione di mostre fino all'insegnamento. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Storia dell'Architettura e delle Scienze dell'Arte (Università IUAV di Venezia) ed è stato un agente di DOCUMENTA (13) a Kassel. Ha inoltre insegnato Antropologia visiva presso la New Academy for Fine Arts (NABA) di Milano. Nel 2015 è stato ricercatore postdottorato presso il Lieven Gevaert Center e il curatore di CONTOUR 7, la biennale delle immagini in movimento a Mechelen. È attualmente Head of Research dell'Intermedia Research Unit e direttore del programma Visual Arts della LUCA School of Arts di Bruxelles.

Francesca Serrazanetti

Ha studiato architettura al Politecnico di Milano, dove ha conseguito il dottorato di ricerca. Dal 2011 insegna e svolge attività di ricerca presso lo stesso Ateneo, approfondendo i temi legati ai processi creativi e alla relazione tra spazio e arti performative. Nel 2007 ha co-fondato la rivista *peer-reviewed* «Stratagemmi. Prospettive teatrali» e la relativa webzine *stratagemmi.it*. Con l'associazione culturale Prospettive Teatrali progetta e coordina laboratori critici e percorsi di formazione allo sguardo. Ha scritto di teatro su diverse testate e pubblicazioni e collabora stabilmente con «Hystrio». Cura progetti editoriali ed espositivi per case editrici (Moleskine, Electa) e istituzioni culturali (La Triennale di Milano 2016, La Biennale di Venezia 2014, FAI-Fondo Ambiente Italiano 2009-2014). Dal 2010 per Moleskine dirige una collana editoriale, nell'ambito della quale ha curato diverse monografie sui processi creativi.