

Il primo volume de I quaderni del FIT è stato pubblicato in occasione della venticinquesima edizione del Festival Internazionale del Teatro e della Scena Contemporanea (2016). La collana nasce 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 mette a fuoco, anno per anno, professionalità e ambiti che costituiscono il variegato mosaico delle arti performative. Questa quarta edizione (realizzata in occasione del festival 2019) si interroga sulle forme della rappresentazione di violenza e potere nelle arti sceniche contemporanee.

Contributi di: Giovanni Boccia Artieri, Laura Di Corcia, Laura Gemini, Maddalena Giovannelli, Renato Palazzi, Christian Raimo, Carmelo Rifici, Attilio Scarpellini, Francesca Serrazanetti, Paola Tripoli.

I QUADERNI DEL FIT

SGUARDI SUL CONTEMPORANEO

Violenza e potere

Sguardi sul contemporaneo. Violenza e potere

I QUADERNI
DEL FIT
2019



SGUARDI SUL CONTEMPORANEO

Violenza e potere

**I QUADERNI
DEL FIT
2019**

SGUARDI SUL CONTEMPORANEO

Violenza e potere

**I QUADERNI
DEL FIT
2019**

INDICE

Un progetto di

Paola Tripoli - direttrice 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

Foto di copertina:

Imitation of Life, Kornél Mundruczo/Proton Theatre

4 INTRODUZIONE *Paola Tripoli*

8 Violenza e potere

Maddalena Giovannelli, Francesca Serrazanetti

I - INTORNO AL FESTIVAL

11 Un po' più vero il falso, un po' più falso il vero

*Maddalena Giovannelli, Renato Palazzi,
Francesca Serrazanetti*

24 La violenza dello sguardo *Laura Di Corcia*

II - SGUARDI

39 La forza violenta della realtà *Renato Palazzi*

45 Senza catarsi. Tra shock e anestesia

Christian Raimo

49 Addio Lugano. Note su potere, violenza e teatro

Attilio Scarpellini

57 La violenza delle platee virtuali

Giovanni Boccia Artieri, Laura Gemini

63 POSTFAZIONE *Carmelo Rifici*

65 GLI SPETTACOLI DEL FESTIVAL 2019

69 BIOGRAFIE DEGLI AUTORI

INTRODUZIONE

LA POETIZZAZIONE DELLA VIOLENZA E
LA FORZA DEL SIMBOLO E DEL RITO
PAOLA TRIPOLI

Quando scrivo (lunedì 30 marzo 2020) è arrivata un'emergenza che offusca e rende vuoto qualsiasi ragionamento che non tenga conto di questo tempo. Provo a spostare il pensiero in un passato vicinissimo e ritorno a un anno e mezzo fa quando cominciai a pensare quale sarebbe stata la tematica portante dell'edizione del FIT 2019.

Allora mi sembrò urgente dare spazio a a quel teatro che si interroga su un tempo in cui violenza e potere, trasformano il nostro vivere quotidiano in una landa desolata, disumanizzata, personalistica, economicizzata, finanziarizzata, superficializzata.

Questi artisti avrebbero dovuto, come spero abbiano fatto, per tutti gli spettatori che hanno preso parte al festival, creare una comunità circolare e aperta capace di diffondere pensieri e riflessioni.

Nita, una sorta di Sherazade di Cuocolo/Bosetti a partire da Alice Munro, si salvava la vita con il solo potere della parola; Rabih Mrouè ci avvertiva che anche il semplice guardare la violenza costruita ad arte nelle immagini di propaganda, ci rende vittime di un meccanismo sociale ma al tempo stesso complici.

Lola Arias ci ha mostrato gli effetti collaterali di una guerra, quella tra Argentina e Inghilterra per le Malvinas/Falkland e, rimanendo in quel passo indietro a ottobre 2019, è facile vedere come ci siano strette correlazioni tra ciò che Milo Rau racconta nel suo *The Congo Tribunal* e la situazione che oggi stiamo vivendo.

Le guerre economiche che hanno insanguinato e insanguinano l'Africa, si spostano velocemente alle nostre latitudini, nei paesi del Bengodi, dove regna l'eterna seduzione dell'abbondanza.

In quelli dove si è certi sempre di un'impunità, è un virus a stravolgere l'ordine, e come in matematica, anche in questo caso (chi l'avrebbe mai im-

maginato) cambiando l'ordine degli addendi (i nomi degli stati, le collocazioni geografiche, nord, sud, est, ovest) questa volta il risultato non cambia. E scopriamo che il Re è nudo, i nostri Re sono nudi, che noi siamo nudi.

Potremmo scoprire che il potere corrotto che ha portato il Sud Africa degli ultimi anni (e non solo) descritto così bene nel video/performance *Lovers, Dogs and Rainbows* di Rudi Van Der Merwe, che spinge ai margini la maggioranza della popolazione del paese, crea ghetti, devasta e sfrutta il territorio (ancor più se si pensa all'Africa intera, al Brasile, al centro America, all'Honduras), non è poi così lontano dalla narrazione di questi giorni sulle ragioni per cui un virus passi da un pipistrello di Wuhan a noi e con noi attraversi, mettendo al tappeto la salute di tutta l'umanità, qualsiasi confine.

E ancora scoprire (e con estrema sincerità confesso, è un pensiero che mi attraversa non di rado in questi giorni), di poter diventare noi tutti, al pari della famiglia Rom, i protagonisti di *Imitation of Life* di Kornél Mundruczó. Noi cittadini di quella parte del mondo che ha eletto governanti che hanno permesso ad altri, tramite il proprio consenso, le brutture di una città come Hebron. La città che Ruth Rosenthal di Winter Family ci ha raccontato attraverso un plastico o meglio ancora, fatto vedere, come la vedono i cosiddetti turisti di guerra che vanno a spasso con la loro macchina digitale, attraversando Shuhada Street.

Violenza e potere sono nel nostro umano DNA. Pur cambiando latitudini, periodi storici, ci troviamo sempre a raccontarne o ad esserne protagonisti. Come nella Spagna di Franco negli anni '70, quella dei "bambini rubati" di cui si parla in *Cinè* de La tristura.

E incredibilmente si può fare un altro salto temporale ad oggi. I telegiornali di tutto il mondo ci raccontano con esaltazione come la Corea del Sud abbia "controllato" il coronavirus. In un paese democratico (non nella Cina comunista), il governo grazie a delle App sugli smartphone individua assembramenti e ti avvisa se chi hai davanti è un "untore".

Noi democrazie occidentali ci stiamo arrivando, la maggioranza dei cittadini pare che sia pronta ad abdicare (anche io?) alla propria libertà per avere in cambio "salva la pelle".

Eppure questa Corea è quella stessa che ci ha raccontato in altro modo Jaha Koo in *Cuckoo*, la stessa che grazie alla sua alta tecnologizzazione (a partire dagli anni '90) e ad una crisi paragonabile a quella del 2008 ha creato una società dove l'aumento dei tassi di suicidio, l'isolamento, l'astinenza sociale acuta erano (e forse sono) all'ordine del giorno.

Nuove forme di potere potrebbero travolgerci se abdichiamo al capitalismo

della sorveglianza, che come scrive Shoshana Zuboff, ricorrendo a un parallelo piuttosto terrificante, rischia di fare all'umanità quello che il capitalismo industriale ha fatto alla natura. Si nutrirebbe dello sfruttamento non del solo lavoro umano, come nella visione di Marx, ma della complessiva esperienza umana. Questo potere permetterebbe di conoscere il comportamento umano e di influenzarlo a vantaggio di altri.

Io, insieme a tanti, spero che questo virus che ci minaccia e ci riguarda possa essere l'occasione per formulare un altro "possibile futuro", e che, come ha scritto Yves Citton su «Le Temps» in questi giorni, il coronavirus possa essere un alleato. Allo stesso modo quando, riferendoci al Covid-19, accettiamo metafore belliche di parole come guerra, soldati, fronte, nemico, ci allontaniamo dall'idea di comunità e condivisione. In questo modo il rischio è di legittimare derive autoritarie che, con "uomini soli al comando" come Orban, potrebbero essere dei violenti risvegli alla fine dell'emergenza.

Se non avessi deciso di rivedere questa mia riflessione alla luce degli accadimenti, la mia introduzione avrebbe riportato diversi capitoli. *L'orrore della storia* dove esaminavo l'impossibilità di rappresentare la violenza dopo Birkenau, Auschwitz e Dachau. *La violenza in scena*, con il fallimento delle esperienze (macellazioni, eutanasi, roghi o auto supplizi), inscenati davanti al pubblico, di alcuni gruppi italiani ed esteri. *La violenza minuto per minuto* con la caduta delle Torri Gemelle, fatto che cambia la storia e che cambia l'idea di violenza. Un evento drammaticamente spettacolare che per la prima volta, in diretta mondiale, è arrivato ovunque, diffondendosi attraverso un'apoteosi dei media senza precedenti. *L'uso strumentale della violenza* che, come dirà più avanti Renato Palazzi nel suo scritto, nel suo inseguire con più o meno successo una qualche sorta di verità, il teatro ha bisogno della violenza, poiché non c'è nulla di più "vero" della sofferenza fisica. La violenza è una garanzia della riuscita degli sforzi di catturare la realtà.

E dopo altri due capitoli finivo con quello denominato *la poetizzazione della violenza e, aggiungo ora, il potere del simbolo*. A nessuno di noi sarà sfuggita, (e se lo fosse vi invito a cercarla in rete), la benedizione Urbi et Orbi di Papa Francesco il 27 marzo scorso. Un evento straordinario per la Chiesa e per quelli che hanno fede, ma non da meno a mio parere, anche per quelli che non hanno fede. In una Piazza San Pietro vuota il potere del simbolo è

un'istantanea di una forza incredibile, in un silenzio surreale, in un palcoscenico sacro e completamente vuoto e allo stesso tempo così pieno da far sentire la sua forza.

Al di là di tentativi di marketing (che a mio parere lasciano il tempo che trovano) come quello del Teatro dell'Opera di Perm (città ai piedi degli Urali, che in tempi di Covid-19, ha deciso di mettere in scena *La Bohème* di Puccini, con orchestra, attori, scene al completo, per un solo spettatore scelto con una speciale lotteria), dopo il 27 marzo 2020 sarà difficile non credere alla poesia, all'efficacia del simbolo e del rito. In un tempo così, forse, come diverse tendenze del teatro contemporaneo sembrano voler sostenere, un ritorno alla poetizzazione e all'evocazione potrebbe essere la via maestra. Da qui forse bisognerà ricominciare per ricostruire le comunità, anche quella chiamata teatro.

Domande e riflessioni che provano a leggere un passato recente, quell'ottobre 2019 dell'ultima edizione del FIT (prerogativa assoluta degli approfondimenti degli autori che hanno consegnato prima dell'emergenza Covid-19 questi interventi) e un presente che, in base a dove ci si trova o quale narrazione mediatica si ascolta, ci sposta nel futuro.

VIOLENZA E POTERE

MADDALENA GIOVANNELLI, FRANCESCA SERRAZANETTI

Nel 2013 Joshua Oppenheimer realizza il documentario *The Act of Killing* per raccontare il golpe che nel 1965 diede avvio al regime anticomunista del generale Suharto in Indonesia. Il regista decide di interpellare i responsabili del genocidio di allora: a loro chiede un *re-enactment* degli atti di violenza con cui avevano ucciso le vittime, creando una sorta di “regia nella regia” del massacro. La finzione è usata da Oppenheimer come strumento per raccontare la verità, una lente deformante che porta i colpevoli a interpretare – e ripensare – i propri omicidi. Il film mette dunque direttamente in questione la responsabilità nella rappresentazione della violenza, e il tema dello sguardo: dove ci collochiamo noi che guardiamo? Con quale consapevolezza? Quale effetto produce sul fruitore la visione degli atti violenti? Il teatro si pone, fin dalla sua nascita, la questione della rappresentabilità, e se ne sta oggi occupando con crescente radicalità (in prima linea su questo fronte, il notissimo e sempre citato Milo Rau).

La ventottesima edizione del FIT Festival ha posto al centro del suo programma i temi di violenza e potere, e permette dunque una vasta ricognizione di cosa sta cambiando, quali sono le tendenze e gli interrogativi in corso: in continuità con i contenuti delle edizioni precedenti del festival, emerge come i linguaggi del contemporaneo stiano evolvendo nella ricerca di un sempre più vivo legame con la realtà.

Per il quarto anno, su questi Quaderni, raccogliamo riflessioni sviluppate a margine del festival, documentando e approfondendo i temi individuati e fatti emergere dalle scelte curatoriali della direzione artistica. Nella prima parte, “Intorno al festival” (con contributi di Laura Di Corcia, Maddalena Giovannelli, Renato Palazzi, Francesca Serrazanetti) si trovano approfondimenti critici sugli spettacoli in cartellone; nella seconda parte “Sguardi”, raccogliamo invece le riflessioni emerse e sviluppate a partire da un in-

contro pubblico tenutosi durante il festival al Lac di Lugano, con Christian Raimo, Attilio Scarpellini e Renato Palazzi (3 ottobre 2019).

Tanti gli elementi enucleati, non ultima la capacità del teatro di assorbire al suo interno schegge di violenza reale e poi di de-realizzarle, metterle “sotto vuoto”, per renderle così ancora più vere e potenti agli occhi anestetizzati del fruitore. “Una storia fittizia”, scrive a questo proposito Walter Siti ne *Il realismo è l'impossibile* (2013), “può essere più esemplare delle storie vere”. La questione del rapporto tra realtà e finzione, che il teatro maneggia da sempre, diventa oggi a maggior ragione cruciale: gli spettatori entrano in sala dopo aver spiato per molte ore il mondo e gli altri attraverso un piccolo schermo, in una dimensione virtuale dove dati reali e fittizi si mescolano in un continuum di cui è impossibile tenere le fila. L'ambivalenza della fruizione teatrale (cosa è vero e dove inizia la finzione?) sembra avere molto a che vedere con la fruizione delle piattaforme digitali del nostro quotidiano.

Per questo motivo, abbiamo chiesto a due esperti di media e digitale (Giovanni Boccia Artieri e Laura Gemini) di approfondire i meccanismi della violenza virtuale, dove persone lontane nel tempo e nello spazio si scontrano su un piano allo stesso tempo reale e fittizio, smaterializzato eppure esistente.

In tempi in cui le pratiche di *hate speech* e violenza telematica sono oggetto di preoccupazioni pubbliche, il teatro e le performing arts – campo per eccellenza di messa in atto dell'immaginario – possono diventare luogo di svelamento e di consapevolezza.

I. INTORNO AL FESTIVAL

UN PO' PIÙ VERO IL FALSO, UN PO' PIÙ FALSO IL VERO

MADDALENA GIOVANNELLI, RENATO PALAZZI, FRANCESCA
SERRAZANETTI

Raccontare il potere, tra storia e fiction

Poco dopo l'uscita di *Limonov* di Emmanuel Carrère, lo scrittore russo Zachar Prilepin pubblica un tagliente articolo su «Le courrier de Russie»: accusa il collega francese di non aver vagliato a sufficienza documenti e testimonianze, e di aver riprodotto i più triti stereotipi sulla Russia. L'etichetta “romanzo” non è una giustificazione per agire con superficialità – nota Prilepin – soprattutto quando si racconta il potere.

Quale patto di credibilità si stabilisce tra l'autore e il fruitore se fiction e verità storica si mescolano? Quale margine di invenzione è concesso quando si racconta una figura o una pagina controversa della storia recente? Quanta ambiguità si crea e a che prezzo? La questione non è certo nuova, eppure non cessa di accendere il dibattito critico ogni qualvolta un'opera di successo rimette il dito nella piaga. Di recente, lo hanno fatto due film. È arrivato, attesissimo, *Meeting Gorbachev* di Werner Herzog (2018) mentre in Italia Gianni Amelio con *Hammamet* (2020) ha ripreso in mano uno dei rimossi della storia della prima Repubblica, la fine del PSI e del suo leader Bettino Craxi. In casi come questi, gli autori vengono accusati spesso di aver malcelato le loro simpatie, distorcendo i fatti e creando un'immagine fin troppo empatica del potente di turno: su Herzog e Gorbachev il «New York Times» chiosa “the two men appear to like each other immensely”, mentre Paolo Mereghetti sul «Corriere della Sera» annota a proposito di *Hammamet*: “lo spettatore finisce per essere irretito da una specie di ammirazione per il personaggio, persino quando il presidente non nasconde la sua superbia, il suo orgoglio o la sua arroganza. Ma così il film rischia di togliere forza a una possibile riflessione sulla politica italiana degenerata in spettacolo”. Nessuno si sente di negare a un autore l'inalienabile libertà di interpretare la storia

e di concedere uno spazio alla finzione, ma allo stesso tempo non mancano i richiami alla responsabilità. E proprio “responsabilità” è stata per diversi anni la parola chiave per il teatro quando si è messo in relazione al racconto di fatti storici: drammaturghi e registi si sono assunti spesso il compito di testimoniare soprusi, violenze, pagine cupe dell’esercizio del potere. Il “teatro civile” italiano degli anni ’90 (la fortunata etichetta è stata rivendicata, tra gli altri, da Marco Paolini) ha fatto propria – anche sulla scorta del “teatro documento” tedesco degli anni ’70 – la funzione di informare, sensibilizzare, documentare; Marco Baliani, Laura Curino, Gabriele Vacis, Renato Sarti, sono solo alcuni dei nomi nostrani che hanno fatto della narrazione politica del potere un vero e proprio marchio. L’autore del teatro civile, scrive Oliviero Ponte di Pino, “è un cittadino comune che si è appassionato a un problema o a un episodio storico, che si è informato e che vuole condividere con il pubblico il proprio sapere, accumulato con pazienza e trasformato in storia” (su «ateatro.it», 2010).

Poi qualcosa è cambiato. Il teatro ha cominciato a intendere come una potenzialità proprio il rischio che viene spesso imputato agli autori di romanzi e di film storici: il distorcere, l’amplificare, indagare le ambiguità e i paradossi, preferire una visione multifocale a una fotografia statica. Le drammaturgie hanno così progressivamente abdicato all’intento informativo per diventare invece luoghi di dubbio, di messa in crisi, di analisi. Basti dare uno sguardo al programma delle scorse edizioni del FIT, e alle scelte dei giovani autori italiani. Francesca Garolla in *Tu es libre* (2017) ha tentato coraggiosamente di indagare le scelte di una giovane terrorista, che abbandona le rassicuranti certezze di una vita borghese per entrare nelle fila del fondamentalismo islamico; di lei il testo restituisce complessità e profondità psichica senza timore di un contatto troppo ravvicinato con la materia incandescente. Angela Demattè sonda qualcosa di analogo in *Avevo un bel pallone rosso* (2010), portato in scena con la regia di Carmelo Rifici nell’edizione 2018: la drammaturgia approfondisce alcuni fondamentali snodi biografici della brigatista Margherita Cagol, in particolare nella dimensione conflittuale con il contesto di origine e con il padre; e si addentra dunque in modo non manicheo nei dolori e negli entusiasmi di una rivoluzione fallita. In entrambi i casi, un plot narrativo fittizio è inscritto all’interno di un quadro storico e politico reale; lo spettatore viene incoraggiato a immergersi nella materia, a non restare a distanza, ad abbracciare le contraddizioni dei personaggi. Non è raro – ed è una sorte che è toccata a entrambi gli spettacoli – che qualche spettatore storca il naso, sottolineando la necessità di prendere posizione, e il pericolo

dell’ambiguità. Ma il ruolo del teatro è quello di stigmatizzare o di indossare per un attimo i panni dell’altro, anche se scomodi? A uno spettacolo chiediamo di offrire risposte o piuttosto di demistificare e mettere in discussione quelle poche risposte che già abbiamo?

Il cartellone 2019 del FIT Festival testimonia in modo ancora più deciso la diffusa volontà di uscire dalla dimensione della descrizione, della fotografia, del pamphlet; le proposte, nella loro marcata diversità estetica e stilistica, sembrano sollecitare lo spettatore a mutare il proprio modo di guardare più che impressionarlo con la rappresentazione della violenza o renderlo più informato attraverso la divulgazione. Persino i due appuntamenti del Festival dedicati al film documentario – il genere volto per eccellenza alla descrizione della realtà – ripensano profondamente la loro funzione. Lola Arias con *Teatro de guerra* e Milo Rau con *The Congo Tribunal* scelgono un contesto storico-politico da approfondire (la guerra delle Falkland degli anni’80 la prima, la guerra in Congo il secondo), ma non si limitano a narrare i fatti: la selezione dei testimoni; la scelta della cornice (un tribunale in Rau; il *making of* di un documentario in Arias); la costruzione e il montaggio delle testimonianze; il carattere esplicitamente performativo della narrazione rendono lampante la natura non neutrale dell’operazione intellettuale e autoriale dei due registi. Il documentarista più interessante, scrive Luigi Grazioli in un saggio dedicato a Carrère, è colui che “invece o più che registrare e dare testimonianza di uomini e di eventi, fa accadere questi ultimi e porta i primi a diventare protagonisti di questi nuovi eventi”. Dove ci collochiamo noi in platea rispetto a quegli eventi? Che relazione instauriamo con la fonte o il narratore dei fatti? Siamo ancora disposti, in epoca di fake news, a fidarci di ciò che ci viene raccontato? Ed è ancora possibile delegare ad altri la ricerca e il vaglio?

Non stupirà troppo, alla luce di simili questioni, che molte delle voci più interessanti del teatro europeo si stiano occupando in questi anni di un rinnovato rapporto con la narrazione storica, risemantizzando generi di vecchia data come il teatro documento. Accanto a Rau, Arias, al lettone Valter Silis sono i Rimini Protokoll a fare scuola, ormai da inizio millennio. Nel ventennio della loro attività hanno toccato le vicende più disparate (dal trattamento dei dipendenti di call center in India fino all’esplorazione del Kazakistan), sforzandosi ogni volta di spaesare il fruitore attraverso delocalizzazioni, attivazione di dispositivi tecnologici, indagine del rapporto con lo spettatore.

E anche lo spettacolo presentato al FIT, *Granma. Trombones from Havana*, non fa eccezione. In questo caso, il collettivo firma uno spettacolo almeno apparentemente più tradizionale del consueto: l’azione si svolge interamen-

te sulla scatola scenica, e il pubblico è chiamato a una normale fruizione palco-platea. È piuttosto il contenuto a rivelare una postura intimamente investigativa. L'oggetto dell'analisi è la metamorfosi della Cuba post-rivoluzionaria, tra contraddittorie spinte al cambiamento e l'ingombrante fantasma del sogno rivoluzionario, un "morto" storico ben difficile da dimenticare; e il dispositivo drammaturgico scelto per raccontare lo snodo epocale è il confronto a distanza tra i nonni rivoluzionari e i nipoti del nuovo millennio. Dopo un lungo lavoro sul campo, Stefan Kaegi ha convocato un giovane team di drammaturghi, alcuni di questi nati e cresciuti a Cuba (così, per esempio, la trentaseienne Yohayna Hernández) per un racconto polifonico degli esiti della rivoluzione. La ricostruzione storica dei fatti è in larga parte data per scontata, vi si allude attraverso l'uso simbolico di una macchina da cucire che conduce lo spettatore indietro negli anni; ma sotto la lente di ingrandimento restano soprattutto gli effetti psicologici e biografici di quei fatti, in primis sugli stessi narratori. Coerenti al loro metodo, i Rimini Protokoll convocano anche questa volta degli "esperti", cioè degli individui con una personale esperienza sul campo preso in esame: un matematico, un programmatore informatico, una studentessa di storia che vivono ne La Havana di oggi. Le scansioni temporali, il montaggio degli eventi e la scelta dei frammenti biografici – ma anche, e forse soprattutto, le sospensioni, le ellissi e le reticenze – costruiscono un quadro storico scivoloso e ambiguo: ai fasti della *Revolución*, narrati non senza nostalgia dai nonni, si sostituiscono le spinte scomposte e contraddittorie della città verso altri modelli socio-economici. In una delle scene più riuscite dello spettacolo, la giovane Milagro cammina sul palco, percorrendo virtualmente le strade dell'Havana di oggi proiettate su uno schermo. La ragazza immagina di passeggiare al fianco di sua nonna ormai morta, e di spiegarle cosa è cambiato in città, tra gentrificazione e speculazioni, turismo di massa, attrazione endemica verso il modello occidentale. La capitale cubana di oggi è la testimonianza del fallimento della rivoluzione di allora, un'abiura delle lotte dei nonni? Oppure, al contrario, le aperture della nuova generazione sono sane forze di sopravvivenza al ristagno politico? E come si sentono i trentenni di oggi nei confronti dei loro nonni rivoluzionari? Proprio in questa tensione generazionale descritta senza moralismi e senza giudizio risiede uno degli aspetti più interessanti della drammaturgia dello spettacolo.

Sugli irrisolti rapporti tra presente e un passato recente e non ancora del tutto digerito si è soffermato anche il gruppo madrileno *La Tristura*: lo spettacolo *Cine* rievoca l'atroce vicenda dei più di trecentomila bambini spariti

sotto il franchismo. Ma più che informare gli spettatori sulle vicende di allora – ancora largamente sconosciute in Europa – il gruppo si interroga sulle ragioni di un'omertà che ancora grava sui protagonisti di quella pagina di storia. Cosa impedisce, oggi, che venga fatta chiarezza? Cosa tiene vivo il sentimento di vergogna che continua ad affliggere le vittime delle sparizioni di allora? La Spagna ha davvero risolto i propri rapporti con il franchismo? Svelare i segreti, portare luce nell'oscurità è da sempre uno dei modi per sfidare il potere; non a caso la drammaturgia de *La Tristura* cita controversi eroi contemporanei dello "svelamento" come Assange. Ma oggi – ha osservato Attilio Scarpellini nel dibattito che ha seguito lo spettacolo *Cine* – il potere ha imparato a servirsi proprio della trasparenza: la localizzazione costante del cittadino, il trattamento dei dati personali, la richiesta di tracciabilità sono diventati una forma di violenza dall'alto verso il basso. Sfuggire agli implacabili riflettori mediatici e informatici sull'individuo, rivendicare uno spazio in cui la luce non possa entrare, trovare un antidoto alla costante trasparenza richiesta è forse una delle possibili forme di rivoluzione contemporanea. Curioso, allora, che il teatro stia tessendo, proprio in questi anni, un silente elogio dell'oscurità e che alla funzione trasparente della testimonianza si stia sostituendo un più cupo sondaggio delle contraddizioni, e un'indagine dei chiaroscuri. Non tutto è limpido, dopotutto, nell'animo umano – e non solo in quello dei potenti.

M. G.

Tra realtà storica e rielaborazione drammaturgica

A riprova dell'ambiguo rapporto fra realtà e rappresentazione di cui scrive Maddalena Giovannelli, e a dimostrazione delle articolate stratificazioni compositive tra oggettività documentaria, esposizione autobiografica e artificio rappresentativo che richiedono certe correnti del teatro contemporaneo, tre esperienze presentate nel programma del festival illustrano in vario modo le complesse strategie adottate per rendere un po' più vero il falso e un po' più falso il vero: si tratta dei due film, *The Congo Tribunal* di Milo Rau e *Teatro de guerra* di Lola Arias, e soprattutto dell'ingegnosa performance *Cockoo* dell'artista e musicista sudcoreano Jaha Koo.

I due film sono accomunati dalle peculiari commistioni fra cinema e teatro, ma sono anche caratterizzati dagli approcci in qualche modo opposti al tema

della guerra: Milo Rau mette in atto una sofisticata tecnica di sovrapposizione fra la realtà storica e la sua rielaborazione drammaturgica, fra l'effettivo svolgimento degli avvenimenti trattati, le atroci stragi perpetrate durante il conflitto civile che per vent'anni ha insanguinato il Congo, e la ricostruzione di un ideale processo in cui si portano alla luce gli oscuri interessi delle forze economiche che stavano alla base di queste stragi, un processo immaginario, di fatto mai avvenuto.

Non essendo stato istituito un tribunale internazionale che mettesse il mondo a conoscenza delle gravissime colpe di chi ha condotto quelle spietate lotte per il possesso e il controllo delle risorse naturali del Paese, Rau mette in scena un tribunale fittizio nel quale tuttavia intervengono autentici giudici, autentici avvocati, autentici testimoni che vengono sottoposti a interrogatori, rendono deposizioni, fanno riemergere reati, colpe, violenze secondo un rito processuale comunque rigorosamente codificato, dove tutti interpretano una parte e al tempo stesso raffigurano se stessi.

Il regista svizzero allestisce uno spettacolo giudiziario che emette le stesse sentenze morali di un tribunale vero, e per conferirgli ulteriore spessore di veridicità lo filma, gli aggiunge la passionata oggettività del documentario cinematografico. E poiché il suo scopo è immettere provocatoriamente la brutalità del reale negli eterei codici della convenzione rappresentativa, antepone al tutto agghiaccianti spezzoni sugli effetti devastanti della guerra, villaggi distrutti, cumuli di cadaveri, e non senza una punta di esibizionismo entra personalmente nella propria pellicola, si mostra intento ad aggirarsi nei luoghi dell'azione, a interloquire coi sopravvissuti.

Se Rau parte da un nucleo di finzione – il processo simulato – per approdare a uno spietato sguardo sul reale, la Arias si muove in direzione per certi aspetti contraria, inquadra dei frammenti di nuda verità e in virtù di una sapiente sintassi espressiva li sublima in toccanti squarci poetici. *Teatro de guerra* è una sorta di reinvenzione cinematografica del suo spettacolo *Veterans*, nel quale porta alla ribalta sei autentici veterani della guerra delle Falkland/Malvinas – tre inglesi e tre argentini – mettendoli a confronto nel racconto del proprio remoto passato militare.

I sei rivivono momenti della loro partecipazione al conflitto, mimano goffamente azioni di combattimento, puntano armi inesistenti, rievocano certe situazioni in cui sono stati coinvolti aiutandosi con dei soldatini di plastica. I loro gesti, i loro ricordi assumono un che di stranamente incongruo nel contrasto con ciò che sono diventati oggi, coi loro attuali mestieri, coi luoghi spiazanti nei quali li rivivono, non più i campi di battaglia ma una sorta di

asettico studio fotografico, un camerino, una piscina, un edificio abbandonato. La grande invenzione della Arias consiste proprio in quello scarto, in quell'idea fortemente straniante di mostrare dei signori di una certa età, con la pancetta e le articolazioni irrigidite, che – tallonati dalla microfonista, affiancati talora da impacciati volontari – mimano l'atto di spararsi a vicenda, si buttano per terra, tentano invano di recuperare i sentimenti di un'epoca perduta.

Nel film vi sono momenti buffi, come quello dell'ex soldato di origini orientali che, mentre sta mostrando la propria destrezza col pugnale, inciampa nel rotolo di carta bianca che fa da fondale, e momenti di struggente tenerezza quando i nemici di una volta si mostrano i tatuaggi, si aiutano l'un l'altro a indossare le vecchie divise, formano insieme una piccola band con cui provano a eseguire canzoni di allora. L'emblema di questo incontro fra punti di vista diversi è la reciproca presentazione di due di loro: mi chiamo Marcelo, sono un veterano della guerra delle Malvinas, dice l'argentino. E io mi chiamo Lou, sono un veterano della guerra delle Falkland, dice l'inglese.

Al centro dell'operazione c'è ovviamente l'insensata violenza di un conflitto anacronistico, ci sono i morti, c'è l'inutile tributo di sangue pagato a un assurdo fanatismo. Ma il lavoro della Arias, grazie a un montaggio magistrale, a uno squassante uso dei primi piani, assume soprattutto una sorprendente valenza introspettiva. Quelle espressioni imbarazzate, quegli sguardi un po' smarriti con cui frugano nella memoria per cercare di riannodare i fili della loro vita suggeriscono che il vero tema affrontato dall'artista argentina è la distanza temporale, è la difficoltà di fare i conti col lungo tratto di cammino che li separa da quella giovinezza non si sa se rimpianta o definitivamente messa da parte.

Ancora più palesemente dislocata su vari livelli di comunicazione è la singolare creazione di Jaha Koo. L'artista sud-coreano mette subito in chiaro le proprie modalità di scrittura con una dichiarazione iniziale la cui esplicita formulazione richiama lo stile di Pablo Gisbert: "1984, 1 gennaio / Il video-artista Nam June Paik ha presentato 'Buongiorno signor Orwell', una performance dal vivo trasmessa via satellite che collega New York, Parigi, Berlino e Seoul. / L'intento dell'evento era quello di contraddire la visione distopica di George Orwell. / Dodici giorni dopo, / Sono nato io".

("130 persone stanno assistendo a una pièce di teatro interattivo in piazza Santa Caterina. In questo spettacolo non ci sono attori. Il pubblico stesso ne è interprete", è l'attacco di una delle scene de *La posibilidad que desaparece frente al paisaje*, il testo di Gisbert per El Conde de Torreñiel, in cui si fa aper-

to riferimento a *Domini Públic*, un celebre progetto partecipativo ideato da Roger Bernat). Con la citazione di Nam June Paik, il grande artista visivo suo conterraneo, Jaha Koo persegue un triplice effetto: gioca allo scoperto, svela subito la natura dei propri strumenti linguistici; rivendica una discendenza, l'appartenenza a una precisa linea estetica. E collega il dettaglio autobiografico della propria data di nascita alla scelta di dedicarsi a un certo tipo di pratiche teatrali.

Tutto il testo di *Cuckoo* - incentrato sulla terribile crisi economica che dalla fine degli anni Novanta ha messo in ginocchio la Corea del Sud - intreccia questi piani diversi. C'è la minuziosa ricostruzione delle trame e degli intrighi del Fondo Monetario Internazionale e di Robert Rubin, segretario del Tesoro nell'Amministrazione Clinton, le cui immagini appaiono su uno schermo. Ci sono spezzoni di notiziari che mostrano manifestazioni di protesta e furiosi scontri di piazza. E c'è lo sbandamento di una generazione minata dalla sfiducia e da quello che Koo definisce *Golibmuwon*, termine intraducibile che indica un "isolamento senza aiuto".

Il disastro collettivo si intreccia con le tragedie individuali, il suicidio di un amico, a cui lui ha dedicato un brano musicale, la morte di un giovane addetto alla metropolitana di Seul, travolto da un treno e assunto a emblema di un'esclusione sociale. Ma questa sorta di full-immersion nella spietata evidenza delle analisi finanziarie e degli sbandamenti esistenziali ha un potente contrappunto nella trovata di esporre quella materia desolata dialogando con tre cuoceris elettronici, le cui voci meccaniche sono normalmente destinate ad annunciare che il piatto è pronto.

I tre apparecchi, i Cockoo appunto, marchio di punta dell'industria coreana, stanno allineati su un tavolino. Il primo vanta i propri talenti attoriali, il secondo rivendica la propria superiorità avendo in dotazione uno schermo LCD. I due litigano fra loro, si insultano, si augurano la morte. Il terzo non parla, non sa recitare, ma è l'unico capace di svolgere la propria funzione culinaria: e infatti alla fine della performance, in tempo perfetto, sforna una porzione di riso che va a comporre una piccola scultura disposta sul tavolino.

Assegnati a un ruolo di commento apparentemente marginale, i tre luccicanti elettrodomestici hanno al contrario un'importanza strategica: con le loro dispute stralunate attenuano e correggono l'eccesso di realtà introdotto dai filmati, riportano la mera disamina dei fatti a un fibrillante nucleo di fantasia performativa. E per Koo, emigrato da anni in Europa, sospeso fra diversi luoghi e nessun luogo, incarnano una specie di bizzarra versione tecnologica delle proprie radici, un'ironica icona della sua terra d'origine, della casa, della

famiglia, tanto che proprio alla voce di uno dei Cockoo assegna la parte del padre che lo chiama al telefono per accertarsi che si nutra e stia bene.

R. P.

Rappresentare il disastro

Susan Sontag in *Davanti al dolore degli altri* (2003) si interrogava sulla rappresentazione visiva e sulla spettacolarizzazione della guerra: prima che i discorsi sulla diffusione delle immagini diventassero il principale bersaglio di una spesso banalizzante critica della società della comunicazione dominata da internet, Sontag parlava di assuefazione, apatia, compassione e indifferenza interrogandosi sul ruolo del nostro sguardo. "Parcheeggiati di fronte a un piccolo schermo - televisione, computer, palmare - possiamo navigare tra immagini e brevi cronache di disastri che avvengono in tutto il mondo". E più avanti: "Alle immagini si rimprovera la possibilità di guardare la sofferenza da lontano, come se ci fosse qualche altro modo per farlo. Ma anche guardare da vicino - senza la mediazione di un'immagine - resta sempre e soltanto guardare." Alcuni estratti di *Davanti al dolore degli altri* venivano consegnati al pubblico, come invito alla lettura, dopo la performance *Guilty Landscapes* di Dries Verhoeven: collegato in diretta via webcam con dei luoghi mediaticamente "scomodi" (una fabbrica cinese nel caso del festival di Santarcangelo, dove l'installazione è stata presentata in Italia nel 2019) lo spettatore - uno per volta - veniva posto in un rapporto di prossimità con immagini solitamente guardate in lontananza, e portato a ripensare il proprio ruolo di osservatore nei meccanismi del potere.

Queste e altre riflessioni tornano alla mente seguendo la programmazione dell'edizione 2019 del FIT Festival.

La rappresentazione della violenza attraverso le immagini, e il modo in cui le guardiamo, può cambiare le condizioni di visibilità degli orrori della storia? Quali immagini diventano propaganda, e quali sono invece in grado di rappresentare dolore e distruzione? Una vera e propria invettiva contro l'uso mediatico delle immagini si può cogliere in *Sand in the eyes* di Rabih Mroué, apertura paradigmatica per il programma del festival. Come approfondisce in questa pubblicazione Laura Di Corcia, Mroué sembra porre l'accento sul ruolo dello sguardo nella ripetizione della violenza, concentrandosi sui video propagandistici dell'ISIS: l'idea è proprio quella di non mostrare le immagini-

ni interrogando la posizione dello spettatore nella reiterazione del sopruso, perché “la morte si ripete ogni volta che la guardiamo”. Se nel caso dell’ISIS la componente propagandistica delle immagini è evidente, in molti altri casi il limite è molto più labile.

Quali sono allora le figurazioni che possono rappresentare, in senso teatrale e visivo, il disastro?

È una questione, questa, al centro di molta produzione artistica, non solo teatrale: se è vero che la violenza è un tema nostro malgrado al centro della contemporaneità, le forme dell’arte non possono ignorarla. Le più importanti vetrine e rassegne offrono numerosi esempi a riguardo: tra questi, l’artista messicana Teresa Margolles, che da anni rappresenta con il suo lavoro il volto più brutale del suo paese ma che per farlo preferisce mostrare ciò che rimane delle sue conseguenze. *Muro Ciudad Juarez* (un’opera del 2010, esposta alla Biennale d’Arte di Venezia nel 2019), ad esempio, è il pezzo di un muro di blocchi di cemento davanti al quale si è svolto il regolamento dei conti di quattro persone coinvolte nel crimine organizzato: crivellato di buchi e pallottole e sormontato dal filo spinato, il muro rappresenta le vittime del narcotraffico. La brutalità del Messico viene rappresentata attraverso frammenti di realtà che negano tuttavia la presentazione della violenza in sé. Strategie analoghe sono ricorrenti anche in ambito teatrale, ed emergono in modo evidente nella ricerca contemporanea, passando dalla scelta di una totale assenza della componente visiva a un’attenta messa a punto dei dispositivi scenici.

L’immagine più forte di questa edizione del FIT Festival è una scena di devastazione di un ambiente domestico, resa in modo esclusivamente scenografico. Si tratta del momento centrale di *Imitation of Life*, lo spettacolo di Kornél Mundruczó che affonda nelle forme di discriminazione verso la comunità Rom in Ungheria.

La scenografia ricostruita in scala 1:1, in modo del tutto verosimile, davanti agli occhi degli spettatori, è una casa a cui manca una parete, e sembra quindi esporre nello spazio vuoto del teatro, come una teca sospesa, un momento di vita domestica. Come in certi quadri rinascimentali con prospettive architettoniche di interni, in cui un muro esterno frontale crea una cornice che distanzia la scena dallo spazio condiviso con l’osservatore, qui lo spettatore è portato ad assistere, a distanza, a una scena di intimità. A colmare questa distanza è inizialmente l’uso del video, che proietta in primo piano il volto della donna protagonista della vicenda. Se la prima parte dello spettacolo presenta in modo del tutto realistico, dapprima in video e poi sulla

scena, l’incursione di un ufficiale giudiziario in casa di una donna per sfrantarla pochi giorni dopo la morte del marito, la seconda parte inverte completamente la linearità di questa logica narrativa puntando sul disorientamento. L’ingranaggio dell’ingiustizia procede ineluttabile, e diventa simbolo in un cambio di scena che avviene di fronte allo spettatore nel modo più aperto e coinvolgente possibile: muovendosi con lentezza, la scenografia diviene la protagonista dell’azione, rappresentando in sé l’atto violento. L’iperrealismo della scena domestica, dato tanto dell’interpretazione di Lili Monori quanto dai dettagli della stanza, entra in contrasto con l’assurda mancanza di gravità che consente alla casa di ruotare su se stessa: i mobili iniziano ad aprirsi e poi a cadere, lo spazio è devastato da una brutalità inverosimile. Sembra di assistere a una calamità naturale che procede con lentezza e, allo stesso tempo, con forza talmente impetuosa da sradicare una casa e ribaltarla su se stessa, fino a farla tornare con le fondamenta radicate al suolo. Ma intanto tutto è cambiato: la lenta rotazione di quell’oggetto scenico entra in sintonia ed empatia con lo spettatore, facendo deflagrare il sopruso in un montaggio di eventi, rimandi e ricordi che diventa inafferrabile. Sta proprio in questa scelta di rappresentazione, in un “semplice” cambio di scena che ha un valore scenografico e registico altamente significativo, l’aspetto più disorientante: la relazione tra questa scompaginata violenza e la realtà è evocata nei titoli di coda, dal riferimento a un crimine avvenuto a Budapest nel 2015.

Se in *Imitation of Life* la realtà viene rappresentata in uno spazio domestico ricostruito a scala naturale, un altro spettacolo programmato al FIT punta, in modo diverso, su una scelta scenografica fortemente immersiva per rappresentare i soprusi di una città in miniatura.

H2 - Hebron restituisce un mosaico di testimonianze raccolte dal duo Winter Family (Ruth Rosenthal e Xavier Klaine) nell’area della città palestinese amministrata di Israele: Shuhada Street era l’arteria principale della città di Hebron, e oggi è una strada fantasma, controllata dai check point dell’occupazione e svuotata dei suoi abitanti.

La rappresentazione non avviene attraverso schegge di realtà o immagini fotografiche, ma per mezzo di una riproduzione di una strada “di plastica”, che restituisce la falsità della dimensione teatrale. Indagando il mezzo del modello, capace di riprodurre uno spazio a una scala ridotta, la Shuhada Street diventa un grande gioco da tavolo in cui i pezzi si sommano l’uno all’altro. La strada è ricostruita per frammenti in una progressione che accompagna lo spettatore in un luogo che non conosce, presentandoglielo pezzo dopo pezzo.

zo senza negare la sua lontananza. La drammaturgia è una polifonia di voci interamente interpretata da Ruth Rosental: l'attrice si presenta al pubblico come una guida turistica, pronta ad accompagnarlo alla scoperta del fascino grottesco di un territorio occupato. Il suo discorso è incalzante e mescola – perdendo in chiarezza – testimonianze e punti di vista (i coloni, gli abitanti palestinesi, i soldati, gli attivisti internazionali) in un mosaico da cui emerge la molteplicità di violenze e soprusi.

La rappresentazione diviene un ambiente immersivo per gli spettatori-turisti che sentono il fumo, i rumori, persino il caldo (tra il pubblico, raccolto intorno al grande tavolo, ci sono lampade che emettono calore), mangiano un gelato in un momento di riposo, e solo per un istante vedono un'immagine fotografica della strada proiettata. La performance, come una visita turistica, si pone come mediazione tra l'osservatore e la realtà: dal punto di vista drammaturgico è interessante l'associazione tra le pratiche del turismo che “consumano” l'ambiente costruito e la rappresentazione teatrale, ovvero l'associazione tra fruizione turistica e fruizione performativa del reale: entrambe entrano in relazione con la violenza che lo sguardo può causare su dei luoghi già violati dai meccanismi del potere.

Cosa vede il turista (o lo spettatore) in un contesto come questo? Evocativo è a questo proposito il documentario *Austerlitz*, in cui il regista Sergei Loznitsa riprende con la telecamera i turisti che visitano il campo di concentramento di Sachsenhausen: i visitatori osservano i luoghi della shoah ma in realtà sembrano non vedere nulla. A emergere è la perdita di significato di un luogo dove si è consumata una delle più tragiche brutalità del potere, oggi assimilato a un parco divertimenti dove gruppi di turisti si fanno selfie sotto la scritta “Arbeit macht frei”.

Sembra allora esistere un vicolo cieco nella rappresentazione della violenza e del potere, che permette di riflettere su una sorta di lacuna della visione e della rappresentabilità: è questo uno spunto di riflessione approfondito da Michele Guerra nel suo ultimo libro *Oltre i limiti dello sguardo. Oltre i confini dell'immagine* (2020). L'autore attraversa diverse occasioni, principalmente letterarie e cinematografiche, che hanno portato all'estremo i limiti della visione per rappresentare la tragedia dell'olocausto, scegliendo le immagini in virtù di ciò che *non* mostravano: l'impossibilità di restituire la visione del disastro diviene occasione, in molte opere, per riflettere sul “controcampo”, il “fuoricampo” o la sfocatura dell'immagine. Ne *La notte* di Elie Wiesel, per esempio, i personaggi guardano qualcosa che il lettore non può sapere né condividere, quasi a dimostrare l'impossibilità di mediare la visione della

shoah. In *Shoah* Claude Lanzman fa qualcosa di simile in forma di documentario: intervista le persone che hanno vissuto l'olocausto ma non mostra altro che il loro sguardo.

Il limite della legittimità sembra dimostrare che non si può ricostruire un perimetro verosimile, lineare ed esplicito della narrazione, capace di trasmettere la dimensione della tragedia. Lo sforzo a cui ci invitano molte opere, e in queste facciamo rientrare il lavoro di Winter Family o di Mundruczó come esemplificativo di molto teatro contemporaneo, è quello di immaginare, nella confusione, ciò che non si può rappresentare linearmente, poiché lo può conoscere solo chi lo ha visto e vissuto. Sembra essere questo allora il ruolo disorientante dell'arte: la rinuncia a mostrare il “controcampo”, l'uso del fuori-campo o del fuori-fuoco (tanto visivo quanto drammaturgico) sono allora strumenti che attraversano le sue forme. La rinuncia all'assertività dell'immagine lascia nella sfocatura qualcosa che va capito al di là del visibile. Sul tavolo dove prende forma la miniatura del quartiere H2 di Hebron, la città non può che essere rappresentata in modo astratto e il caldo non può che essere quello prodotto da macchine elettriche. L'immagine ucciderebbe la parola e offuscherebbe, nel mostrarla, la violenza e la sua memoria.

F. S.

LA VIOLENZA DELLO SGUARDO

LAURA DI CORCIA

Nel contesto di una rassegna teatrale volta a indagare i legami fra violenza, potere e rappresentazione, mi ha fatto particolare piacere trovare una riflessione – piuttosto acuta, per quanto allo stesso tempo cristallina – sul rapporto fra immagine (in movimento) e potere. Una relazione, questa, antica, antichissima. Ha senso – seppur molto brevemente – tornare a Platone, e alla sua iconoclastia: l'immagine, in quanto riflesso del vero, tradisce la limpidezza dell'idea, distorcendola e disturbando il cammino dell'uomo verso la verità. Platone si fidava più delle cose invisibili che di quelle visibili (non senza ragioni), nel Medioevo, invece, si capisce che il percorso spirituale può essere facilitato da immagini che non sono mute, ma parlano, e parlando esprimono un pensiero. Scrive nel IV secolo Gregorio Nasso: “La pittura, per quanto silenziosa su una parete, è in grado di parlare e di recare grandissimo giovamento”, alludendo ad un rapporto fra arte e didattica, che, visto da una prospettiva diversa, meno ingenua o forse meno fiduciosa rispetto agli intenti dell'apparato ecclesiastico, può essere letto come relazione fra arte e propaganda politica, fra arte – in definitiva – e potere. *Sand in the Eyes*, lo spettacolo che Rabin Mroué ha proposto al FIT, parte da un elemento di fiction: il regista e attore libanese racconta di aver trovato un giorno, nella sua casella postale, una chiavetta USB contenente il video di una decapitazione messa in atto da un terrorista dell'ISIS. Ci crediamo? Non ci crediamo? Trattasi molto probabilmente di una trovata scenica che pone le basi per lo sviluppo del meccanismo narrativo, volto *in primis* a svelare, attraverso immagini e filmati, le ricostruzioni e le mistificazioni di cui è impastata la propaganda anti-ISIS. Il contesto è uno spettacolo-conferenza che intende farci riflettere sui meccanismi che pervadono l'universo della comunicazione oggidiana e che si avvalgono, per far passare un determinato messaggio, proprio dell'arte più vicina

al teatro: il cinema, lo spettacolo. Focalizziamoci dapprima sul video della decapitazione, che Mroué decide di non mostrare, alludendo alla responsabilità dello sguardo (chi guarda si fa partecipe del male, lo mette in opera), ricordando fra le altre cose che mostrare quelle immagini di violenza a un pubblico è un'azione perseguibile penalmente. Ebbene, pur non avendo visto il filmato in questione, e magari non avendo mai avuto la voglia e il coraggio di assistere, seppur attraverso uno schermo, a una decapitazione, è facile immaginarne la portata violenta, e quindi assestarsi su un no. Non ci stiamo, come è logico che sia, un meccanismo che invece non scatta, o scatta più lentamente (e più raramente) di fronte ai video che mostrano i bombardamenti aerei messi in atto dai militari americani, che diventano il contraltare di quel video non visto, chiuso nella chiavetta USB. Perché – si chiede Mroué – mostrarli davanti a un pubblico non è illegale?

Durante il Secondo Reich Otto von Bismarck, per rafforzare l'egemonia tedesca in campo internazionale, si chiedeva se fosse possibile “reperire dettagli raccapriccianti su episodi di crudeltà”, in modo da indebolire l'immagine pubblica del nemico e poterlo attaccare – magari demolendolo – con il consenso dell'opinione pubblica. È il meccanismo alla base della PsyWar, ottimamente descritto da Domenico Losurdo in uno dei suoi ultimi libri, *La sinistra assente* (Carocci editore, 2014), che ha il merito di sottolineare il rapporto fra potere e società dello spettacolo – una relazione già indagata da Guy Debord in un libro culto degli anni Sessanta, *La società dello spettacolo* (1967). La forza delle immagini a livello di contro-propaganda, del resto, è stata sperimentata in casa USA proprio in quegli anni: il movimento di protesta giovanile nasce nel 1964 a Berkeley, in California, come reazione indignata di fronte alla guerra del Vietnam. E non a caso: per la prima volta l'opinione pubblica è messa di fronte alle immagini devastanti del conflitto, portate in madrepatria dal lavoro dei giornalisti impegnati sul fronte. Perché, quindi, non usare il meccanismo a proprio vantaggio? Una democrazia ha bisogno del consenso dell'opinione pubblica, e per ottenerlo vale la pena tornare a far parlare le immagini, come nel Medioevo, utilizzandole come mezzo di propaganda per indebolire il nemico ed esporlo a pubblico ludibrio. Cito Debord: “Lo spettacolo è la ricostruzione materiale dell'illusione religiosa. La tecnica spettacolare non ha dissipato le nubi religiose, in cui gli uomini avevano collocato i propri poteri distaccati da se stessi: essa le ha semplicemente ricongiunte a una vita terrena (...). Lo spettacolo è la realizzazione tecnica dell'esilio dei poteri umani in un al di là: la scissione realizzata all'interno dell'uomo” (*La società dello spettacolo*, tesi 20). Per

liberarsi dalla propaganda occorre riunire tutti i tasselli, far combaciare immagini che vengono normalmente (e strumentalmente) tenute separate. È quello che propone Mroué in *Sand in the Eyes*, dove a un certo punto i due video – quello della decapitazione e quello del bombardamento aereo – sono accostati, e se il campo è costituito ancora dal terrorista Isis che sgozza la vittima occidentale, il regista si chiede quale possa essere il controcampo: la risposta è chiara, trattasi dell’attacco firmato USA. Solo riunendo le due parti, amalgamandole in una sola immagine, possiamo decostruire la macchina propagandistica, che vorrebbe dicotomicamente il Bene tutto da una parte e il Male confinato nell’altra. Come nei western, che non a caso il regista cita nel suo spettacolo, dove l’eroe americano, che polarizza, *ça va sans dire*, tutti gli attributi positivi legati alla bontà, deve sconfiggere il male, il nemico, l’estraneo: un elemento che fonda la cultura hollywoodiana, come sottolinea il filmato “Campo-controcampo” dell’avanguardista austriaco Peter Tscherkassky, mostrato a fine spettacolo per rafforzare la tesi portata avanti dal regista libanese.

Torniamo a una domanda cruciale, che lo stesso Mroué pone al pubblico a metà spettacolo: perché mostrare i video dei bombardamenti aerei non costituisce un reato? Il problema è proprio quello della distanza: noi non vediamo chi compia l’azione di uccidere, anche se possiamo facilmente immaginare che dietro le telecamere ci siano i soldati americani. E alle loro spalle, in controluce, forse, potrà apparire l’immagine dello zio Tom, quello disegnato da James Montgomery Flagg, che esortava a partire per la guerra proprio coloro che meno ne avrebbero cavato vantaggio: gli strati sociali meno abbienti, comoda carne da macello. Ad ogni modo la violenza è allontanata, l’obiettivo sfuocato. Possiamo guardare il filmato mentre ceniamo, con i televisori accesi, possiamo mostrarlo ai nostri figli. La violenza è indiretta, è altrove: non vi partecipiamo. Ma proprio questo non partecipare ci rende ancora più partecipi. Perché partecipiamo inconsciamente, come da una zona tremula che non mette a fuoco: è su questo che fa leva l’immagine quando è usata a livello propagandistico. I video dell’Isis, invece, accorciano le distanze, ci rendono partecipi. Quella fra i due video, a prima vista, potrebbe sembrare la stessa differenza che intercorre fra cinema e teatro, ma trattasi a ben vedere di un errore interpretativo. In entrambi i casi siamo nel territorio del video, che può allontanare e avvicinare, creare, appunto, campo, controcampo, primo piano, figure primarie e secondarie, in base alla necessità imposta dal messaggio. E il messaggio è

un messaggio propagandistico: di potere. Imperialista, possiamo anche dirlo. Il messaggio vuole far passare gli attacchi dell’ISIS come atti estemporanei, istigati dall’odio, vuole cancellare la dialettica. Ma c’è ancora un dato su cui riflettere: anche noi partecipiamo alla costruzione del messaggio, sia quando agiamo da spettatori più o meno consapevoli, ovvero guardiamo, e guardando assorbiamo il messaggio, lo mettiamo in qualche modo in atto, sia quando costruiamo direttamente l’immagine come folla di presenti. Perché il contesto deve essere verosimile, affinché il messaggio possa svolgere fino in fondo la sua azione propagandistica: e la verosimiglianza, Mroué l’ha spiegato bene nella sua dissertazione-spettacolo, si ottiene attraverso le comparse. Ovvero noi. Questo è il ruolo che ci è stato affidato: siamo continuamente fotografati e inseriti in questo teatro vuoto, in questo specchio in cui fingiamo di credere di poter giocare un ruolo protagonista. Il potere, per mantenere la sua posizione di privilegio, ha bisogno della nostra presenza, della nostra partecipazione, seppur indiretta e inconsapevole. Ma guardando davvero dentro il meccanismo, non possiamo non vedere il gioco illusionistico e percepire una sorta di fallimento.

Falliamo. Falliamo ogni volta che veniamo fotografati e taggati su Facebook a nostra insaputa, falliamo collaborando all’accrescimento di un luogo virtuale – i social – che tende a polarizzare le posizioni, a ribadire la nostra posizione di comparse, erodendo gli ultimi residui di quel grosso progetto che chiamo “cittadinanza”. Quindi partecipazione, incontro di corpi. Corpi che portano con sé diritti e desideri. Questo è quello che si propone di fare il teatro: nella cornice della finzione – quindi dell’immagine – fare spazio a qualcosa di vero. Che sia intriso di relazione con la verità. L’altro spettacolo, invece, è una finzione truffaldina, che fa di tutto per nascondere il suo apparato di fiction, dando un’illusione di realtà e di verità. Anche la regia non si dichiara, è nascosta, è lo zio Tom, sono le banche, i poteri forti... Ma: tutto questo esiste veramente? Di cosa parliamo quando parliamo di potere? Chi tiene in piedi il sistema? È il sistema stesso che, in quanto organismo, ha come scopo il mantenimento delle sue funzioni vitali? Questa volontà è umana o ultraumana, macchinica? E noi, che guardiamo le immagini alla tv, ci indigniamo, postiamo su Facebook, che ruolo abbiamo? Pensiamo o sogniamo? Mi piace chiudere questo intervento citando di nuovo Debord e il suo profetico libro: “Lo spettacolo è l’erede di tutta la debolezza del progetto filosofico occidentale, che costituì pure una comprensione dell’attività, dominata dalle categorie del vedere (...). Esso non realizza la

filosofia, filosofizza la realtà. È la vita concreta di tutti che si è degradata in un universo speculativo. Più la necessità viene ad essere socialmente sognata, più il sogno diviene necessario. Lo spettacolo è il cattivo sogno della moderna società incatenata, che non esprime in definitiva se non il desiderio di dormire” (tesi 19-21). Lo spettacolo di Mroué ha avuto il merito di riaprire tutta una serie di questioni, molte delle quali senza una risposta univoca, focalizzando l’attenzione sul nostro duplice ruolo: attori e attrici marginali, che però contribuiscono, portano avanti il meccanismo. Occorre rifletterci, per capire quantomeno in quali direzioni ci stiamo muovendo.



Papa Francesco prega in piazza San Pietro in tempo di pandemia, 27 marzo 2020



Rabih Mroué
 Sand in the eyes
 (foto: Johachim Dette)



Cuckoo
 Jaha Koo



Ciné
La Tristura



Granma. Trombones from Habana
Rimini Protokoll
(foto: Doro Tuch)



H2 Hebron
Winter Family
(foto: Martin Argyroglo)



Imitation of life
Kornél Mundruczo/Proton Theatre



Teatro de guerra
Lola Arias



The Congo Tribunal
Milo Rau

II. SGUARDI

LA FORZA VIOLENTA DELLA REALTÀ

RENATO PALAZZI

Alla Biennale di Venezia, negli spazi dell'Arsenale, proprio davanti a una delle sale dove si rappresentavano gli spettacoli del Festival Internazionale del Teatro, era esposto alla vista, issato su un alto supporto metallico, un barcone di quelli che ogni giorno trasportano i migranti attraverso il Mediterraneo, le precarie imbarcazioni che alla prima mareggiata affondano in pochi istanti trascinando con sé centinaia di vittime. Era una sorta di enorme reperto anatomico messo a nudo, lo scafo lurido, sfondato in più punti, il legname corroso, divorato dalle alghe. Era un'immagine terribile, che emanava di per sé un'aura di tragedia e un sentore di morte.

Ogni giorno giornali e televisioni ci portano le immagini di decine di esseri umani che sfidano la sorte su questi natanti, che soffrono, affogano, muoiono. A tutto ciò siamo ormai atrocemente assuefatti: non restiamo del tutto indifferenti, ma si sa che l'abitudine è una grande sordina. Poi ci troviamo di fronte a questo livido pezzo di orrore quotidiano, e ne restiamo sconvolti. Mi sono chiesto perché quel barcone che, visto al telegiornale, ci parrebbe parte di un orizzonte ormai accettato, inserito in un contesto artistico produca un effetto così potente. È forse una sorta di ipocrisia della nostra coscienza, un bisogno di confrontarci col reale solo quando il suo impatto è attutito, posto a distanza di sicurezza?

Al contrario, penso che la funzione dell'arte sia esattamente questa, di mostrarci brechtianamente in una luce diversa ciò che invece è consueto, di svelarci i fenomeni come se li cogliessimo per la prima volta. Ed è la forza d'urto del reale, sospinta dentro i rassicuranti confini della convenzione creativa, che esercita in questo caso su di noi un effetto ancora più spiazzante, ci costringe a misurarci con esso con uno sguardo senza difese. Quando la violenza e la crudeltà del reale invadono la sfera dell'arte, l'arte, a sua volta violentata, ne acuisce a dismisura la percezione. L'intervento dell'artista,

isolando e dilatando un frammento di realtà, sottraendolo al suo contesto abituale, ci obbliga a prenderne atto con una chiarezza di cui altrimenti non saremmo capaci, ce lo impone quasi tangibilmente. A quel frammento di realtà l'appropriazione da parte dell'arte conferisce un valore emblematico che rischia di perdersi nel divenire della realtà stessa. Come tanta cultura del Novecento ci ha dimostrato, è spesso l'arte a creare la realtà, rendendola ancora più reale.

Il teatro contemporaneo è stato particolarmente sensibile a processi di questo tipo. Ormai da qualche decennio l'obiettivo delle sue ricerche è il superamento della finzione rappresentativa e il tentativo di sostituirla con schegge di vita reale. In questo senso la violenza è strettamente connaturata col teatro che si fa oggi. Nel suo inseguire con più o meno successo una qualche sorta di verità, il teatro ha bisogno della violenza, poiché non c'è nulla di più "vero" della sofferenza fisica. La violenza è una garanzia della riuscita degli sforzi di catturare la realtà. Ed è una realtà del tutto spogliata di qualunque artificio o sovrastruttura, è la realtà nella sua forma per così dire primordiale.

Non sempre la messinscena della violenza coincide col manifestarsi di questa realtà di grado zero: si pensi, ad esempio, alla tragedia greca, dove venivano evocate le violenze più efferate, sacrifici umani, atti di cannibalismo, ma anche i più cupi atti di barbarie venivano sublimati nella dimensione simbolica e intellettuale del mito. Se non sempre la violenza è tuttavia sinonimo di realtà, sempre e comunque l'aspirazione a catturare la realtà comporta la necessità di confrontarsi coi suoi aspetti più cruenti, la brutale immediatezza della cronaca, i conflitti etnici, le stragi politiche.

Ovviamente la violenza portata in scena non è l'unica risorsa che il teatro abbia a disposizione per attestare la propria capacità di appropriarsi del reale. C'è ad esempio la tendenza, attualmente molto diffusa, al racconto autobiografico, all'intimità messa a nudo, alla dolente confessione personale: in *C'est la vie* di Mohamed El Khatib, in cui i due attori descrivono fedelmente la morte dei propri rispettivi figli, o nell'intensissimo *Scavi* di Daria Deflorian, Antonio Tagliarini e Francesco Alberici, che intrecciano la retroscena della lavorazione del *Deserto rosso* di Antonioni con le loro esperienze più private, non c'è una sola parola che non riveli una bruciante appartenenza alla vita vissuta.

C'è poi, e c'è stato soprattutto negli scorsi anni, il ricorso alla materia organica, ai liquami, agli avanzi di carni e di ortaggi possibilmente in stato di putrefazione, che col loro sentore di decomposizione celebravano la

sensorialità del teatro, gli elementari legami percettivi fra palco e platea. Ci può essere anche il sesso esibito a vista, ma l'applicazione di queste pratiche è per lo più viziata dallo sconfinamento nello scandalismo e nella facile provocazione.

La violenza, il sangue, la sofferenza inferta o subita sembrano comunque, di fatto, lo strumento più efficace per intralciare i meccanismi della finzione: c'è in essi qualcosa di più inesorabile, per certi aspetti di più definitivo, c'è una fatale irreversibilità che fa a pezzi ogni convenzione rappresentativa e impone di per sé un acre statuto di verità. Non a caso fin dai lontani anni Settanta gli attori di una bizzarra compagnia inglese, il RAT Theatre, nel segno di Artaud e del Teatro della Crudeltà, scelsero di scuotere le abitudini del pubblico facendosi male, procurandosi delle vere ferite alla ribalta.

Fece scalpore, nell'85, la vicenda del cavallo ucciso nel mattatoio di Rimini, durante una replica di *Genet a Tangeri* degli allora Magazzini Criminali, che proprio in seguito allo shock suscitato da quell'episodio cambiarono il proprio nome in compagnia Lombardi Tiezzi: il cavallo doveva comunque essere macellato, ma il fatto che la sua sorte si consumasse davanti a una platea convenuta per assistere a tutt'altro tipo di azione fittizia, priva di conseguenze, abbatté barriere che parevano inviolabili.

Tutti ricorderanno l'astice smembrato vivo durante la performance *Accidens-Matar para comer* di Rodrigo Garcia. Ma già nel 1966 Peter Brook faceva inorridire gli astanti chiudendo il suo *U.S.*, sulla guerra del Vietnam, con un attore che dava fuoco a delle farfalle, e che solo da dichiarazioni molto successive del regista – non so quanto veritiere – risultarono essere farfalle di carta.

Nella particolare categoria delle sensazioni di fastidio e di rigetto suscitate attraverso le immagini di animali morti o maltrattati rientra anche, seppure in forma più indiretta, una serie di situazioni esibite da altri spettacoli visti in questi anni. Non meno agghiacciante, ad esempio, era la scena piena di cadaveri di cani appesi al soffitto o abbandonati sul pavimento nella performance *My movements are alone like streetdogs* di Jan Fabre. Erano atti di sopraffazione nei confronti di povere creature innocenti le trovate, che caratterizzavano varie creazioni di Rodrigo Garcia: i conigli tormentati da un uomo mascherato in *After sun* (2000) i pulcini minacciati dall'incontro ravvicinato con un gatto in *Muerte y reencarnación en un cowboy* (2009) i quattro galletti con gli stivali che arrancavano faticosamente per il palco nel più recente *4* (2015).

Un clamoroso caso di aggressione emotiva alla sensibilità degli spettatori

- uno dei primi shock da realtà provocati sui nostri palcoscenici - è stato costituito da uno spettacolo realizzato nel 2000 da Mimmo Sorrentino col Teatro Incontro di Vigevano, *Quesalid*, sullo sciamanesimo e le guarigioni miracolose: alla fine l'attrice interrompeva gli applausi e si rivolgeva alla platea dicendo di essere davvero malata di cancro, e quindi scopriva il torace mutilato da un intervento di mastectomia, e si toglieva la parrucca esibendo una capigliatura devastata dalla chemioterapia. Pochi mesi dopo quell'attrice era morta.

Questa vicenda apre inquietanti interrogativi sui limiti invalicabili di ogni processo di fuoriuscita dalla mimesi e di sostituzione di quest'ultima con un'autentica sofferenza fisica o mentale. Nel costeggiare o corteggiare troppo la sinistra attrazione del punto di non ritorno si rischia inevitabilmente di approdare alla situazione immaginata da Milo Rau nella scena conclusiva del suo *The Repetition*, in cui un attore ipotizza di mettersi un cappio al collo e di lasciarsi penzolare nel vuoto finché qualcuno, dalla sala, non deciderà di abbandonarlo al suo destino o di venire a salvarlo. Proprio per sfuggire a questi esiti estremi il teatro ha scoperto spesso, negli ultimi anni, degli approcci trasversali che hanno la stessa forza d'impatto della ferocia materiale. Quanto più violenta è la realtà che si porta in palcoscenico, tanto più giova prenderla da una certa distanza.

Vorrei fare in proposito tre esempi. Il primo riguarda Armando Punzo e il suo lavoro coi detenuti di Volterra. Dopo i primi spettacoli molto duri, Punzo si è reso conto che la realtà del carcere è già di per sé violenta, e che questa violenza si coglie ancor più se il teatro la nega, la rovescia, esprime il suo contrario. Da tempo i suoi spettacoli, in contrasto col luogo di reclusione, puntano dunque sulla libertà fantastica, sulla fuga nell'immaginario. Ricordo in particolare un *Macbeth* incentrato sull'irrepresentabilità del male da parte di persone condannate per i loro delitti, un *Macbeth* dove i detenuti-attori rifiutavano persino di parlare di uccisioni, di coltelli, e si affannavano ad affermare con ironia o amarezza che tutto questo aveva ben poco a che fare con la loro vita e la loro esperienza. Paradossalmente - questo era il suggestivo assunto dello spettacolo - solo chi finge può incarnare fino in fondo la cattiveria, mentre chi porta il peso di vere colpe non potrà che lasciar trapelare i propri sentimenti attraverso mille reticenze, tramite un vuoto, un non detto.

Il secondo esempio riguarda Rabih Mroué, un artista che da anni rievoca la guerra civile libanese, sempre affrontandola da un punto di vista in qualche modo laterale. Anche nel suo spettacolo *Riding on a cloud* l'asprezza del

conflitto veniva soltanto lasciata intuire attraverso le sue conseguenze individuali. Gli agguati, gli spari, gli scontri tra fazioni restavano sullo sfondo, mentre Mroué portava in scena non un attore ma una testimonianza vivente di quelle carneficine, suo fratello, il poeta e videomaker Yasser Mroué, paralizzato nella parte destra del corpo e semi-afasico per la ferita alla testa causata dal proiettile di un cecchino, quando aveva appena diciassette anni. Con straziante leggerezza, la violenza collettiva veniva ricondotta alla sua tragedia personale, ricostruita inserendo via via in un lettore una serie di dischetti che spietatamente lo mostravano prima e dopo la ferita.

Il terzo esempio riguarda Milo Rau, che a sua volta ha per temi dei comuni fatti di sangue - i crimini di un pedofilo assassino di bambini, l'uccisione di un giovane gay di origini maghrebine - oppure stragi su vasta scala, agghiaccianti genocidi. Rau ha un modo abbastanza tradizionale, vorrei dire abbastanza recitativo di accostarsi a questi argomenti, di cui tratta però il nucleo drammatico come fosse materia di indagine scientifica, accostandosi ad esso passo passo, evidenziandone il contesto e i precedenti. Se gli avvenimenti in questione sono troppo vasti o troppo efferati per essere riprodotti direttamente alla ribalta, essi vengono solo descritti, come avveniva nella tragedia greca, o rivissuti, accanto agli attori professionisti, soprattutto da persone che li hanno visti da vicino, che ne sono state o avrebbero potuto esserne a vario titolo coinvolte.

La presenza di persone reali, di sopravvissuti, di amici o parenti delle vittime o anche solo di comuni cittadini affini ad esse per origine, età, estrazione sociale rende tangibile la veridicità del racconto, lo colloca, in un certo senso, in una prospettiva di stridente prossimità quotidiana. Vorrei citare il caso di *Hate Radio*, un suo spettacolo del 2010 dove le uccisioni di massa che nel '94 sconvolsero il Rwanda, con la persecuzione e lo sterminio della popolazione di etnia Tutsi, vengono documentate da un insolito punto di osservazione, attraverso la fedele ricostruzione di una trasmissione della radio di regime, i cui conduttori, in uno studio che potrebbe essere quello di qualunque radio, in qualunque parte del mondo, mescolavano le notizie calcistiche e le previsioni meteo agli incitamenti alla caccia all'uomo, all'odio razziale, alle esecuzioni sommarie: e proprio questa impressionante mescolanza del male assoluto con l'assoluta normalità mi è parsa di una violenza inaudita.

Una perfetta fusione delle due possibili linee artistiche - il realismo esasperato e la sintesi metaforica - mi sembra quella suggerita dallo spettacolo di Kornél Mundruczó, *Imitation of Life*, una creazione che sfugge a ogni categoria o collocazione definita: pur prendendo spunto da un

episodio di presunta intolleranza razziale realmente avvenuto, la trama non mostra traccia di violenza concreta: c'è la prepotenza di un invisibile potere, incarnato dalla voce incalzante del funzionario che, dietro una videocamera, notifica a un'anziana donna rom lo sfratto dal suo misero appartamento. C'è la lancinante crudezza di quel video che all'inizio, in uno stile volutamente sporco, disadorno, fruga spietatamente il viso stravolto di lei, evidenziandone ogni ruga, ogni minima piega. C'è la notizia, che il pubblico apprende quasi casualmente, della morte della donna, stroncata dalla rabbia e dall'angoscia. Ma tutte queste tensioni sotterranee, queste scosse emotive convergono e si traspongono nella straordinaria violenza materiale della scena centrale dello spettacolo, una delle più travolgenti immagini di distruzione che si siano viste in questi anni a teatro, in cui l'intero appartamento si ribalta, gira su se stesso dando una sconcertante evidenza visiva e sonora alla sopraffazione morale, al sisma esistenziale causato dalla perdita dell'appartamento: decine e decine di oggetti, di attrezzi, di arredi, di suppellettili che rovinosamente fuoriescono da armadi, mensole, stipi, precipitano, si ammassano disordinatamente sul pavimento, formano come il substrato di un'intera esistenza, e continuano a cadere per un tempo che pare interminabile, mettendo anche a dura prova i nervi e le percezioni dello spettatore, riflesso di un mondo condannato al crollo, di una insanabile devastazione delle coscienze.

SENZA CATARSI. TRA SHOCK E ANESTESIA

CHRISTIAN RAIMO

A cosa è dovuto il successo di Netflix? Le piattaforme di streaming hanno eliminato definitivamente una serie di caratteristiche fondamentali della fruizione artistica. Per prima, l'idea che una certa opera abbia luogo in un certo tempo e in un certo spazio. Un film al cinema si tiene in un posto e non in un altro, in certi orari definiti per quanto elastici e ripetuti. Un film su una piattaforma c'è sempre. Insieme a questo, la fruizione di Netflix si è fatta in pratica individuale. Se da Aristotele in poi abbiamo pensato che i drammi andassero visti collettivamente, e poi abbiamo – con la televisione, con il walkman – ridotto queste comunità a quelle domestiche; con le piattaforme di streaming, la fruizione è pensata apposta per essere individualizzata: la maggior parte degli utenti guarda sul proprio pc, la maggior parte dal proprio portatile, con le cuffie. Quelli di Netflix dicono che il loro unico concorrente è il sonno, ed è vero. Quello che non dicono è che il loro miglior alleato è la noia delle nostre vite che compensiamo, in una routine tossica, con momenti di eccitazione. Le piattaforme di streaming sono il nostro spaccio a basso costo di eccitazione.

David Mamet nei *Tre usi del coltello* (2010) scrive:

Drammatizzare fa parte della nostra natura. Almeno una volta al giorno reinterpretiamo il tempo meteorologico – un fenomeno essenzialmente impersonale – rendendolo un'espressione del nostro attuale punto di vista sull'universo: «Magnifico. Sta piovendo. Proprio oggi che mi sento giù di corda. Sempre la stessa storia, non è vero?» Oppure diciamo: «Non ricordo di aver mai sentito un freddo simile», per creare un legame con i nostri coetanei. Oppure diciamo: «Quando ero ragazzo gli inverni erano più lunghi», per godere di uno dei piaceri dell'invecchiamento. Il tempo è impersonale, ma noi lo intendiamo e insieme lo sfruttiamo come elemento drammatico, cioè provvisto di una sorta di trama, allo scopo

di comprendere il suo significato *per il protagonista*, vale a dire per noi stessi. Drammatizziamo il tempo, il traffico e altri fenomeni impersonali utilizzando l'esagerazione, l'accostamento ironico, l'inversione, la proiezione, tutti gli strumenti impiegati dal drammaturgo.

Il suo testo è un classico recente della saggistica teatrale. Ma non tiene conto di una evoluzione sociale che oggi è pervasiva: lo storytelling in cui siamo immersi. Le storie di Instagram, di Facebook, di Tik Tok sono soltanto l'esempio più grossolano di quanto di continuo la nostra attenzione è esposta a elementi che sono confezionati per essere microdrammatici. Questo *overloading* drammatico – che produce un overload dopaminico – porta a una strana forma di dipendenza da una parte e di saturazione dall'altra. Perché al tempo stesso le nostre giornate sono spesso drammaticamente noiose, immerse in riti del consumo, piene di tempi morti. Quante ore ogni giorno dedichiamo a veder caricare una pagina, a aspettare che qualcuno risponda a un centralino, in fila o a piedi o in macchina? Oggi tutto questo tempo può essere riempito da una specie di flusso drammatico-narrativo costante; le notifiche segnano gli atti di questi microscopici drammi. Il tempo dell'opera è un tempo sempre più indistinguibile da questo flusso (pensiamo, invece, a quanto tempo passiamo guardando semplicemente l'offerta di Netflix prima di metterci a scegliere).

Cosa c'entra tutto questo con il teatro e la rappresentazione della violenza? Il teatro si preserva da questo flusso costante da cui sono stati per esempio fagocitati in gran parte il cinema o la musica, con diversi elementi qualificanti: il fatto che il teatro accade sempre una sola volta, accade in un tempo e in uno spazio irripetibile, e ha come scopo quello della catarsi. Quale può essere un teatro all'altezza di questa sfida con il flusso drammatico continuo? Come pensare un teatro che non sia una semplice dose drammatica più forte, che ci concediamo in qualche sera in cui abbiamo più soldi o più tempo?

Questa domanda è implicita e esplicita nella maggior parte dei lavori del teatro di ricerca oggi: spesso la pongono al pubblico stesso durante gli spettacoli, non soltanto in quegli spettacoli dove l'interazione è più forte, ma in tutti quei lavori dove è la responsabilità dello spettatore a essere il centro del dramma.

In questo senso la profezia di Baudrillard sulla derealizzazione (già nel 1981, con *Simulacra and Simulation*), e sulla sostituzione di simulacri al reale, ha finito per esaudirsi nella vita sui social network, in cui possiamo scrollare notizie reali e fake news, violenze ed emoticon, come se non fossimo più capaci di riconoscere il senso della rappresentazione. Così, quando parliamo

di violenza, non possiamo più parlare di violenza in senso stretto, ma solo della retorica della violenza, della sua rappresentazione. Il libro di Steven Pinker, *Il declino della violenza* (2013), mostra con una serie di dati alla mano che la nostra è l'epoca con meno violenza che l'umanità abbia attraversato. Ma questo non ci esime dall'essere inondati di violenza percepita, in una condizione che oscilla tra lo shock e l'anestesia. I video delle decapitazioni dell'ISIS quale sentimento ci provocano? E quale trauma può produrre l'ambientazione dell'Oresteia a Mosul da parte di Milo Rau quando abbiamo assistito in diretta alle Twin Towers o alla strage del teatro Dubrovka nel 2002?

Non è un caso che allora molti degli artisti teatrali più interessanti provino a spostare la rappresentazione della violenza da uno stile mimetico a uno stile brechtiano. *Teatro de guerra* di Lola Arias, *The Congo Tribunal* di Milo Rau, *Imitation of Life* di Kornél Mundruczó hanno per esempio una postura comune. A partire da eventi violenti della storia e della cronaca recente (la guerra nelle Malvinas/Falklands, la guerra civile in Congo, un riot nella periferia della Budapest di Orban nel 2015), scelgono di rimetterli in scena con un uso di diversi media, il palco, l'audio, il video, come se soltanto nell'assemblaggio a vista della messa in scena si potesse provare a creare quel processo di catarsi che nell'immedesimazione, nella fruizione emotiva, non riesce a essere possibile.

Il teatro è un rito di conoscenza, ma oggi questo rito deve comprendere uno studio accurato e una riflessione su paesi, civiltà, stili che magari conosciamo poco. Il decalogo di Milo Rau, il Manifesto di Gent, al punto sei recita: "almeno due lingue diverse devono essere parlate sul palco in ogni produzione". E questa regola che sembra indicare semplicemente un allargamento sulle possibilità di ricezione contiene invece un riferimento imprescindibile.

Confrontarci con le storie di violenza (che siano fisica, bellica, di razza, di genere...) non può non costringerci a fare su di noi un lavoro di decolonizzazione. Imbevuti da una retorica della sicurezza abbiamo sviluppato una retorica speculare della violenza che delegittima sempre le rivendicazioni di chi la agisce. Il terrorismo, se ci pensiamo, è sempre come definiamo la violenza dell'altro – il bel libro di Daniele Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore* (2007) lo dimostra con una grande quantità di esempi linguistici.

Non possiamo ragionare di violenza ma nemmeno sentire la violenza senza guardarci da fuori, risituarci in un contesto globale. In *Come un'onda che scende e che sale*, il più magistrale e ampio saggio sulla violenza mai

pubblicato, William Vollmann, cerca di mappare sia da un punto di vista antropologico che cognitivo le accezioni che diamo al concetto di violenza. Ne viene fuori come ci sia sempre un'ombra che non ci è evidente nella violenza, un carico di istanze legittime e illegittime, sadiche o pietose, che accompagna la manifestazione della violenza.

La democrazia ateniese ha provato a darle voce nelle tragedie, in figure esemplificative ed eterne. Antigone e Creonte, Edipo e Laio, Agamennone e le Erinni, che ci hanno illuminato per millenni sui conflitti delle polis. Ma c'è qualcosa di moderno che non cogliamo fino in fondo nelle violenze di quelle tragedie e che invece potevamo già riconoscere non tanto nello scontro di popoli, autoctoni contro stranieri, ma nel conflitto delle culture, delle voci, delle lingue, tra le possibilità di chi racconta la storia.

Qualche anno fa negli scaffali di Blockbuster cominciarono ad apparire delle indicazioni merceologiche diverse dalle categorie che di solito usiamo per catalogare i generi cinematografici: invece di commedia o thriller, potevi trovare scritto serata a due o adrenalina. Nell'offerta commerciale c'era già scritto l'effetto previsto rispetto alla ricezione. Oggi questo genere di catalogazione non ci sembra più paradossale. Su Netflix oggi posso scegliere tra serie drammatiche irriverenti, film spiritosi, serie tv americane cupe, film ad alto impatto visivo. E questo processo è chiaramente parossistico se pensiamo a come le piattaforme ci consigliano di leggere un certo libro perché ne abbiamo già letti altri. In quanto spettatori siamo abituati dai contesti di consumo culturale a non mettere mai in discussione il nostro ruolo, ma a vederlo confermato, consolato, ribadito.

Cosa può fare il teatro rispetto a questo? Toglierci la terra da sotto i piedi. Avere il coraggio di non proteggere lo spettatore. Ricordargli le sue responsabilità etiche. Metterlo di fronte alle questioni politiche che il suo ruolo comporta. Permettergli di problematizzare il rapporto cognitivo o anche semplicemente percettivo che lo sguardo coinvolge.

Questo genere di violenza oggi è quasi un tabù. Lo spettatore vive dei diritti impliciti ed espliciti che sono spesso negati ad altri cittadini in altre circostanze. Questo tabù va infranto. Ma lo si può fare soltanto con la coscienza di una politica che non riguardi solo le politiche culturali, ma che comprenda l'intera comunità che sta intorno al teatro. Non c'è teatro senza politica e politica senza il teatro nel senso più letterale e multivoco. Ogni spettacolo è di fatto oggi anche un'assemblea, ogni assemblea non può che essere un teatro. C'è un impegno gigantesco che dobbiamo caricarci come cittadini e come pubblico.

ADDIO LUGANO. NOTE SU POTERE, VIOLENZA E TEATRO

ATTILIO SCARPELLINI

A Renato Palazzi, per tornare presto a discutere

1. "Il teatro non è altro che un ritorno molto concreto a questa semplice lezione aristotelica: tutto ciò che consideriamo come reale non è che una convenzione sociale". Riprendiamo, per cominciare, questa icastica definizione di Milo Rau in una raccolta di scritti dal titolo leggermente inquietante, *Realismo globale*, che è stata appena pubblicata da Cue Press. Essa è un ottimo presupposto del racconto di Boris Nikitin che abbiamo ascoltato al Teatro Foce Lugano in forma di lettura, anche se per descrivere *Attempt on dying* forse sarebbe meglio parlare di "confessione pubblica", come quella che veniva praticata nella chiesa primitiva. La convenzione sociale della sessualità, dice il performer svizzero, unita a quella, ancor più potente della morte, costringono il corpo degli uomini. E a cosa lo costringono? Alla paura, alla vergogna, e alla separazione dagli altri nell'esilio di una verità indicibile e umiliata poiché le si impedisce di prendere la parola. Sull'omosessualità incombe uno di quelli che il sociologo Didier Eribon, utilizzando un termine che proviene dal linguaggio giudiziario, ha definito "verdicti sociali": un "è detto", "è stabilito", "è giudicato" (e passato ingiudicato, come si suole dire delle sentenze) che da una parte lascia intravedere l'esistenza di un tribunale sociale che lo pronuncia ai danni di un singolo, o di un'intera classe di singoli, dall'altra allude a un potere che agisce più in profondità rispetto all'esteriorità della norma giuridica, perché è *interiorizzato dallo stesso soggetto che da esso viene colpito* – è il potere, diceva Roland Barthes, di produrre colpa: "chiamo discorso di potere – scriveva il critico francese in *Leçon* – ogni discorso che genera l'errore (*faute*, e cioè l'errore colpevole, *ndt*) e con ciò la colpevolezza di colui che lo riceve". Va da sé che l'efficacia del potere e del discorso di potere che generano colpevolezza vada al di là di quel meccanismo di coercizione che un po' genericamente definiamo Potere, come se esso rispondesse a un'unicità metafisica – il Potere con la maiuscola di

Pasolini, che tuttavia già si caratterizzava per la pervasività totalitaria della sua capacità di penetrare nelle regioni spirituali più segrete e lontane dal suo centro di irradiazione, varcando ad esempio la soglia tra il pubblico e il privato – va da sé che il potere della tarda modernità sia in realtà indistinguibile dalla sua moltiplicazione nei soggetti che non si limitano a subirlo (e a subirlo come violenza) ma che gli corrispondono attraverso il consenso e a loro volta lo riproducono e lo esercitano nelle proprie relazioni e nelle proprie forme di vita. Parlando di potere, o anche contro il potere, difficilmente riusciamo a situarlo in unico luogo e quasi mai in un luogo che si trovi a distanza di sicurezza, il più possibile *fuori da noi*, come se il potere fosse una malattia da cui ci scopriamo affetti appena riusciamo a diagnosticarla negli altri. Proprio di questa viralità, di questa demoniaca diffusività ha dato conto l'ultima lezione di Barthes: “L' ‘innocenza’ moderna parla di potere come se fosse un: da una parte quelli che ce l'hanno, dall'altra quelli che non ce l'hanno: abbiamo creduto che il potere fosse un oggetto esemplarmente politico; ora crediamo che esso sia anche un oggetto ideologico, che si insinua anche là dove a prima vista non lo percepiamo, nelle istituzioni, nell'insegnamento, ma insomma che sia sempre uno. E se invece il potere fosse plurale, come i demoni? ‘Il mio nome è legione’ potrebbe dire: ovunque, da ogni parte, ci sono capi, apparati massicci o minuscoli, gruppi di oppressione o di pressione; ovunque voci ‘autorizzate’ che autorizzano sé stesse a far intendere il discorso tipico di ogni potere: il discorso dell'arroganza. Noi indoviniamo allora che il potere è presente nei meccanismi più sottili dello scambio sociale: non soltanto nello Stato, nelle classi, nei gruppi, ma anche nelle mode, nelle opinioni correnti, negli spettacoli, nei giochi, negli sport, nelle informazioni, nelle relazioni familiari e finanche nelle spinte liberatrici che cercano di contestarlo. Alcuni si aspettano da noi, intellettuali, che ci agitiamo a ogni buona occasione contro il Potere; ma la nostra vera guerra è altrove; essa è contro i poteri e non è una lotta facile: perché plurale nello spazio sociale, il potere è, simmetricamente, perpetuo nel tempo storico: cacciato, estenuato da una parte, riappare da un'altra; non deperisce mai: fate una rivoluzione per distruggerlo, subito lo vedrete rivivere, rigermogliare nel nuovo ordine di cose”¹.

2. Mi rendo perfettamente conto che proclamare l'ubiquità del potere, e la sua trasversalità nell'ordine sociale, significa vanificare la sua centralità e

¹ Roland Barthes, *Léçon* (Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977), Editions du Seuil, Paris 1978, pp.9-12. La traduzione è mia.

rinunciare a individuarlo qui e ora come oggetto di critica, come se i poteri reali contro cui ci scagliamo fossero soltanto dei fantasmi (e in più di un senso la loro forza consiste proprio in questo spettrale assillarci, nel loro inesorabile possederci). Ma è Barthes stesso ad ammettere che in questo difficile combattimento con l'idra di Lerna del potere ogni volta ci troviamo di fronte a una sua nuova emergenza, a una sua nuova incarnazione, a una nuova testa che “riggermoglia” da quella che avevamo appena tagliato. Barthes pensa di poter stabilire che l'oggetto in cui il potere si iscrive, “fin da ogni eternità umana”, è il linguaggio. Di certo ciò che possiamo trattenere del suo discorso è che il potere non è un centro, ma una relazione, quasi sempre asimmetrica. E che la violenza (maggiore o minore) è la cartina di tornasole di questo squilibrio.

3. Oggi noi siamo sempre più consapevoli del fatto che la convenzione sociale di cui parla Milo Rau e contro cui si rivolge la “presa di parola” di Nikitin è o può essere una fonte di violenza. E lo può essere tanto più nel momento in cui, mistificando il proprio carattere convenzionale, si presenti, ed esiga, di essere assunta come un dato di natura. E' il processo fondante di quella che chiamiamo ideologia: spacciare per evidenza di natura ciò che è invece frutto di una costruzione di cultura. In quello che potremo definire il “ciclo di potere neo-liberista” è il turno del libero mercato di trasformare il proprio potere in oggetto ideologico suffragato da una presunta naturalità che si esprime in figure, come la cosiddetta “mano invisibile”, che si rivestono di prerogative tanto provvidenziali, quanto, all'occorrenza, tremende e fatali. Se siamo giunti a questa consapevolezza è perché nel pensiero del Novecento sono stati decostruiti non solo i meccanismi di legittimazione della violenza, ma anche quelli della stessa legittimazione del diritto e dello stato che definiamo di diritto. Lo ha fatto, ad esempio, Walter Benjamin nei suoi scritti sulla violenza e sulla filosofia della storia, istituendo una stretta correlazione logica tra *Recht*, che potremmo tradurre con diritto, e *Vorrecht*, che sta per privilegio, sopruso. Secondo il pensatore tedesco, in ogni fondazione di diritto, dal *Nomos* greco allo stato moderno, interviene la violenza e il diritto si mantiene e si preserva tornando sulla violenza originaria che l'ha posto. Questa dialettica diviene particolarmente chiara nell'esercizio della pena capitale: “I critici della pena di morte – scrive Benjamin in *Per la critica della violenza* – sentivano, forse senza saperlo, e probabilmente senza nemmeno volerlo sentire, che la sua contestazione non impugna un determinato grado di pena, non assale determinate leggi, ma il diritto stesso nella sua origine.

Poiché se la sua origine è la violenza, la violenza coronata dal destino, è logico supporre che nel potere supremo, quello di vita e di morte, dove esso appare nell'ordinamento giuridico, le origini di questo ordinamento affiorino rappresentativamente nella realtà attuale, e si rivelino paurosamente.² Affiorare nella rappresentazione, rivelarsi paurosamente: teniamo ferme queste due definizioni. Coronata dal destino, e dalla sua terrificata maestà, la scena della pena capitale si pone come celebrazione catartica e a un tempo rivelazione involontaria del legame originario tra diritto e violenza, a seconda che il potere sovrano non si vergogni di questa origine, del proprio radicarsi nel "potere di vita e di morte" che riaffiora nella teatralità dell'esecuzione del condannato, o non cerchi pudicamente, al contrario, di allontanarsi dalla sua oscenità, nascondendone il più possibile la crudeltà agli occhi del pubblico – che era quanto Albert Camus rimproverava ai moderni stati democratici dove la pena di morte non era stata abolita: di continuare a praticare l'"omicidio legale" ma in condizioni di visibilità sempre più limitata, nascondendo le sue vittime alle piazze che un tempo le avrebbero accolte "con grida di odio". Il pendolo, in altre parole, oscilla tra la razionalità del diritto e l'irrazionalità, sempre più inaccettabile per la modernità, della violenza sovrana da cui prende origine, secondo una gamma, appunto, di *rappresentazioni*.

4. (...) Questo significa anche che, inevitabilmente, ogni nuova rivendicazione di diritto o di diritti rischia di involvere prima o poi nel ritorno della violenza, cosa che è particolarmente chiara nei processi di sostituzione politica e di costituzione di un nuovo potere, dove prima o poi ci si scontra con un momento di opacità in cui la violenza e la costrizione riprendono il sopravvento. E' qualcosa che conosciamo bene, questo continuo ritorno delle rivoluzioni, o delle spinte liberatrici come le chiamerebbe Barthes, nel solco della necessità della violenza contro qualcuno: è iscritto in quei grandi momenti teatrali in cui le forze storiche sembrano incantarsi in un'esigenza di autorappresentazione, di auto-riflessione identitaria, quando la modernità cede di colpo il passo al mito e sull'orizzonte della liberazione riemerge il vitello d'oro dello stato, del partito, del potere e dei poteri che adorano sé stessi. Quando Saint-Just perora alla Convenzione la necessità che Luigi XVI muoia "affinché la repubblica possa vivere" – quest'uomo, proclama con una coerenza che ancora oggi desta stupore per la sua inflessibile lucidità, deve "regnare o morire" – comunica alla posterità quell'imperativo che già Buchner, nem-

² Walter Benjamin, "Per la critica della violenza" in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Einaudi, Torino 1995, pp. 14-15.

meno un secolo dopo, considerava "maledetto", l'imperativo del "si deve", per usare la nuova traduzione di Anita Raja della *Morte di Danton* (della "necessità" si leggeva nelle vecchie traduzioni) e della necessaria continuità di un potere sovrano esclusivo che dal diritto divino dei re passa (o torna) nelle mani del popolo, mantenendo però intatte le sue prerogative unitarie, non senza essere intercettato dalla fazione, dal partito, dal gruppo dirigente che pretendono di incarnarne la volontà (generale) e che pronunciandosi in un "noi" ("noi il popolo" come recita la dichiarazione di indipendenza degli stati americani) stabiliscono un nuovo confine con un "loro" che con la sua estraneità eccede la cittadinanza e minaccia l'unità del corpo della nazione: la tesi principale di Saint-Just, infatti, suona "Louis étranger parmi nous", *Luigi straniero tra noi*; non solo il re spodestato è uno straniero ma lo è sempre stato, ed è proprio nella sua qualità di anti-cittadino che egli non può essere giudicato come un cittadino qualsiasi, ma deve essere sacrificato sull'altare della repubblica. Ma si potrebbe dire altrimenti: *noi*, depositari di un qualunque *nomos* della terra, e *loro*, stranieri, schiavi, meteci, donne (tutti coloro che nel *demos* greco sono esclusi dall'esercizio di diritti politici): questo scarto nell'attribuzione di cittadinanza, e di capacità giuridica, in un territorio transennato da confini legali, è declinabile e riproducibile a piacere, così come lo è quel mobile confine tra norma e stato d'eccezione che in questi ultimi anni quasi tutte le democrazie occidentali si sono affannate a spostare ricorrendo a legislazioni d'urgenza in materia di sicurezza.

5. Se c'è uno scandalo, per così dire ancora vivente, nel teatro e nella teatralità contemporanee consiste proprio nell'insistenza con cui il nesso originario tra violenza e ordine continua a riaffiorare sulla scena, dentro rappresentazioni in cui il corpo si manifesta ancora con tutta l'insopportabile valenza simbolica della propria presenza reale: *hoc est corpus meum* è la misteriosa divisa dell'attore nel momento stesso in cui giura, "per le zanne della stessa malizia", di "non essere quello che sembra"³. Il teatro non smette di mostrare il sacrificio e di mostrare che c'è sacrificio, proprio là dove esso non dovrebbe più essere accolto dalla rappresentazione, essendo stato espulso dalla trasparenza del vivere civile e disinnescato dall'insostenibile leggerezza dello spettacolo che ne equalizza la violenza come una gratuita emozione estetica data a tutti e a nessuno. Se il teatro

³ Viola nella *Dodicesima notte* di William Shakespeare, Atto I, Scena V. "Oli. Siete un commediante? Vio. No, anima profondamente sagace, eppure giuro per le zanne stesse della malizia che non sono quello che sembro" [trad.it di Aurelio Zanco].

è riuscito a sopravvivere a tutte le simulazioni *more than reality*, più vere del vero, che, soprattutto nel Novecento, lo hanno assediato in quanto “arte del fatto”⁴, è principalmente perché nelle sue origini è iscritto un primato simbolico nella rappresentazione della violenza che, necessariamente, ri-simbolizza tutto quello che tocca: portare l’Oreste eschileo tra le rovine di Mosul⁵, o abbandonare sul lato della scena di un’*Antigone* il manichino insepolto di un Polinice vestito in abiti fascisti⁶, re-istituire il processo al soldato Woyzeck nel tribunale di una commedia – e in una commedia della giustizia⁷ – convocare decine di attori in un teatro della periferia parigina per far loro ripetere il dibattito con cui alla Convenzione si decretò la morte di Luigi XVI⁸, sono tutti colpi di mano simbolici con cui il teatro aggira la realtà integrale e senza scena da cui siamo avvolti, rompe il flusso continuo dell’informazione e torna sul nesso inconfessabile e originario che lega potere, violenza e rappresentazione.

6. “Qui non scorrerà mai del sangue vero” si leggeva su un cartello che il drammaturgo cileno Ramon Griffero aveva alzato alcuni anni fa sulla scena di una delle sue *pièces*. Teatro e violenza sono uniti e disgiunti attraverso la finzione. In questo senso Marina Abramovic sembra avere ragioni da vendere quando rivendica la fondamentale differenza tra la scena e la performance, proprio sulla base del grado di crudezza (di presenza, di verità) che il sangue assume nell’una e nell’altra: il sangue, che a teatro è sempre finto, nella performance è sempre vero. Ma, pur avendo l’aria di essere una dura constatazione di fatto, questa orgogliosa petizione di presenza del corpo in quello che Antonin Artaud chiamava uno “stato di pericolo” non fa che scivolare ulteriormente sul liquido confine che separa le due pratiche. Lo studioso francese Patrice Pavis sostiene che “il performer realizza una messa

4 La definizione è di Jerzy Grotowski.

5 Come ha fatto Milo Rau con *Orestes in Mosul*, v. Maddalena Giovannelli, *Milo Rau, Orestes in Mosul* su «doppiozero» <https://www.doppiozero.com/materiali/milo-rau-orestes-in-mosul>

6 Come ha fatto Massimiliano Civica nella messinscena dell’*Antigone* di Sofocle che ha debuttato al Fabbricone di Prato nel dicembre scorso e che nel gennaio di quest’anno ha toccato il Lac di Lugano nel corso della sua tournée.

7 Ci si riferisce al *Woyzeck* di Rita Frongia portato in scena da Claudio Morganti al Fabbricone di Prato nel novembre 2019.

8 *Ça ira. Fin de Louis* è uno spettacolo di Joël Pommerat (Premio Molière per il teatro pubblico) creato originariamente per il Théâtre du Manège di Mons nel 2015 e successivamente allestito su diversi palcoscenici francesi, tra cui il Théâtre des Amandiers di Nanterre alla periferia di Parigi.

in scena del proprio io, mentre l’attore recita la parte di un altro”, distinzione che tuttavia non sembra trattenere nel verbo “realizzare” più verità di quanta ne trattenga il verbo “recitare”. E neanche, dice l’attore-regista Claudio Morganti, più nudità: è almeno dai tempi della “reviviscenza” di Evgenji Vachtangov che il teatro “comincia ad anteporre la figura della ‘persona’ a quella del personaggio (...) Davvero si può pensare che dal 1915 a oggi, circa la possibilità (e il dovere direi) di affrancarsi dal personaggio non si siano fatti passi avanti? (...) la linea dell’attore-autore che ‘cita’ (e ri-cita), che ‘presenta’ e non rappresenta, *oppure ancor di più, dell’attore che può passare con grazia dalla presentazione alla rappresentazione e viceversa in unicum formale* ha avuto un suo sviluppo parallelo che arriva fino ai giorni nostri. Oggi possiamo vedere attori che parlano e dicono molto più di sé stessi che del personaggio che stanno rappresentando.”⁹ Mentre nella performance l’io si mette in scena in quanto tale, l’attore a teatro indossa sempre i panni di un altro. Sulla verità, o più che altro sulla plateale realtà del corpo performativo, dunque, resta molto da dire e da capire: deviati da quel flusso continuo di sangue che alimenta i dispositivi del dominio politico (anche laddove il sangue, come nel caso del potere neo-liberista, dovesse restare nascosto), i sanguinamenti auto-inflitti di Gina Pane o le ostie confezionate con il proprio sangue da Herman Nitsch per una platea di comunicandi estasiati, per non dire dei lavacri di ossa della stessa Abramovic, acquisiscono in potere simbolico ciò che perdono in funzionalità reale e in tal modo entrano, sia pure *per rifiuto*, nella sfera della rappresentazione. Senza contare che tutte queste profanazioni dello spazio dell’arte, che si ostinano a occupare ciò che affermano di distruggere – cercando di spostare *all’infinito* la linea di demarcazione tra l’artistico e il non artistico- finiscono con l’impallidire appena la violenza dello spettacolare politico-mediatico rialza brutalmente la testa: la “più grandiosa performance mai realizzata”, per ritoccare una famosa quanto improvvida affermazione di Karlheinz Stockhausen, restano i cinquemila secondi di cinema-verità con cui, l’11 settembre del 2001, un manipolo di iconoclasti ha parodiato e distorto il culto occidentale per le immagini realizzando la distruzione reale di due simboli del potere economico globale e presentandola, grazie alla complicità di tutte le televisioni del mondo, come una specie di incubo a occhi aperti. Si è ugualmente molto discusso sulla bellezza visiva (*sic!*) dei filmati realizzati dal sedicente stato islamico dove si mostrano le torture e le esecuzioni capitali subite dai nemici del califfato,

9 V. Claudio Morganti, *La grazia non pensa. Discorsi intorno al teatro* (a cura di Armando Petrini, Parma, Cue Press 2018).

degli *snuff-movies* in cui lo shock estetico funge da moltiplicatore delle finalità di atterramento che sono proprie di ogni violenza politica e che, in tal modo, costituiscono a loro volta un atto di violenza. Frastornato dall'accuratezza tecnica con cui alcuni di questi film erano stati confezionati e sempre pronto a cadere nella trappola dello spettacolare – nel *misunderstanding* tra illusione e realtà potenziato dagli strumenti di comunicazione di massa – l'opinione occidentale si è messo a straparlarne di “arte”. Per dissipare l'equivoco, basta probabilmente la famosa risposta che Pablo Picasso diede a un ufficiale tedesco che, visitando il piccolo stand della repubblica spagnola all'Esposizione universale parigina del 1938, si soffermò ad ammirare il grande pannello di *Guernica*. “Bello. L'ha fatto lei?” chiese l'ufficiale a Picasso. “No” rispose il pittore senza batter ciglio “L'avete fatto voi”: l'opera d'arte ritorce sempre la violenza che rappresenta sui suoi responsabili reali, anche nel caso in cui, come in *Guernica*, un'opera interamente concentrata sul dolore della popolazione spagnola massacrata – e in questo paragonabile alle *Fucilazioni del 3 maggio 1808* di Francisco Goya – metta in scena gli effetti, nascondendo le cause. *Guernica* è una sfida allo sguardo sommario della guerra aerea ingaggiata interamente dal punto di vista della terra; attraverso la distruzione di un'unica città, utilizzando l'immaginazione della pittura per vedere là dove l'occhio telescopico non vuole e non può vedere (nel cuore stesso della distruzione), evoca la *tabula rasa* che la guerra sta mettendo in atto nel presente e nel futuro. Tornando nel solco del teatro – ma ce ne siamo mai veramente allontanati, visto che la sua stessa debolezza formale, la sua apparente impurità, la sua quasi immemorabile basilarietà, e insomma quello che Claudio Morganti chiama il *teatrigo*, aleggiano agli estremi confini di tutte le arti e di tutta la *mimesis*, dalla pittura alla performance? – è forse il caso di concludere con una citazione tratta dagli scritti di Antonin Artaud, cioè quello che viene considerato il padre del traumatismo artistico contemporaneo, nonché di un “teatro della crudeltà” che ancora oggi non si sa se abbia mai visto veramente la luce o se invece non sia sempre esistito sulle scene, nascosto anche nelle pieghe della rappresentazione più anodina. “Una volta lanciato nel suo furore – scrive l'autore de *Il teatro e la peste* – occorre infinitamente più virtù all'attore per impedirsi di commettere un crimine di quanto coraggio non serva all'assassino per riuscire a eseguire il proprio, ed è qui che, nella sua gratuità, l'azione di un sentimento a teatro appare come qualcosa di infinitamente più valido di quella di un sentimento realizzato”.

LA VIOLENZA DELLE PLATEE VIRTUALI

GIOVANNI BOCCIA ARTIERI, LAURA GEMINI

Tra reale e reale (virtuale)

La connotazione drammatica del vivere sociale, per lo meno da come emerge nell'ambito dei performance studies inaugurati da Victor Turner e Richard Schechner, è un'acquisizione centrale per comprendere l'origine della performatività, per coglierne la funzione e seguirne le trasformazioni in omologia con il mutamento sociale. Da questo punto di vista il conflitto possiede una valenza generativa che dalle forme tradizionali del rito si estende al teatro, da sempre potente dispositivo simbolico necessario all'attivazione della riflessività, meta-commento e analisi del mondo, dei rapporti sociali, della violenza latente (ma spesso patente) che li permea. Una capacità che il teatro svolge da sempre in virtù della sua forma comunicativa, dal vivo, mobilitante corpi, relazioni e comunità. In questo senso, e ancora sul piano della dinamica comunicativa che attiva, l'ambiente emergente dalla connessione fra il sistema dei media e la diffusione di internet ridefinisce la dimensione interazionale, e chiama in causa la performatività come chiave interpretativa dei caratteri stessi della vita che si costruisce nella continuità offline-online, in un piano di realtà sociale che si costruisce nel virtuale.

Se il teatro intrattiene un rapporto forte con la nostra sensorialità, ci consente di partecipare in prima persona ad eventi lontani nello spazio/tempo; costituisce un ambiente comunicativo che ridefinisce i confini delle relazioni sociali creando nuove forme e tipologie di comunità, è vero anche che queste stesse caratteristiche si ritrovano nella performatività diffusa dei media e della comunicazione online: gli utenti online possono sperimentare rapporti inediti come quelli che legano spettatori di diversi paesi che vivono in diretta uno stesso evento televisivo. La connessione promossa da internet, proprio come il teatro, offre un continuum inscindibile tra virtuale e reale, vicino e lontano, pubblico e privato. Si tratta del concetto di coalescenza,

che prende la sua forma dalla rilettura che fa Gilles Deleuze del pensiero di Henry Bergson¹ e descrive come ogni termine di una coppia oppositiva si riflette nell'altro, lo avvolge, simmetricamente e simultaneamente, produce un'immagine a due facce.

In altre parole, coalescenza significa che questi concetti non possono essere osservati come poli oppositivi – in cui al crescere dell'uno diminuisce l'altro – ma come parte di un continuum che li contiene entrambi.

Ma cosa accade quando le tensioni e la violenza agiscono in contesti – come il teatro e la realtà delle relazioni online – che offrono un continuum tra le dimensioni di virtuale e reale? E cosa accade dunque quando la discordia e le tensioni arrivano sulla platea dei social media?

Le culture dei social media agiscono su tre livelli di coalescenza: possiamo dire ad esempio che online e offline si leghino inestricabilmente fino a essere percepiti come due lati di una stessa medaglia: i due termini, pur nella loro natura differente, tendono a confluire come due correnti di senso contrario, discoste ma per qualche via indiscernibili, distinte analiticamente ma non pragmaticamente. Lo stesso dicasi per le diverse reti relazionali cui apparteniamo che, online, si danno insieme: mondo vicino e mondo lontano, amici attuali e vecchie conoscenze, si miscelano ed evidenziano attraverso un like su un post, confondendo i nostri pubblici, facendoli confluire. E così pure la distinzione tra pubblico e privato diventa meno netta e problematica, si apre a confluenze nuove, a momenti in cui contenuti che osserviamo come privati vengono postati pubblicamente, in cui momenti intimi vengono condivisi con pubblici sconosciuti.

In questo senso possiamo affermare che le persone agiscono in un contesto che non può essere concepito in modo binario, che non è definito da sfere di appartenenza esclusive. Le coppie di termini, online/offline, mondo vicino/mondo lontano, pubblico/privato, lavorano assieme. Non possiamo ad esempio sostenere che su Facebook siamo più in pubblico e meno in privato, o che se siamo online allora non siamo offline o, ancora, che chi è parte della mia rete sociale fisica è vicino a me e che chi è parte della mia rete online lo è meno.

E non possiamo nemmeno pensare che queste dimensioni semplicemente collasino l'una sull'altra. Se lo fanno, lo fanno in modi complessi, secondo quel principio che abbiamo chiamato di coalescenza. Così, le interazioni offline e online coesistono all'interno di un'esperienza unitaria per la quale l'online è parte integrante dell'esperienza offline. Allo stesso tempo, le strut-

1 G. Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Les Editions de Minuit, Paris 1985.

ture e le relazioni sociali offline influenzano le pratiche di comunicazione online. Infine, la dialettica tra mondo vicino e lontano è superata dal contemporaneo coinvolgimento nelle nostre reti di persone provenienti da sfere eterogenee della vita: interagiamo nello stesso contesto e allo stesso tempo con persone conosciute offline, conosciute online, perfetti sconosciuti, personaggi pubblici e celebrità, ben oltre le modalità tipiche della comunicazione di massa, in un nuovo intreccio di prossimità e distanza.

In altre parole, vivere in un potenziale stato di continua connessione introdotto dal processo di mediatizzazione, ci ha portato a una gestione quotidiana e costante del rapporto tra vita privata e vita pubblica, tra online e offline, tra mondo vicino e lontano, che dipende da una logica di distinzione che non è più basata su una variabile di tipo spaziale – poiché siamo e agiamo contemporaneamente dentro e fuori la rete – ma su una scelta svolta dall'utente per bilanciare i due termini, all'interno dello stato di coalescenza in cui opera. La necessità di gestire rapporti concreti e immaginati in questo contesto può diventare problematico. Parlare di internet, coglierne il potere evolutivo e le ricadute sociali, richiede dunque di indagare la sua natura più intima, la logica di sviluppo che è il risultato degli effetti della mediatizzazione sulle culture della connessione.

Internet è ambivalente. La rete, nella sua strutturazione principale tra siti e piattaforme di social media, ha costruito un ambiente comunicativo in cui le stesse tecnologie che facilitano cooperazione, connessione e senso di comunità possono agevolare discordia, ansia e alienazione.

Capire quello stato di tensione costante che molte persone vivono online, le forme d'odio che scorrono negli schermi, la crescita di polarizzazione delle opinioni che portano a scontri culturali sempre più evidenti nei social media, richiede di approfondire lo sguardo oltre la superficie dei fenomeni per indagare come le logiche e le grammatiche della connessione abbiano inciso nella trasformazione comunicativa in cui sempre più persone sentono di vivere.

Ambivalent internet

L'ambivalenza è una coesistenza di caratteristiche e sentimenti opposti che è tipica delle espressioni folkloriche e vernacolari, cioè di una comunicazione in cui la dimensione del popolare si associa alla strutturazione di legami conviviali, effimeri, fondati sulla condivisione di senso comune. Tale dimensione trova un suo spazio di crescita online anche grazie a forme di propagazione che derivano dalla combinazione fra le pratiche degli utenti e le af-

fordance digitali di internet. L'ambivalenza diventa così una forma di vita nel digitale che assume la configurazione di memi, di comportamenti di trolling o della logica potenzialmente sovversiva del "lulz", una produzione e circolazione di contenuti irriverenti e perciò divertenti. È attorno a questo tipo di contenuti che si genera una forte tensione oppositiva: questa si struttura come un insieme di pratiche che generano comportamenti e atteggiamenti al contempo distruttivi e creativi, antagonisti e sinceramente sociali. Ed è attorno a questi contenuti che si rende oggi massicciamente visibile il linguaggio di violenza e d'odio che trascina con sé reti di relazioni sociali che si auto-organizzano attorno a gruppi Facebook o account Instagram e Twitter. Ciò che viene tracciato è un confine sottile fatto di contenuti che possono avere spesso l'apparenza di messaggi ironici – molti a sfondo latamente sessista o razzista – adatti a promuoverne la circolazione in quanto forme comunicative che dicono e non dicono, che alludono, che possono essere condivisi sui social media per la supposta vena umoristica ma che partecipano a creare un clima più generale di disprezzo.

Si tratta di un contesto tossico, in cui la comunicazione può facilmente sfociare in conflitto, in cui è legittimato l'uso di contenuti forti, in cui l'attacco verbale diventa parte delle retoriche e le immagini manipolate parte di uno stile. Questi linguaggi si intrecciano con reti di condivisione che promuovono la visibilità ne fanno un collante sociale: con la diffusione di memi o con la proliferazione di contenuti ironici che aderiscono ad un hashtag, si contribuisce a dare vita a campagne di polarizzazione, fondate su un tifo partigiano che, di post in post, concorrono ad accelerare il linguaggio verso direzioni che ne innalzano i toni.

Ad esempio, la politica italiana Laura Boldrini, ex Presidente della Camera, è stata vittima di una iperproduzione di meme che le attribuivano dichiarazioni false spesso surreali, che contenevano battute sessiste o riferimenti a pratiche sessuali, che inventavano privilegi di supposti fratelli e sorelle – con foto di personaggi famosi del mondo del cinema, che contenevano foto buffe che la ritraevano accompagnata da testi graffianti. Molte le pagine e i gruppi Facebook nati per deriderla e fare circolare verità alternative su di lei. Il tutto nella produzione di un clima d'opinione spesso inferocito che ne ha fatto online il capro espiatorio capace di aggregare comunità "contro" attorno a contenuti in equilibrio problematico tra l'offensivo e l'irriverente, ma capaci di attrarre vere e proprie campagne d'odio. Un contesto adatto alla tossicità comunicativa, quindi, in cui l'aggregazione di utenti si fa comunità visibile capace di azione collettiva.

La violenza della comunità

È all'interno delle dinamiche dei gruppi chiusi su Facebook o nell'aggregazione di users attorno agli hashtag, che troviamo esplicitate le dinamiche da "comunità virtuali" che negli anni '90 avevano rappresentato il lessico di speranza associato all'evoluzione della rete. Si tratta di forme della comunità online il cui senso va completamente ripensato rispetto all'ottimismo originario.

Howard Rheingold, giornalista americano esperto di "online culture", in *Comunità virtuali. Parlare, incontrarsi, vivere nel ciber spazio* (1994) vedeva nello strutturarsi di comunità attraverso forme di mediazione comunicativa digitale la possibilità di costruire rapporti fondati sull'agire discorsivo e sull'emozionalità: "Le comunità virtuali sono aggregazioni sociali che emergono dalla rete quando un certo numero di persone porta avanti delle discussioni pubbliche sufficientemente a lungo, con un certo livello di emozioni umane, tanto da formare dei reticoli di relazioni sociali personali nel ciber spazio". In mente aveva in particolare realtà come *The Well* (Whole Earth 'Lectronic Link), nata a San Francisco nel 1985 attorno a un Sistema di BBS e che negli anni ha sviluppato discussioni su temi diversi attorno a forum divenendo una delle comunità più significative e che si autodefiniva come "un prezioso abbeveratoio per pensatori articolati e giocosi". Siamo in una condizione in cui internet è caratterizzata dalla presenza di early adopters, figli di una controcultura americana che affonda le sue radici tra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 nel movimento anti-establishment occidentale i cui membri erano noti come hippy, e che dà vita a una *cyberculture* caratterizzata da un'utopia tecno-ottimista che la accompagnerà a lungo. In particolare, ci troviamo in quelle retoriche che hanno immaginato un'equivalenza fra crescita di democrazia e accesso a internet, che hanno visto la partecipazione online come valore unicamente positivo e che hanno immaginato la ricostruzione di una sorta di comunità tennesiana attorno alle maglie di una rete di interconnessioni digitali. L'accesso di massa alla rete, che è caratterizzato dall'associarsi tra una penetrazione della diffusione della rete stessa, la sua portabilità attraverso gli smartphone e l'esplosione di iscrizioni ai social media, ha prodotto un'internet di massa in cui le forme di comunità digitali hanno reso visibili i meccanismi di violenza e di capro espiatorio insiti nell'idea stessa di comunità.

Fuori dall'utopia cyberculturale abbiamo visto quindi prendere corpo in realtà come Reddit, una piattaforma community-driven per postare, commentare e valutare link e contenuti, l'emergere strutturato di grande parte

della manosphere, l'insieme di movimenti misogini associati generalmente all'alt-right. È nella sub-directory Reddit "/r/TheRedPill" che si è sviluppata ad esempio la filosofia "Red Pill" – rimando alla pillola rossa del risveglio della coscienza vista nel film Matrix – che costituisce una nuova fase della misoginia online, nella quale non solo vengono derise e sminuite le donne ma si sostiene anche che nella nostra società siano gli uomini ad essere oppressi dalle donne.

Oppure abbiamo assistito all'emergere di campagne d'odio coordinate fra gruppi online rivolte ai politici ma anche a quei soggetti e istituzioni oggi in perdita di autorevolezza e che coinvolgono un pubblico generalizzato nell'attacco "contro", basato sulle grammatiche dell'hate speech spesso confuse per libertà d'espressione in quell'ambivalenza che internet consente.

La cura omeopatica nel linguaggio online

È in questo scenario però che agisce il principio omeopatico della rete, il controllo interno di una comunità postmoderna che lavora per la messa a punto di comportamenti corretti, adeguati alla convivenza sociale e ai diritti della cittadinanza (anche) online. Pensiamo, ad esempio, al movimento #metoo – la cui visibilità passa attraverso internet e le conversazioni condivise – e all'opera di sensibilizzazione dell'opinione pubblica che ha generato contro la violenza di genere, nello svelamento di logiche e regimi discorsivi determinati dal potere. E che riguardano anche l'arte e il teatro, come nel controverso caso di Jan Fabre e dell'accusa avanzata nei suoi confronti da un gruppo di danzatori della compagnia Troubleyn. Oppure pensiamo alla comunità di Parole O_Stili, che in Italia è attiva online e offline con un Manifesto della comunicazione non ostile che elenca dieci principi di stile utili a migliorare il comportamento di chi sta in Rete. Il Manifesto, a cui hanno aderito cittadini, politici, sindaci, sportivi, scienziati, è un impegno di responsabilità condivisa che vuole favorire comportamenti rispettosi e civili e fare della rete un luogo accogliente e sicuro per tutti.

Se da un lato, dunque, è osservabile e ancora da mettere a tema una violenza insita in certe faglie dello storytelling online, dall'altro lato l'ambivalenza di internet mette in campo le forze per produrre una contro narrazione non violenta, nell'idea di una forma comunitaria adatta alla contemporaneità e alla sua complessità.

POSTFAZIONE

QUANDO IL RITO TORNA REALE LA REALTÀ SI MANIFESTA NEL RITO
CARMELO RIFICI

Non è semplice firmare la chiusa degli scritti dei Quaderni del Fit di quest'anno. Mi è subito chiaro che gli anni passati insieme a Paola Tripoli, Renato Palazzi, Maddalena Giovannelli e Francesca Serrazanetti, e a tutti i relatori che si sono avvicendati in questa meravigliosa maratona infinita di visioni, di discussioni e di scritture, stiano dando i loro frutti: un metodo di analisi scrupoloso e scientifico, umanizzato da una vera e profonda passione per il teatro contemporaneo. Questo team mi sembra ormai maturo, capace di condividere entusiasmi e dubbi, certezze e perplessità. Nonostante non si preoccupi di avere uno stesso sguardo e un gusto comuni, si occupa di andare in profondità nella "materia teatro", con un amore per la complessità encomiabile. Devo, però, aggiungere, come Paola ha giustamente dichiarato nella sua introduzione, quanto sia impossibile pensare che siano passati solo pochi mesi dall'ultima edizione. Sembra una vita, un'altra vita. Credo che il Covid-19 non possa che calare il tagliafuoco (per usare un'immagine teatrale) su un'epoca. Il 2020 si apre su di un altro mondo.

Mi viene, paradossalmente, da ripensare a *I giganti della montagna* con la regia di Giorgio Strehler e alla sua immagine finale: il tagliafuoco che spezzava il carretto dei teatranti, dichiarando la fine di un mondo e l'inizio di un altro, non meno inquieto, non meno brutale. Questo nuovo mondo, quello del 2020, si apre con un'immagine di potente visionarietà: piazza San Pietro deserta, il Papa sul sagrato della Basilica che impartisce la benedizione "Urbi et orbi" sotto la pioggia, accanto l'immagine della Salus Populi romani e il Crocifisso di San Marcello che secondo la leggenda salvò Roma nel 500 dalla peste; al termine Francesco che si incammina da solo verso Santa Marta, mentre le campane suonano mescolate al rumore dell'autoambulanze. Cito questa sequenza non per creare un'ulteriore inquietudine o per un atto di fede, anzi, al contrario, la avvicino o meglio, faccio in modo che si avvicini,

al senso del teatro contemporaneo. Quello a cui abbiamo assistito è un vero e proprio atto performativo, che contiene in sé tutta la forza del rito e tutta le verità del reale, fuori da ogni manipolazione registica (se non quella della videocamera), senza attori professionisti, senza tecnica, senza luci, senza sound. In poco tempo e a chiusura di un'epoca abbiamo visto concretarsi sotto i nostri sguardi sul televisore un avvenimento e non un evento.

Vedo questa immagine come un modo per riflettere sul tema: violenza e potere si sono palesati nella loro verità estrema, senza accorgimenti o artifici: il potere carismatico del Papa, il potere della Chiesa, il potere della televisione e la violenza del virus manifestata dall'assenza della folla e dal rumore delle ambulanze. Il rito si è ripresentato nella sua potenza e nella sua realtà.

Per questo facciamo teatro, per questo amiamo il teatro: perché non sappiamo mai dove e quando si mostrerà. Ci affaticiamo a costruirlo, spendiamo le notti e i giorni per dare allo spettatore quella visione e solo quella, la più oggettiva, la più pura, sia quando il teatro lo facciamo, sia soprattutto quando lo analizziamo, quando poi la visione si presenta in un altro luogo e in un altro tempo. Questo è teatro.

Partendo da questo punto mi è più semplice ripensare ad alcune tappe fondamentali del festival: Mondruco, Koo e la Rosenthal. Tutto il festival è stato ricco di appuntamenti molto interessanti ed originali ma questi tre spettacoli messi insieme, a mio avviso, ci mostrano delle strade antitetiche ma percorribili. Ci danno delle possibilità di teatro, in un futuro che non conosciamo ma che necessiterà del racconto degli artisti: la classicità del teatro di Mondruco, il suo uso sapiente dello spazio scenico, sviluppati attraverso un'umanità straziante e di una verità sorprendente dei suoi interpreti. Questo spettacolo mostra che teatralità e verità possono coesistere ancora oggi, riesce a spiazzare lo sguardo dello spettatore, senza mai cadere nel patetico, ma senza mai dimenticare il lato estremamente umano dei suoi performer. Lo spettacolo del sudcoreano Koo è una vera scoperta, credo sia la rivelazione del festival. Incentrato sulla crisi economica che negli anni Novanta ha messo in ginocchio la Corea del Sud, Koo definisce, attraverso il termine "Golibmuwon," quella sensazione di sfiducia e di angoscia di chi si sente in isolamento senza aiuto esterno (quanta similitudine con la nostra condizione di reclusi in casa) Il fatto però è che questa angoscia viene spietatamente e sarcasticamente "narrata" soprattutto grazie a tre apparecchi elettronici, dei cuoceriso, che tra liti e cotture al vapore, mostrano l'estrema contraddizione della Corea del sud, un paese di tradizioni devastato dalla globalizzazione e dal mercato. Lo stesso autore è costretto ad emigrare per

vivere della sua professione artistica, è costretto ad essere "strappato" alla sua terra. Eppure la Corea solleva la testa e ce la fa. Ma a quale prezzo? La domanda oggi è più che mai attuale, a causa non solo delle giuste restrizioni del Governo per il Corona virus, ma anche per gli inquietanti risvolti antiliberali: il potere è violento anche quando apparentemente si manifesta per il bene collettivo? La collettività è in fin dei conti antidemocratica e cede al suo intimo desiderio di cadere nell'indifferenziato? Al suo desiderio di identificarsi con lo Stato-Padrone? A questa domanda risponde amaramente la bellissima performance dei Winter Family. In uno spettacolo *site-specific* lo spettatore viene costretto a identificarsi con una folla di turisti a Hebron e a confrontarsi con la guida turistica che, in maniera sorprendente, assume su di sé le lingue del conflitto: arabi, ebrei e cristiani paiono tutti uguali. Parlano di fatto la lingua dell'odio, la lingua del desiderio mimetico direbbe ancora oggi René Girard. Un unico desiderio: urlare alla folla dei turisti (tragico coro greco) la propria autonomia rispetto all'altro, la propria identità, la propria differenza, mentre i linguaggi finiscono invece drammaticamente nel calderone delle uguaglianze, delle vicinanze tra i popoli. Ma il linguaggio è violento e non vuole sapere. Vuole l'odio non la relazione.

Nel futuro ci aspettano grandi sfide, il virus sta rimettendo fortemente in discussione e ci obbligherà a ridefinire campi di azione e di indagine. In questi giorni di lavoro solitario forzato, con Paola Tripoli stiamo ragionando sui possibili futuri scenari e risulta evidente che per evitare un annullamento degli eventi della prossima rassegna, sono più plausibili quelle esperienze teatrali che prediligono pochi performer sulla scena, con la possibilità di un auditorio ridotto.

Abituati a scegliere un tema sul quale basare tutta la stagione, appare chiaro che le scelte dalla prossima potrebbero essere fatte soprattutto sulla base della loro "fattibilità". Ecco già in atto una trasformazione, il virus ci obbliga a cambiare un modo di operare consueto e straprovato, spostandoci dal contenuto alla forma.

Una novità per Paola e me che abbiamo sempre dato precedenza al contenuto, ma non è detto che sia un male. Ci obbliga comunque a ragionare, a scartare modelli conosciuti, a trovare soluzioni che diano senso al nostro lavoro. Mi piace pensare così, non è ipotecare il nostro futuro, ma vedere nel futuro un universo ignoto, come fu per molti nostri antenati, ancora tutto da scoprire. Potrebbe sorprenderci?

GLI SPETTACOLI DEL FESTIVAL

CUOCOLO&BOSETTI/IRAA Theatre (IT) > R.L

ideazione Renato Cuocolo
con Roberta Bosetti
da Alice Munro
produzione IRAA Theatre (Melbourne), Teatro di Dionisio (Torino)

RABIH MROUÉ (RL) > SAND IN THE EYES

scritto, diretto e con Rabih Mroué
collaborazione alla ricerca Andrea Geißler
traduzione in inglese Ziad Nawfal
traduzione in italiano Belma Didzarevic
assistente Petra Serhal
grazie a Maria Magdalena Ludewig, Lina Majdalanie and Bilal Khbeiz
prodotto da Haus der Kulturen der Welt, Berlin,
parte del progetto "100 years of present", fondato da Federal Government Commissioner for Culture and the Media in Germany
co-produzione Hessisches Staatstheater Wiesbaden

RIMINI PROTOKOLL (DE/CH) > GRANMA.

TROMBONES FROM HAVANA
un progetto di Rimini Protokoll
concept e regia Stefan Kaegi
drammaturgia Yohayna Hernández, Ricardo Sarmiento (assistente)
con Milagro Álvarez Leliebre, Daniel Cruces-Pérez, Christian Paneque Moreda, Diana Sainz Mena
stage design Aljoscha Begrich, Julia Casabona (assistente)
video Mikko Gaestel
in collaborazione con Marta María Borrás
composizioni musicali Ari Benjamin-Meyers
sound design Tito Toblerone, Aaron Ghantus
costumi Julia Casabona
direzione tecnica e light design Sven Nichterlein
direzione di produzione Mait én Arns
assistente di produzione Federico Schwindt (Berlino), Dianelis Di éguez (Cuba), Miriam E.

González Abad (Cuba)
assistente alla regia Noemi Berkowitz
produzione Rimini Apparat e Maxim Gorki Theater Berlin
in coproduzione con Emilia Romagna Teatro Fondazione, Festival d'Avignon, Festival TransAmériques, Kaserne Basel, Onassis Cultural Centre-Athens, Théâtre Vidy-Lausanne, LuganoInScena /LAC Lugano Arte e Cultura, Zürcher Theaterspektakel
con il contributo di German Federal Cultural Foundation, Swiss Arts Council Pro Helvetia e Senate Department for Culture and Europe
in collaborazione con Goethe Institut Havanna
sponsor di produzione e coproduzione Clinica Luganese Moncucco presentato nell'ambito del FIT Festival Internazionale del Teatro

MILO RAU (CH) > THE CONGO TRIBUNAL - FILM

regia Milo Rau
produttore Olivier Zobrist, Arne Birkenstock
immagini Thomas Schneider
musiche Marcel Vaid
scenario Milo Rau
montaggio Katja Dringenberg
produzione Langfilm, Fruitmarket Arts & Media c
oproduzione IIPM _ International Institute of Political Murder, SRF Schweizer Radio und Fernsehen, ZDF/Arte
diritti mondiali Magnetfilm
distributore svizzero Vinca film

LOLA ARIAS (RA/E) > TEATRO DE GUERRA - FILM

scritto e diretto Lola Arias
consulente artistico Alan Pauls editing Anita Remon, Alejo Hoijman
con Lou Armour, David Jackson, Rubén Otero, Sukrim Rai, Gabriel Sagastume, Marcelo Vallejo
direttore della fotografia e camera/collaborazione artistica Manuel Abramovich
sound design Sofia Straface

sound Julia Huberman
produzione Gema Juarez-Allen, Gema Films, Alejandra Grinschpun, Gema Films, Bettina Walter, BWP, Ingmar Trost, Sutor Kolonko, Pedro Saleh, Sake Argentina.
Il film è stato presentato alla 68 BERLINALE FORUM (DE) y SXSW 2018 (US).
Premio CICAe e Premio del Jurado Ecueménico durante la 68 Berlinale

YASMINE HUGONNET (CH) > CHRO NO LO GI CAL

progetto e coreografia Yasmine Hugonnet
in collaborazione con gli artisti
con Ruth Childs, Audrey Gaisan-Doncel, Yasmine Hugonnet
assistente & replay Isabelle Vesseron
scenografia Nadia Lauro
assistente alla scenografia (macchine) Mathieu Dorsaz
direzione tecnica Mikaël Rochat
luci Dominique Dardant
suono/impianto audio Frédéric Morier
sguardo esterno Mathieu Bouvier
collaborazione artistica e composizione vocale Michael Nick Nick
costumi Machteld Vis, Karine Dubois
assistente backup Claire Dessimoz
testo di Lucrezio, De rerum Natura, Libro V, 534-563, testo originale in latino, Flammarion, Parigi, 1997, pag. 345
produzione Arts Mouvementés
coproduzione Théâtre de Vidy – Lausanne (CH), CDC – Atelier de Paris CDCN, Paris (FR), CCN de Caen en Normandie dans le cadre du dispositif accueil-studio (FR), CCN de Rillieux-la-Pape dans le cadre du dispositif accueil-studio (FR)
con il sostegno di Canton Vaud, Città di Losanna, Pro Helvetia – Fondazione svizzera per la cultura, Loterie Romande, SSA Grant, Ernst Göhner Foundation, Fondation Nestlé pour l'Art, Fondation Stanley Thomas Johnson, Percento culturale Migros
una coproduzione nell'ambito del Reso- Réseau Danse Suisse
con il sostegno di Pro Helvetia, Fondazione svizzera per la cultura sponsor di produzione e coproduzione Clinica Luganese Moncucco in collaborazione con Hotel de la Paix presentato nell'ambito del FIT Festival Internazionale del Teatro

BORIS NIKITIN (CH) > ATTEMPT ON DYING

testo e performance Boris Nikitin
traduzione in italiano Belma Didzarevic de Marchi
in collaborazione con Kaserne Basel, Gessnerallee, FIT Lugano, Spielart München
con il supporto Fachausschuss Tanz & Theater der Kantone Basel-Stadt und Basel-Landschaft.
Lo spettacolo è parte dei i progetti attuati

attraverso il finanziamento triennale

KORNÉL MUNDRUCZÓ/PROTON THEATRE (HU) >

IMITATION OF LIFE
regia Kornél Mundruczó/Proton Theatre
scritto da Kata Wéber
interpreti Lili Monori, Roland Rába, Annamária Láng, Zsombor Jéger, Dáriusz Kozma
scene Márton Ágh
costumi Márton Ágh, Melinda Domán
luci András Éltető
drammaturgia Soma Boronkay
musica Asher Goldschmidt
assistente alla regia Anna Fehér
produttore Dóra Büki
produzione Wiener Festwochen, Vienna, Austria; Theater Oberhausen, Germany; La Rose des Vents, Lille, France; Maillon, Théâtre de Strasbourg / Scène européenne, France; Trafó House of Contemporary Arts, Budapest, Hungary; HAU Hebbel am Ufer, Berlin, Germany; HELLERAU - European Center for the Arts, Dresden, Germany; Wiesbaden Biennale, Germany

WINTER FAMILY (IL/FR) > H2-HEBRON

concetto, ricerca, interviste, messa in scena, scenografia Ruth Rosenthal, Xavier Klaine
modellistica e layout Quentin Brichet (impression Made it - Genève)
luci e regia generale Julienne Rochereau
video Olivier Perola
registrazione, diffusione Xavier Klaine
tecnica del suono Anne Laurin, Sébastien Tondo
collaborazione artistica Eric Fesneau, Yael Perlman, Jérôme Vernez
traduzione versione inglese Tamar Liza Cohen con Ruth Rosenthal
produzione Winter Family coproduzione Théâtre Vidy-Lausanne - Centre d'art Vooruit, Gand - Théâtre des Amandiers, Nanterre - MC93, Maison de la Culture de Seine-Saint-Denis - TNB de Rennes - Centre culturel ABC, La Chaux-de-Fonds con il sostegno di La Fonderie, Le Mans aiuto nella creazione DRAC, Île-de-France

JAHA KOO (KR) > CUCKOO

concetto, direzione, testo, musica & video Jaha Koo
performance Hana, Duri, Seri & Jaha Koo
cuckoo hacking Idella Craddock
scenografia & media operation Eunkyung Jeong
dramaturgical advice Dries Douibi
produzione Kunstenwerkplaats Pianofabriek
produttore esecutivo CAMPO
coproduzione Bâtard Festival
con il supporto CAMPO, STUK, BUDA, DAS, SFAC & Noorderzon/ Grand Theatre.
Cuckoo è stato realizzato con il supporto di Vlaamse Gemeenschapscommissie.

RUDI VAN DER MERWE (ZA/CH) > LOVERS, DOGS AND RAINBOWS

concetto e direzione Rudi van der Merwe
 performance Ivan Blagajcevic, Rudi van der Merwe
 costumi Kata Tóth, Rudi van der Merwe
 video Erika Irmiler, Floreanne Schneuwly, Rudi van der Merwe
 amministrazione Pâquis Production - Laure Chapel
 promozione BravoBravo - Gabor Varga
 produzione SkreeWolf
 LA TRISTURA (ES) > CINÉ r
 regia e testo Itsaso Aarana e Celso Giménez
 interpreti Itsaso Aarana, Fernanda Orazi, Pablo und Destruktion
 voci Roberto Baldinelli, Eduino G. Castro, Javier Gallego, Miren Iza, Adriana Salvo
 set design Ana Muñiz
 light design Eduardo Vizuete
 sound design Eduino G. Castro
 con la partecipazione di 5 bambini ticinesi
 produzione La Tristura, Naves Espai De Creación and Otoño a Primavera Festival de la Comunidad de Madrid supporto alla produzione Tafalla Kulturgunea, Teatro Pradillo, Centro Dramático nacional

SACHA TRAPLETTI (IT) > GIROVAGO ALIAS IL MIO VIAGGIO

liberamente ispirato a "Il Giro del Mondo in 80 giorni" di Jules Verne
 di/regia Sacha Trapletti
 consulente alla drammaturgia Tindaro Granata
 supervisione alla regia Andrea Chiodi
 con Sacha Trapletti
 scene e costumi Sacha Trapletti
 produzione LuganoInScena/LAC Lugano Arte e Cultura
 sponsor di produzione e coproduzione Clinica Luganese Moncucco
 presentato nell'ambito del FIT Festival Internazionale del Teatro

TEATRO DELLE BRICIOLE (IT) > WOW

regia Beatrice Baruffini
 con Giulia Canali e Alessandro Maione
 collaborazione alla drammaturgia Riccardo Reina
 realizzazione scene Andrea Bovaia
 musiche originali e ambienti sonori Dario Andreoli
 ideazione luci Emiliano Curà
 costumi Patrizia Caggiati
 voce fuori campo Claudio Guain

INQUANTO TEATRO (IT) > STORTO

uno spettacolo di inQuanto teatro
 con Elisa Vitiello e Davide Arena
 testo Matilde Piran e Andrea Falcone
 regia Giacomo Bogani
 illustrazioni Mattia BAU Vegni
 elementi scenici Eva Sgrò e Massimiliano Galligani

Vincitore Premio Scenario Infanzia 2018

TEATRO DANZABILE (CH) > IO PINOCCHIO

ideazione Daniele Zanella, Emanuel Rosenberg
 parole Daniele Zanella
 regia Emanuel Rosenberg
 interpreti Viviana Gysin, Daniele Zanella, Cristiana Zenari
 consulenza musicale Brian Quinn
 produzione Teatro Danzabile
 in collaborazione con FIT Festival Internazionale del Teatro e della scena contemporanea

MERAKI TEATRO (IT) > IDA LA SIGNORA DELLA FERMATA DEL BUS

di Simona Gambaro
 con Simona Gambaro, Danila Fiorino
 regia Antonio Tancredi
 creazione MERAKI teatro
 produzione Fondazione Luzzati Genova
 collaborazioni Segni new generations festival

BIOGRAFIE DEGLI AUTORI

Giovanni Boccia Artieri è professore ordinario di Sociologia della comunicazione e dei media digitali all'Università di Urbino Carlo Bo dove è Direttore del Dipartimento di Scienze della Comunicazione e Studi Umanistici e Internazionali e Coordinatore del Dottorato in Studi Umanistici. Si occupa di processi di mediatizzazione, con un focus sulla digitalizzazione e le culture partecipative civiche e politiche. Tra le pubblicazioni recenti (con al.) *Fenomenologia dei social network. Presenza, relazioni e consumi mediali degli italiani online* (Milano 2017), (con S. Bentivegna) *Le teorie delle comunicazioni di massa e la sfida digitale* (Roma-Bari 2019). È membro del gruppo di lavoro sul fenomeno dell'odio online istituito presso l'Ufficio di Gabinetto del Ministro per l'innovazione tecnologica e la digitalizzazione. Il suo blog dal 2004 è <https://mediamondo.blog>.

Laura Di Corcia è poeta, saggista e giornalista culturale. Ha pubblicato due libri di poesia, *In tutte le direzioni* (Collana Gialla Pordenonelegge, LietoColle, 2018) e *Epica dello spreco* (Milano, Dot.com Press Poesia, 2015). Ha inoltre scritto la biografia in forma d'intervista *Vita quasi vera di Giancarlo Majorino* (Milano, La

Vita Felice, 2014; collana Sguardi). Alcuni dei suoi testi sono tradotti in inglese e spagnolo.

Laura Gemini PhD, è professoressa associata in Sociologia dei processi culturali e comunicativi dell'Università di Urbino Carlo Bo, Dipartimento di Scienze della comunicazione, studi umanistici e internazionali. La sua ricerca riguarda l'immaginario contemporaneo di stampo mediale e la cultura visuale, con particolare riferimento alle performance culturali e artistiche, specialmente teatrali. In questi ambiti svolge attività di ricerca empirica sulle audience e sui processi legati alla spettatorialità. Fra le pubblicazioni *Liveness: le logiche mediali nella comunicazione dal vivo* (Milano 2016), *Fenomenologia dei social network. Presenza, relazioni e consumi mediali degli italiani online* (Milano 2017 con G. Boccia Artieri, F. Pasquali, S. Carlo, M. Farci, M. Pedroni). Il suo blog dal 2008 è <https://incertezzacreativa.wordpress.com>.

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.

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 Bicconi 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 re-

gia di Flavio Ambrosini, e curando ora l'intera realizzazione della performance *L'imitatore di voci e altre trappole bernhardiane*.

Christian Raimo è nato a Roma, dove vive e insegna. Ha pubblicato per minimum fax le raccolte di racconti *Latte* (2001), *Dov'eri tu quando le stelle del mattino gioivano in coro?* (2004) e *Le persone, soltanto le persone* (2014). Per Piemme ha pubblicato il saggio-inchiesta *Ho 16 anni e sono fascista. Indagine sui ragazzi e l'estrema destra*. Insieme a Francesco Pacifico, Nicola Lagioia e Francesco Longo - sotto lo pseudonimo collettivo di Babette Factory - ha pubblicato il romanzo *2005 dopo Cristo* (Einaudi Stile libero 2005). È fra gli autori di *Figuracce* (Einaudi Stile libero 2014). Per Einaudi ha inoltre pubblicato *Il peso della grazia* (2012), *Tranquillo prof, la richiamo io* (2015), *Tutti i banchi sono uguali* (2017), *La parte migliore* (2018) e *Contro l'identità italiana* (2019). È redattore di «minima&moralia» e «Internazionale».

Attilio Scarpellini è critico, scrittore e autore radiofonico. Già direttore dei «Quaderni del Teatro di Roma», collabora a doppiozero e ai programmi di Rai Radio 3. È autore de *L'angelo rovesciato. Quattro saggi sull'11 settembre e la scomparsa della realtà* (Roma, 2008, edizioni Idea), *La fortezza vuota. Discorso sulla perdita di senso del teatro* (con Massimiliano Civica, Roma, 2014, edizioni dell'Asino) e della voce *Teatro* sul terzo volume dell'Enciclopedia delle arti contemporanee *I portatori del tempo* curata da Achille Bonito Oliva (Roma 2014, Electa). È consigliere artistico della compagnia Deflorian-Tagliarini e docente a contratto di Analisi e metodologia dello spettacolo contemporaneo

all'Università di Roma La Sapienza.

Francesca Serrazanetti ha studiato architettura al Politecnico di Milano, dove ha conseguito il dottorato di ricerca. Dal 2011 è docente a contratto 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». È redattrice della rivista «Casabella», 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.