

Il primo volume dei 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 quinta edizione (realizzata in occasione del festival 2020) vede al centro il tema della morte o, in un senso più ampio, della perdita, in un anno "interrotto" dalla pandemia.

Contributi di: Lucia Calamaro, Tiziana Conte, Riccardo Favaro, Maddalena Giovannelli, Tancredi Gusman, Jonah Lynch, Renato Palazzi, Carmelo Rifici, Francesca Serrazanetti, Paola Tripoli.

I QUADERNI DEL FIT

## SGUARDI SUL CONTEMPORANEO

### La scena della perdita

Sguardi sul contemporaneo. La scena della perdita

FESTIVAL  
INTERNA  
ZIONALE  
DEL TEATRO  
E DELLA SCENA CONTEMPORANEA



I QUADERNI  
DEL FIT  
2020

# 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:

*Necropolis*, Arkadi Zaides

## **4 INTRODUZIONE**

Non andrà tutto bene (forse) *Paola Tripoli*

## **8 La scena della perdita**

*Maddalena Giovannelli, Francesca Serrazanetti*

## **10 Materiali: viatico alla lettura**

### **I - INTORNO AL FESTIVAL**

**13 Rappresentazioni della perdita** *Renato  
Palazzi*

**18 L'autofiction come rimedio alla perdita**  
*Maddalena Giovannelli*

**22 Elaborare la perdita: tra scena e azione**  
*Francesca Serrazanetti*

**28 Allenarsi alla separazione** *Tiziana Conte*

### **II - SGUARDI**

**45 L'eclisse del corpo** *Renato Palazzi*

**49 Artifici della perdita: note sui dispositivi  
documentari nel teatro contemporaneo**  
*Tancredi Gusman*

**55 Ne ho bisogno io del corpo** *Riccardo Favaro*

**61 Materia e Spirito** *Jonah Lynch*

**71 Come si racconta la perdita?** *Lucia Calamaro*

## **73 POSTFAZIONE**

Troppa produzione? *Carmelo Rifici*

## **80 GLI SPETTACOLI DEL FESTIVAL 2020**

## **83 BIOGRAFIE DEGLI AUTORI**

# INTRODUZIONE

## NON ANDRÀ TUTTO BENE (FORSE)

PAOLA TRIPOLI

Scrivo ad un anno circa di distanza (aprile 2021) dall'ultima mia introduzione all'edizione precedente dei «Quaderni del FIT». Ad un anno da Piazza San Pietro vuota, piena solo della forza di un simbolo, della cristianità, che nell'occasione si è fatto corpo.

Allora, era solo un anno fa, ci mancavano. I corpi.

Che ne è oggi dei nostri corpi? Siamo già oltre. Abbiamo metabolizzato l'assenza. Ripetiamo cantilene retoriche svuotate di dolore. Siamo già oltre la morte che è diventata bollettino giornaliero asettico, numero e, come numero, privo di sentimento.

Non andrà tutto bene, forse.

Le tragedie non generano automaticamente una rigenerazione morale di popoli e civiltà. Prendo in prestito le parole di Boris Johnson per mostrare come l'Uomo stia, per ora, scrivendo il suo epitaffio «Abbiamo vinto la battaglia contro il virus grazie alla nostra cupidigia e al capitalismo» dice Johnson. L'epitaffio dell'Uomo che siamo lo sta scrivendo anche il pensiero ipertecnologico, globalizzante, quantitativo, la distopica concezione dello spazio-tempo.

Quello stesso spazio-tempo che permette all'Uomo di oggi di essere ovunque e sempre e che non permette, a quello stesso Uomo (e quindi anche a me ora), di sapere se quello che sto scrivendo sarà ancora sostenibile tra un mese o due.

Cosa tocca fare all'arte?

*Ipotesi:* nel momento del pensiero creativo bisognerebbe avere il coraggio di assumere una prossemica della lontananza, perché come disse René Char: «Sopprimere la lontananza uccide». Attivare il distacco che permette il su-

peramento di un pensiero vuoto che si riempie di retorica.

*Ipotesi:* ritornare ad oltrepassare le regole, quelle del mercato dell'arte, delle mode, dei generi, delle categorie, di meccanismi drammaturgici costruiti perché funzionino.

*Ipotesi:* Internet, la nuova *biblioteca di Babele* e il sapere infinito. Essere insubordinati, continuare a costruire archivi materiali e fisici. Permettere ancora all'arte di uscire dall'omologazione, dal conformismo, dalla dittatura dell'algoritmo.

*Ipotesi:* l'arte come datore di speranza, in senso laico, di libertà, di etica della parola.

*Ipotesi:* stabilire un patto di comunità, costruire una comunità etica.

Oltrepassare le regole e superare il meccanismo della retorica è quello che ha fatto senza mezzi termini Arkadi Zaides. Ha portato in scena, nell'edizione 2020 del FIT, il tempo delle lunghe passeggiate sui viali cimiteriali, quasi a recuperare il sincronismo del reale, azione/tempo.

Ha sfidato il tempo, quello che l'Uomo di oggi è abituato e spinto a "sentire" come un tempo lungo, breve o giusto. Categorie "indotte" che hanno modificato la nostra percezione del tempo.

Ha reiterato il viaggio, attraverso Google Earth, per mostrare non la finta moltiplicazione del reale, ma solamente il reale stesso nella sua vastità, nel suo ripetersi continuamente: i viaggi della libertà agognati dai profughi, continui e da ogni luogo, infiniti puntini sulla mappa del mondo.

Tombe senza nome a cui si cerca di dare un nome per dare vita alla costruzione di un "sacrario senza foto", nato dal basso.

Un rito laico dove ricomporre pezzi di corpo, che simulano un corpo reale (ma poco importa) che in silenzio mostra l'avarizia dell'Uomo.

Ha costruito un archivio fisico Tabea Martin tematizzando giocosamente le nostre percezioni della vita dopo la morte, il desiderio finale di una vita infinita. Un archivio fisico in cui tra i primi creatori e fruitori ci sono i bambini. Solo sul palcoscenico si può essere immortali e da questa condizione i ballerini tentano disperatamente di sfuggire.

Non è tema da poco. Soprattutto per noi donne e uomini del ventunesimo secolo, spettatori/attori, da almeno un ventennio del mito dei corpi performati, dell'immortalità, dell'eterna giovinezza. Rimettere al centro, inscenando una grande festa, il tema della finitezza umana, significa rimettere al centro il corpo e la sua fragilità.

Uno tra i pensatori più lucidi e più letti dei nostri tempi, Byung-Chul Han in un testo memorabile, *La società senza dolore*, ha descritto bene la condizione umana attuale che rifiuta collettivamente la fragilità e ha paura del dolore, tanto da privarsi della stessa libertà e di chiudersi al mondo.

«La vita priva di dolore e munita di costante felicità non sarà più una vita umana. La vita che perseguita e scaccia la propria negatività elimina sé stessa». E, prosegue affermando: «La morte e il dolore sono fatti l'uno per l'altro. Nel dolore, la morte viene anticipata. Chi vuole sconfiggere ogni dolore dovrà anche abolire la morte. Ma una vita senza morte né dolore non è umana, bensì non morta. L'essere umano si fa fuori per sopravvivere. Potrà forse raggiungere l'immortalità, ma al prezzo della vita».

L'algoftopia come malattia del secolo.

E, forse, non è un caso che gli artisti stiano puntando i riflettori su questa tematica. La morte, la finitezza umana come bellezza. La celebrazione della morte fatta da Sergio Blanco ci collega tanto alla vita. Con un ritorno alla letteratura. Con un testo in cui la complessa questione della morte sfugge alla castrazione morale per proiettarsi liberamente verso la poetica. Come spiega Sergio Blanco: la letteratura sarebbe quindi il luogo che l'umanità avrebbe trovato per parlare della morte. Dirla. Per metterla in relazione. Per ricordarla. Lo spazio letterario consentirebbe così la morte attraverso la sua poetizzazione.

Tre artisti presi ad esempio dalla più lunga programmazione del festival 2020, di cui mi servo per dire che non andava tutto bene già prima. E che forse l'arte, il teatro, rito millenario, ha saputo da tempo sviluppare anticorpi alla decadenza, forse anche a quella contemporanea che progetta e realizza androidi a nostra immagine e somiglianza, senza però preoccuparsi delle conseguenze oltre che dei vantaggi. Che progetta e, da qui a poco realizzerà compiutamente, computer che sostituiranno la nostra memoria.

Il mondo sembra balbettare dedicandosi - solo - a generare con la rete un mondo immateriale, dove ogni sentimento pare generare emoticon e dove la Scienza con l'eugenetica e la criogenia studia per "elasticizzare" l'aspettativa di vita così da annientare la malattia e il dolore.

Anticorpi che, forse, anche in questo mondo distopico, possano agire da deterrente ad un mondo distanziato e allineato.

Non voglio essere certo io profeta di sventura, e faccio mia la citazione di Hebbel che disse: «C'è chi si consolerebbe della fine del mondo, se solo l'avesse predetta lui». Ma quello che sto scrivendo sarà ancora sostenibile tra un mese o due?

# LA SCENA DELLA PERDITA

MADDALENA GIOVANNELLI, FRANCESCA SERRAZANETTI

Nel corso del 2020, l'anno del COVID, il tema della morte è passato da una marginalità quasi censoria al centro dei pensieri e dei discorsi, privati e pubblici. Quello che è spesso stato un tabù, non solo è diventato notizia centrale della nostra realtà più vicina, ma si è portato dietro riflessioni ben più ampie sul tema della fine. L'incapacità di controllare il virus, il modo in cui ha distorto il nostro quotidiano, l'impossibilità di progettare un futuro hanno fatto scaturire visioni apocalittiche: le catastrofi umane e ambientali del nostro pianeta, prima percepite lontane, nello spazio e nel tempo, si sono improvvisamente avvicinate alla sensibilità di tutti.

In questo tempo alterato è stato ripensato il programma, già in fieri prima dell'esplosione della pandemia, del FIT Festival 2020: gli spettacoli che hanno composto il cartellone finale, tutti nati prima del COVID, hanno acquisito nel contesto completamente mutato nuovi significati. Il Festival Internazionale del Teatro ha dovuto rivedere la sua programmazione e rinunciare ad alcune delle presenze internazionali previste prima dell'esplosione della pandemia, ma la direzione artistica ha saputo gettare luce sui cardini fragili di un'era di trasformazioni epocali.

Visti a qualche mese di distanza, con il tempo di sedimentazione e rielaborazione che si interpone sempre tra la fine del Festival e la pubblicazione dei «Quaderni del FIT», gli spettacoli sembrano fare emergere con chiarezza temi e aspetti del performativo che hanno a che fare con alcune questioni centrali per la società di oggi, cioè la metabolizzazione della perdita e l'elaborazione del lutto.

Questa pubblicazione cerca di depositare su carta alcuni di questi aspetti, dividendosi come di consueto tra le riflessioni intorno al Festival e sguardi più ampi: i contenuti sono l'esito della visione degli spettacoli e della con-

divisione intorno ad essi di pensieri e ragionamenti nei giorni del FIT, dal 29 settembre all'11 ottobre 2020, da parte del gruppo dei «Quaderni» di quest'anno, composto, oltre che da Renato Palazzi, Maddalena Giovannelli e Francesca Serrazanetti, dal drammaturgo Riccardo Favaro, dallo studioso di arti performative Tancredi Gusman, dal teologo Jonah Lynch e dalla giornalista Tiziana Conte.

Le linee principali che si sono delineate partono dalla riflessione intorno al tema della morte e, in modo più ampio, della fine, per trovare una loro estensione in termini prettamente performativi: la *fine* della rappresentazione, la *fine* del testo drammatico, la *fine* della presenza dell'attore in scena. Il termine *fine*, il superamento degli statuti canonici, arriva a segnare una ripartenza, dentro e fuori dalla scena. Per includere i molti livelli delle nostre riflessioni, che hanno spaziato dai contenuti degli spettacoli fino ai loro linguaggi e significati, abbiamo intitolato questo volume «La scena della perdita» a segnalare come ciò che abbiamo perduto sia già diventato un potente materiale scenico.

Un'ultima annotazione, prima di passare ai contenuti di questi «Quaderni» 2020, riguarda il fatto che siamo arrivati al quinto volume di una serie: cinque anni di riflessioni condivise tra il gruppo stabile dei Quaderni e i partecipanti delle singole edizioni, seguendo il pensiero e la visione di Paola Tripoli e Carmelo Rifici.

«Le scritture del reale», «Il politico è osceno», «Vite che (non) sono la mia», «Violenza e potere», «La scena della perdita»: a guardarli a posteriori, i titoli di queste piccole pubblicazioni ci sembrano mettere in evidenza una continuità di lettura della scena teatrale contemporanea che speriamo possa guardare ancora lontano.

# MATERIALI

## VIATICO ALLA LETTURA

*Il teatro, in questo tempo di pandemia, ha dovuto riscoprire una vocazione antica eppure smarrita: farsi spazio pubblico per l'elaborazione del lutto per una comunità che ne è stata privata. Condividiamo, come viatico alla lettura del volume, alcuni passi di **Lutto e Melanconia di Sigmund Freud** (1917), qui nell'edizione di Cesare Musatti, pubblicata da Il Saggiatore. Nello scritto Freud distingue tra una condizione di non elaborazione (la melanconia) e la normale reazione alla perdita (lutto). Il ruolo della collettività per passare dall'una all'altra condizione appare cruciale; in questa prospettiva, la funzione del teatro ci sembra più che mai fondamentale.*

«Il lutto è invariabilmente la reazione a una perdita di una persona amata o di un'astrazione che ha preso il suo posto. Il lutto profondo implica la perdita di interesse per il mondo esterno, l'avversione per ogni attività che non sia in rapporto con la memoria. In cosa consiste il lavoro svolto dal lutto? La normalità è che il rispetto della realtà prenda il sopravvento. Questo compito si porta avanti un poco alla volta e con grande dispendio di energia, e può risultare straordinariamente doloroso.

Anche la melanconia può essere la reazione alla perdita di un oggetto amato. In altre circostanze si può invece riscontrare che la perdita è di natura più ideale. Può darsi che l'oggetto non sia morto davvero, ma sia andato perduto come oggetto d'amore (è il caso, per esempio, di una persona amata abbandonata). In altri casi ancora riteniamo di doverci attenere all'ipotesi di una perdita di questo genere, ma non sappiamo individuare con chiarezza cosa sia andato perduto, e a maggior ragione possiamo supporre che neanche chi soffre riesca a rendersi conto coscientemente di quel che ha perduto.

Chi soffre è consapevole della perdita nel senso che egli sa *quando* ma non *cosa* è andato perduto in lui. Saremmo quindi inclini a connettere in qualche modo la melanconia a una perdita oggettuale sottratta alla coscienza, a differenza del lutto in cui nulla di ciò che riguarda la perdita è inconscio.

Il melanconico ci presenta una caratteristica che manca nel lutto: uno straordinario avvillimento del sentimento di sé, un enorme impoverimento dell'io. Nel lutto il mondo risulta impoverito e svuotato, nella melanconia impoverito e svuotato è l'io stesso.

Va detto subito che anche il normale lutto supera la perdita dell'oggetto e, finché dura, assorbe anch'esso tutte le energie dell'io. Perché dunque, esauritosi il lutto, non si verifica neppure lontanamente la condizione necessaria all'instaurarsi di una fase di trionfo? È impossibile dare una risposta immediata a questa domanda. Grazie a questa però ci rendiamo conto di non riuscire neppure a indicare i procedimenti con cui il lutto porta a termine il proprio compito; tuttavia una congettura potrà forse servirci in questo frangente. In relazione a ciascuno dei ricordi e delle aspettative che dimostrano il legame con l'oggetto perduto, la realtà pronuncia il verdetto che l'oggetto non esiste più, e l'io, quasi fosse posto dinanzi all'alternativa se condividere o meno questo destino, si lascia persuadere a rimanere in vita, a sciogliere il proprio legame con l'oggetto annientato. Possiamo forse supporre che quest'opera di distacco proceda in modo talmente lento e graduale che, una volta espletata, anche la quantità di energia psichica necessaria a realizzarla si sia esaurita. Nell'io, la lotta riguardo all'oggetto della perdita agisce come una ferita dolorosa che pretende un controinvestimento straordinariamente elevato» .

# I. INTORNO AL FESTIVAL

## RAPPRESENTAZIONI DELLA PERDITA

RENATO PALAZZI

La grave emergenza sanitaria che abbiamo vissuto e che al momento stiamo ancora vivendo, e che condiziona inevitabilmente tutti i processi della creazione artistica, ha fatto sì che il programma del FIT Festival 2020 sia stato dedicato al tema della morte, o per meglio dire della fine, declinata in varie forme diverse: la fine della vita, ovviamente, ma anche la fine di un'epoca, di un modello culturale, forse la fine del teatro stesso, sfiorata, suggerita per essere poi spostata su altri piani. Questi molteplici accessi all'idea della morte hanno infatti dimostrato in primo luogo come esso, il teatro, cerchi dei modi più o meno diretti di evocarla, di accostarsi ad essa attraverso percorsi che possono anche risultare scioccanti - si pensi alla mappa delle tombe di Arkadi Zaidés - ma non abbia (più) o non voglia o non possa più avere gli strumenti per rappresentarla, per darle corpo nello spazio della scena.

Anche i due spettacoli che affrontano l'argomento più frontalmente, fin dal titolo stesso, *Memento Mori* di Sergio Blanco e *Necropolis* di Arkadi Zaidés, appunto, paiono eloquenti esemplificazioni di questa impossibilità di accedervi da una prospettiva metafisica, che denota in sostanza l'odierna impraticabilità di un alto respiro tragico. Blanco lo tratta in una finta lezione-conferenza che mescola morti famose a casi personali reali o inventati, mescolando le carte, attuando un brillante intarsio drammaturgico che si compone e si scompone in tempo reale, davanti agli occhi degli spettatori: «L'unica cosa che conta è il testo. Questo. Quello che sto leggendo proprio ora. Il suo confine è il bordo della carta: il foglio. Tutto il resto, quello che c'è al di là, dovrebbe essere silenzio», afferma esplicitamente. Zaidés allestisce invece una sorta di scarno rito funebre laico e militante che parte da una mera catalogazione di migranti periti in circostanze drammatiche.

Dall'altro lato, le proposte di diversi artisti presenti a Lugano trattavano la materia da un punto di vista apparentemente più trasversale, quello della

fine degli equilibri ecologici, del tramonto del nostro innato legame con ciò che una volta si sarebbe definito il *creato*, pervenendovi come *motu proprio*, per una specie di passaggio mentale inevitabile. Soprattutto *Mephistopheles*, l'opera-film degli Anagoor sulle incalzanti musiche di Mauro Martinuz, immagina una sorta di ideale *Grand Tour* di Goethe in Italia aggiornato al tempo attuale, dove Mefistofele diviene metafora di un patto scellerato in cui la soddisfazione di bisogni più o meno essenziali richiede il prezzo della nostra anima collettiva, ovvero la rinuncia a un armonioso rapporto con la natura e con l'ambiente, la trasformazione del mondo in un inferno di sofferenze dove gli anziani sono confinati in asettici ospizi e le opere d'arte in musei invasi da masse di turisti indifferenti, il paesaggio è ferito da invadenti costruzioni industriali e gli animali sono fatti oggetto di indicibili violenze, ammassati in allevamenti simili a lager, squartati, scuoiati, inseriti dalla nascita alla morte in un'atroce catena di montaggio che sfrutta a fondo i loro organi, la loro pelle e persino il loro ciclo di riproduzione.

L'ambientalismo è anche al centro di *Pleasant Island* dei belgi Silke Huysmans & Hannes Dereere, che raccontano l'emblematica vicenda di Nauru, una piccola isola del Pacifico divenuta, grazie alla scoperta di giacimenti di fosfato, uno dei luoghi più ricchi del mondo, e poi prosciugata dallo sfrenato sfruttamento delle sue risorse, impoverita, ridotta ad asilo di rifugiati in cambio di sovvenzioni dal Governo australiano. E la bella installazione di Alan Alpenfelt, *Binaural Views of Switzerland*, poneva a confronto immagini di laghi e ghiacciai realizzate nel 1865 dal grande fotografo inglese William England con ciò che ne resta oggi, attraverso un sofisticato sistema di vedute in 3D e di effetti acustici in cuffia.

Ma delle forme di ecologia della cultura e del pensiero sono anche quelle espresse dal coreano Jaha Koo, che risale a uno strappo antropologico, la rinuncia alla tradizione teatrale del suo paese – dunque a una parte consistente dell'identità nazionale – in nome dell'adozione dei modelli della scena occidentale, imposta un secolo fa dalla colonizzazione giapponese, e dall'artista svizzero Simon Senn, che si interroga sull'ebbrezza e sui rischi di uno sradicamento dalla propria identità fisica: in *Be Arielle F* ripercorre l'inquietante esperienza del suo acquisto on line di un corpo femminile virtuale nel quale provare a immedesimarsi, e nel successivo impulso di andare alla ricerca della sua proprietaria in carne e ossa, contattata in diretta e messa in comunicazione con gli spettatori.

Un altro legittimo punto di vista su quanto è stato proposto in questa edizione del Festival potrebbe ricondurre alla sempre più drastica messa in cri-

si – acuita dalle conseguenze della pandemia – del ruolo attivo dell'attore. Se quella degli Anagoor è una pura creazione video, dove l'unica presenza umana è quella del musicista, è interessante notare come Zaides si spoglia della sua veste di danzatore e coreografo per affidarsi soltanto alle web-maps delle sepolture, un paesaggio di cimiteri deserti, e alla disposizione su un tavolo anatomico di (finte) membra umane putrefatte e corrose con cui ricompone più o meno casualmente la parvenza di un corpo intero col quale interagisce poi facendolo ballare su uno schermo in un macabro simulacro digitale.

Huysmans & Dereere ricostruiscono lo scempio ambientale di Nauru utilizzando la proiezione di messaggi di WhatsApp, applicazioni di visualizzazione delle note musicali, registrazioni video e audio ugualmente scaricate dallo smartphone. Jaha Koo dialoga con una cuoceris elettronica che recita, canta, si presenta come un'attrice professionista, e con una rana origami modellata al momento in un foglio di cartone e dotata di una voce infantile, spiazzante equivalente di un figlio-giocattolo. E Simon Senn progetta addirittura di privarsi di consistenza concreta per immergersi in un suo prolungamento immateriale.

È chiaro che tutte queste sfaccettate situazioni sono unite da un unico filo conduttore che, mi pare, non è soltanto riconducibile al senso della fine ma a quello, più ampio, di una perdita. La perdita dell'identità e persino del nome di fronte alla morte, denunciata da Zaides. La perdita della capacità di raffigurare la morte stessa, già d'altronde annunciata anni fa da Daria Deflorian che in *Reality*, nei panni di Janina Turek che crolla al suolo stroncata da un infarto, diceva che no, non si può fare, che ogni morte recitata è un'insopportabile finzione. La perdita della natura, del passato, addirittura del corpo stesso, divenuto un accessorio intercambiabile.

Infine, come una corrente segreta che attraversa sottotraccia tutto questo, e ne è forse causa e principio, campeggia una devastante perdita del sacro, sottolineata dalla geniale sequenza di *Mephistopheles* in cui le varie fedi religiose sono ridotte a un frenetico montaggio di riti spasmodicamente accelerati, cerimoniali vuoti, incapaci di dare consolazione, riflesso di una divinità a sua volta perduta, non più in grado di fornire delle risposte. «Dio non vuol farci sapere che non esiste», è la folgorante riflessione, dedicata a Samuel Beckett, che Sergio Blanco espone nel suo *Memento Mori*.

Questi diversi aspetti del concetto della perdita rimandano a un unico nucleo di partenza, la perdita di certezze – tutta novecentesca – dell'uomo che scopre di non essere più il centro dell'universo, protagonista o vittima di un

destino comunque riconoscibile in un prima e in un dopo, in un percorso verso una meta governata da forze superiori. Questa perdita del destino a favore di energie non più spiegabili, quelle del caso e dell'errore, non poteva non riflettersi su quel doppio o surrogato del destino che è stato per secoli il teatro. Da lì discende quasi naturalmente la perdita del personaggio, ovvero il vanificarsi dell'illusione stanislavskiana che si possa racchiudere quasi scientificamente l'intero senso di una vita umana in un altro da sé artificiosamente riprodotto alla ribalta. E dalla perdita del personaggio consegue inevitabilmente la perdita del concetto di mimesi, di trasposizione metaforica della realtà, sostituita da frammenti di verità dell'attore o del performer, in cui la vita vissuta si confonde e si sovrappone con la sua rielaborazione fittizia.

Sul filo di questa sottile ambiguità, che è stata il tratto dominante del teatro degli ultimi due decenni, si sono mossi anche molti dei partecipanti al FIT 2020. Si pensi al caso di Senn, ad esempio, che pone sé stesso come materia della propria creazione artistica mescolando i dettagli di questo percorso ideativo con un'identificazione personale quasi al limite della maniacalità. Si pensi a Zaides, che con la sua collaboratrice, Emma Gioia, finge di non esserci, di limitarsi a manovrare delle apparecchiature e ad assemblare un falso cadavere, mentre senza l'energia della sua presenza tracimante lo spettacolo non reggerebbe, non sarebbe altro che un puro atto umanitario. E Blanco recita la parte di chi non sta recitando, di chi sta soltanto esponendo dei fatti, e anche questa semplice trattazione si rivela piena di trappole e giochi di specchi.

Nella drammatica situazione attuale si coglie con lampante evidenza che la scena contemporanea nasce da questa perdita di saldi appigli, da questo vuoto, a cui ora si aggiunge un'altra perdita, quella della relazione fisica tra lo spettacolo e chi vi assiste. E proprio l'impegno a colmare tale vuoto sta generando un proliferare di forme nuove, sta orientando questa tensione di ricerca che porta a utilizzare social media, corpi virtuali, Google Maps. Nella maggior parte dei casi non si tratta di meri esercizi stilistici, ma di variegati tentativi di riallacciare un rapporto fra l'uomo e il suo destino, quindi fra l'uomo e il teatro. Nel panorama di Arkadi Zaides la descrizione della morte non può che essere privata di qualunque sovrastruttura narrativa, bastano longitudine e latitudine di quella tomba o di quella semplice croce, a volte costituita soltanto da due pezzi di legno malamente intrecciati e piantati nel terreno, nome del defunto e circostanze della fine, quando essi sono noti, il tutto scandito dalle immagini del percorso attraverso il cimitero riprese

dai volontari cui è affidato il proseguimento di questo compito. Ma questi pochi dati, nella loro vibrante impassibilità, riescono a interrogarci sul nostro presente con una inflessibilità alla quale è impossibile sottrarsi, sanno racchiudere più di qualunque costruzione verbale l'eco di un'immane tragedia collettiva, e a ritrasmetterla con una gelida potenza non inferiore, per certi aspetti, a quella di una tragedia classica. Il teatro contemporaneo è l'altro volto di un vuoto, la risposta a una mancanza. Ed è per questo che le sue espressioni – seppur così sfrondate, ridotte all'osso – possono acquisire una forza ineluttabile.

# L'AUTOFICTION COME RIMEDIO ALLA PERDITA

MADDALENA GIOVANNELLI

«Non esiste un altro punto, originario e finale, di resistenza al potere politico, che non stia nel rapporto di sé con sé»: annota così Michel Foucault ne *L'ermeneutica del soggetto* (1982).

Il pensiero di Foucault – che muove all'indomani della caduta del modello comunista, in piena accelerazione ultraliberale, e nel fallimento della lotta politica – contribuisce cioè a identificare i fattori di comparsa di quella che il filosofo chiama *la cura del sé*.

Le riflessioni foucaultiane si fanno centrali nella poetica di uno dei più interessanti autori del contemporaneo europeo, Sergio Blanco, ospite al FIT nell'edizione 2020. Blanco si è fatto carico, in questi anni, di una rilevante indagine teorica sulle tendenze del contemporaneo e in particolare sulla crescente importanza dei racconti autofinzionali. Cue Press ha pubblicato in italiano, nel 2019, il suo *Autofinzione. L'ingegneria dell'io* (traduzione di Annabella Canneddu). Qui il drammaturgo franco-uruguayano spiega con precisione le ricadute politiche dell'autofiction, soffermandosi sulla relazione con i grandi cambiamenti sociali, politici e religiosi. L'autofinzione, nella sua lettura, è «un lo disperatamente in cerca degli altri», che si riattiva in un tentativo «di resistenza all'individualismo totalizzante» (pp. 22-23): la comparsa sempre più significativa dell'io nelle drammaturgie non va dunque considerata come ripiegamento narcisistico ma, al contrario, estremo tentativo relazionale e politico. Quanto raccontano, le nostre storie individuali, delle condizioni socio-economiche che le hanno determinate? Raccontarle, ascoltarle e condividerle in un'agorà può aumentare il nostro grado di consapevolezza? La *non fiction* è, in questa prospettiva, reazione vitale alla perdita, anzi alle perdite: di un orizzonte politico-sociale condiviso, della possibilità di una lotta politica, della rete relazionale tra esseri umani.

Non è necessario – perché sia possibile definire l'autofiction politica – che l'io individui in sé il motore propulsivo del cambiamento; i protagonisti delle drammaturgie autofinzionali possono limitarsi ad osservare il loro 'essere diversamente', indugiare su fallimenti e dolori, sul senso di inadeguatezza e di vulnerabilità, sulla difficoltà di trovare un luogo e un tempo per il lutto in una società che non sembra prevederlo. A differenza di quanto avviene nello storytelling da social-media, che punta sui temi ricorrenti di conferma e successo la drammaturgia teatrale mostra protagonisti costantemente sul crinale del crollo, provati dalla stanchezza di trovare una stabilità affettiva e lavorativa, impossibilitati a identificare un loro posto nel mondo, fiaccati da un inesorabile senso di perdita.

## **Perdere tutto: persino il dolore**

Una perdita è al centro di *Memento Mori*, lo spettacolo che Blanco ha presentato al FIT 2020 (cf. Palazzi, *Infra*): anzi, un vero e proprio diario di perdite. Davanti ad uno schermo (sul quale vengono proiettate le fotografie della uruguaiana Matilde Campodonico, nota per i suoi scatti documentari della vita di Montevideo) Sergio attende il pubblico in abiti casual, seduto a una scrivania con pochi oggetti. L'apparente compostezza della conferenza-spettacolo impone al pubblico una grammatica immobile in cui ogni strappo alla norma diventa, potenzialmente, una lacerazione.

Lo spettacolo, in tournée dal 2019, entra nel pieno dell'anno pandemico con un argomento incandescente, che rievoca ferocemente fin dal titolo lo spettro che insegue lo spettatore da mesi.

Ma Blanco rivendica l'esistenza di un'«erotica della morte», vuole mostrare cioè le «possibilità di bellezza» che essa presenta, contro la comune percezione negativa. Il pubblico è disposto a raccogliere la provocazione dopo un anno di lutti, con gli occhi ancora sovraccarichi di immagini di morte? «Parlo della mia lacrima per raccontare il diluvio», afferma l'autore in scena, come a ribadire il legame tra personale e collettivo. Il registro scelto, che alterna realtà e fiction, citazioni letterarie ed esperienza vissuta, ironia e dramma, avvicina il pubblico all'intimità dolorosa del racconto, con un movimento duplice di distanza e prossimità.

Le teorie estetiche dell'io parlante, i lacerti di disquisizioni storico-letterarie, i frammenti di canzoni, poesie e film di altri autori – apparenti pause dello svolgimento narrativo – dilazionano l'azione drammatica, costringono il pubblico a pause contemplative e sembrano ad un tempo frapporre una distanza e intensificare la sensazione di una estrema, rischiosa vi-

cinanza al racconto. Lo schema, quasi identico, era già stato messo alla prova ne *L'ira di Narciso* (2015): qui un personaggio dal nome di Sergio Blanco viene invitato presso l'Università di Lubiana a tenere una conferenza sul tema dello sguardo, che decide di declinare al mito di Narciso. Le minuziose argomentazioni della sua relazione si intervallano a una *routine* quotidiana fatta di corse di primissima mattina, conversazioni con i colleghi, frequenti cali di zucchero, e misteriose macchie di sangue rinvenute sulla moquette della sua stanza d'albergo. La compostezza pubblica della conferenza lascia trasparire una dolorosa intimità: l'io narrante si mostra nella stanchezza annoiata di fine giornata, nell'atto distratto di prendere un antidepressivo prima di andare a dormire.

Gli "io" delle drammaturgie di Blanco non paiono avvertire un male acuto, ma sordo; è il dolore di essere apatici, di non sentire niente, di una perdita così radicale da investire il senso stesso del dolore. In *Buono a nulla* (2015) Mark Fisher racconta in modo non dissimile la storia della sua depressione, individuandone il fondamento in quell'invisibile potere sociale che ti fa sentire «isolato, tagliato fuori, circondato da uno spazio ostile, improvvisamente senza collegamenti, senza stabilità, senza nulla che ti sostenga». L'autofiction, nella sua tensione tra personale e politico, punta a non considerare la patologia come forma circoscritta al soggetto, ma a inscrivere in un più ampio presente storico-politico in cui la centralità dell'uomo arriva, paradossalmente, a schiacciare l'umano stesso.

Di questa tensione verso l'altro («scrivo perché sono solo e ho bisogno di incontrare gli altri» dichiara apertis verbis in *Autofinzione*, p. 27) porta il segno l'ultima creazione di Blanco, pensata durante la pandemia: *Covid-451*, una drammaturgia costruita con e per gli operatori sanitari coinvolti nell'emergenza sanitaria. Elaborato nei primi mesi del 2020, lo spettacolo è stato costruito (almeno per la prima fase) a distanza, attraverso interviste e incontri virtuali; i non professionisti sono stati poi portati sulla scena, accanto al demiurgo Blanco. Sul palco, ancora una volta, una scrivania, diversi computer, bottiglie d'acqua: un territorio neutro nel quale lasciare detonare le testimonianze di chi ha vissuto fianco a fianco con la morte per molti mesi.

### **A scuola di auto-fiction**

Ad ascoltare o a leggere i testi di Sergio Blanco, si può trarne l'impressione illusoria di semplicità, di spontaneità, o di sincerità. Ma, come ben insegna Eduardo De Filippo ne *L'arte della commedia*, «a teatro la supre-

ma verità è stata e sarà sempre la suprema finzione»; e Blanco concorda appieno parlando del «patto di menzogna» che instaura con gli spettatori. Non deve stupire, in questo quadro, che per scrivere autofiction si debba, in effetti, andare a scuola; anche se, come spesso accade, le scuole e le accademie istituzionali restano a lungo impermeabili alle più vive correnti della scena contemporanea europea. Per questo, va considerata particolarmente preziosa l'occasione fornita da FIT Festival 2020 (rivolta a un gruppo di quindici attori, registi o autori) di un workshop gratuito con Sergio Blanco. Il drammaturgo ha condiviso generosamente in questa sede i ferri del mestiere, mettendo a fuoco gli snodi fondamentali per una scrittura autobiografica e portando i partecipanti a comporre un breve testo di autofiction a partire da una vera fotografia<sup>1</sup>. Non mancano, come in ogni arte, le regole del gioco. Il racconto autobiografico, per prima cosa, deve scandagliare i territori della memoria, evocando un passato perso, dimenticato o ormai inaccessibile; il ruolo dell'autore, in questo caso, è colmare le lacune con invenzioni, condensazioni o spostamenti. Ogni storia, inoltre, deve contenere al suo interno un processo di trasformazione, anche a costo di allontanarsi dal vero svolgimento dei fatti, o dalla vera immagine di chi scrive; e allo stesso tempo, l'io narrante deve passare attraverso una confessione, cioè la rivelazione di un episodio intimo, illecito o imbarazzante, che comprometta (almeno transitoriamente) l'immagine del sé. Attraverso questo processo, si approda finalmente all'esito, cioè a una vera e propria espiazione: «il trauma abilita, e ci permette di rappresentarci come soggetti» (*Autofinzione*, p. 44). La sofferenza e la perdita sono dunque ingredienti irrinunciabili per la costruzione del sé – in drammaturgia, ma non solo. Attraverso il dolore, spiega anche Judith Butler ne *Le'alleanza dei corpi*, il narcisismo della malinconia può trasformarsi nell'attenzione verso la vulnerabilità di tutti.

---

<sup>1</sup> Ringrazio Rubidori Manshaft e Michele Altamura per la testimonianza diretta dal seminario.

# ELABORARE LA PERDITA: TRA SCENA E AZIONE

FRANCESCA SERRAZANETTI

## La dimensione relativa della realtà

Nel 1977 Charles e Ray Eames hanno espresso in un film di nove minuti la dimensione relativa del nostro sguardo sulle cose: ispirato al libro di Kees Boeke *Cosmic View. The Universe in Forty Jumps* (1957), *Powers of Ten* utilizzava il sistema dei numeri esponenziali per visualizzare l'importanza della scala metrica e illustrare così la complessità dell'universo nella sua molteplice dimensione, fatta tanto della concretezza di un picnic al parco quanto del mistero del cosmo. Nel film degli Eames – «a film dealing with the relative size of things in the universe and the effect of adding another zero» – la ripresa ravvicinata di un uomo che dorme su una coperta da picnic, vicino alla riva del lago a Chicago, visto da un metro di distanza, si allontana zenitalmente ad andatura costante, fino a rivelare i confini della galassia e dell'universo conosciuto. Poi, a una velocità di  $10^{10}$  metri al secondo, la ripresa ci porta di nuovo verso la Terra, proseguendo fino alla mano dell'uomo che dorme sul prato e ancora oltre, nella composizione chimica della sua pelle, fino alla dimensione microscopica di un atomo di carbonio.

La relatività di questo sguardo sulle cose, il passaggio di scala nella rappresentazione della realtà, dalla sua apparenza più concreta ai suoi misteri più imponderabili, mi è tornato più volte alla mente davanti a molte espressioni recenti della scena contemporanea: il lavoro degli Eames sembra avere spiegato con un anticipo di oltre quarant'anni un dispositivo concreto e allo stesso tempo immaginifico di rappresentazione del reale oggi al centro di molti processi artistici. Penso, tra gli altri, alla semplicità dell'audio tour in nove movimenti con il quale Stephan Kaegi ci ha condotto, nei mesi del lockdown, dalla scala ravvicinata della dimensione della nostra stanza fino ad attraversare il soffitto dell'appartamento e immagi-

nare la nostra piccola casa nella città, dalla distanza dell'universo. Proprio questo *zoom in/zoom out* è il dispositivo principale con cui anche molti spettacoli del FIT Festival ci hanno condotto dalla scena alla realtà, o meglio *nella* realtà.

Se c'è una tendenza che si è sembrata chiarire con fermezza in questi ultimi anni, e ancor più nei mesi di pandemia in cui lo spazio deputato alla rappresentazione si è trovato costretto a chiudere le sue porte, è l'annullamento di quel limite tra interno ed esterno, tra arte e azione, tra finzione e realtà. Se il teatro aveva già lasciato il teatro ormai da molti anni, adesso lo ha fatto non solo concettualmente, ma a tutti gli effetti. Nel ritrovarsi in sala prove, sembra allora ancora meno verosimile di prima, se possibile, separarsi da un contatto attivo – e non solo narrativo e documentario – con il reale.

Se questo è un presupposto comune a molti artisti della scena contemporanea, è Milo Rau ad averne fatto una vera e propria pratica operativa: nei mesi della pandemia, il progetto della School of Resistance (nato nel maggio 2020 per iniziativa di IIPM e NTGent) ha radunato intorno a tavoli di discussione digitali e globali alcuni protagonisti dell'arte teatrale intesa come vera e propria forma di attivismo: al centro delle riflessioni artistiche, erano temi che andavano dal cambiamento climatico alla difesa dei diritti umani alla povertà nel sud del mondo. Ma facendo ancora un salto indietro, il suo assalto al Reichstag di Berlino nel 2017, che chiudeva la “General Assembly” di tre giorni tenutasi sul palco della Schaubühne, è stato il momento più esplicito di una serie di movimenti che hanno coinvolto gli spettatori in forme di attivismo, anche solo simbolico, per richiamare l'attenzione su alcuni aspetti della realtà e sul suo necessario cambiamento. Un altro spazio di ricerca sul potenziale trasformativo delle arti performative nella società è stato il progetto europeo “Atlas of Transitions”, in particolare dedicato al tema delle migrazioni, che nella sua dimensione italiana, legata a ERT e alla città di Bologna, si è articolato in diverse “azioni” artistiche, performative, di ricerca e di incontro. Un esempio di queste azioni è la *School of integration*, una pratica partecipativa ideata di Tania Bruguera, un'artista che, non a caso, ha intrecciato tanto il progetto bolognese nel 2019 quanto quello di Gent nel 2020.

Il nucleo di questa attenzione, in cui sembra identificarsi una sempre più ampia fetta della scena internazionale, parte dall'intenzione di usare l'arte per creare istituzioni simboliche o nuovi punti di vista che possano davvero cambiare qualcosa. In modo più o meno esplicito, questa intenzione si è

letta anche in diversi lavori presentati in questa edizione del FIT Festival. Partendo dal presupposto della necessità di intrecciare la scena con la piazza, e di operare tra dentro e fuori pur nelle restrizioni della scatola teatrale, sono molti gli spettacoli del FIT che conducono il pubblico in un vero e proprio viaggio nelle pieghe del reale.

È senz'altro *Necropolis* lo spettacolo in cui questo aspetto è più evidente, e che sembra essere un manifesto di questa nuova ricerca (e non a caso torna a più riprese su queste pagine): Arkadi Zaides, affiancato da Emma Gioia, porta in scena una mappatura che registra – attraverso un viaggio virtuale che si muove su Google Earth – la dislocazione delle tombe delle migliaia di rifugiati e migranti che hanno cercato di raggiungere l'Europa: seduti con le spalle al pubblico Zaides e Gioia proiettano su un grande schermo un tour virtuale che passa dalla visione satellitare sulla mappa a una ripresa in soggettiva ad altezza umana che riproduce la visione spettatoriale, in ogni caso eliminando la mediazione dell'attore. Lo spettatore è condotto direttamente nella realtà, l'attore non fa altro che presentargli ciò che egli stesso ha visto.

I luoghi di sepoltura mostrati sul grande schermo raccontano di un grande corpo sepolto sotto i mari, dando espressione a un progetto che cresce con lo spostarsi dello spettacolo. In ogni luogo in cui vanno e attraverso i materiali inviati da chiunque voglia partecipare, i due performer raccolgono infatti video girati all'interno dei cimiteri in cui sono sepolti i morti in mare, spesso solo numeri senza nome, *nomen nescio*.

Zaides ci conduce in un tour in quei luoghi della marginalità che sono i cimiteri, interrogandosi sul ruolo dei cadaveri e dei luoghi in cui la loro memoria viene conservata nella nostra società: quella ritualità della sepoltura negata anche nelle realtà a noi più vicine, nei peggiori mesi della pandemia, è una privazione drammaticamente comune per i parenti dei migranti.

L'uso degli strumenti cartografici e del salto di scala esprime, nella performance di Zaides, la difficoltà di cartografare dei confini profondamente diversi rispetto a quelli politici disegnati sugli atlanti: sembra risciversi una mappa dei confini della violenza, dei conflitti, di migranti la cui cittadinanza viene negata, la cui esistenza nel territorio europeo viene paradossalmente riconosciuta solo dopo la loro morte.

Il viaggio sulla cartografia di Google Earth, nel passaggio dalla macro-scala alla scala ridotta (quello *zoom in/zoom out* spiegato in *Powers of Ten*, che dalla galassia conduce alla chimica della carne umana) accompagna

verso un processo di *embodiment* nel cammino condotto per riconsegnare un nome ai morti: la seconda parte del lavoro mette in relazione la freddezza del dato con la visceralità del corpo imbevuto d'acqua. La performance di Zaides – un artista che, ricordiamo, si forma ed emerge come coreografo e danzatore – è un'azione politica ancora prima che artistica, un gesto di attivismo per contribuire a ricomporre una memoria perduta e a creare un grande memoriale collettivo, virtuale nella ricostruzione di video sulla mappa, e fisico nel momento della sua restituzione al pubblico: sulla scena, nella seconda parte dello spettacolo, l'esplorazione della mappatura proiettata su schermo lascia spazio alla corporeità, in un rituale che ricomponi i frammenti di un cadavere per poi muoverlo in uno spazio virtuale. È la danza di un corpo fatto a pezzi, che può avvenire solo in uno spazio digitale per dare una forma di matericità a ciò che non esiste più.

### **Nuove cartografie**

La mappatura dei morti praticata da Zaides attraverso cartografie e video ha lasciato spazio, negli altri spettacoli del FIT Festival, ad altre forme di mappatura che restituiscono la relatività del nostro sguardo. Lo hanno fatto per lo più mettendoci davanti all'oggettività del reale, ed eliminando la mediazione di qualsiasi forma di narrazione attoriale. Il *Grand Tour* di Anagor ci conduce con un serrato montaggio di riprese video nelle dimensioni nascoste tra i ricordi di una casa di riposo, nei selfie dei turisti tra le statue di un museo, negli allevamenti intensivi, in cimiteri, crateri di vulcani e, ancora, nella contrapposizione tra matericità di carne e terra e astrazione di valori perduti. I belgi Silke Huysmans e Hannes Dereere costruiscono la mappa drammaturgica di *Pleasant Island* attraverso i documenti raccolti sui loro smartphone a margine di un viaggio nell'isola di Nauru: interviste, video, chat WhatsApp raccontano la storia dell'isola e della sua crisi ecologica, economica e umana, che passa dallo sfruttamento della terra all'isolamento del mare.

Le presentazioni performative sembrano essere, in tutti questi casi, le tappe di una ricerca, che presentano al pubblico la complessità e l'ampiezza di percorsi molto più ampi e profondamente calati nel reale, in modo attivo. Sembrano dirci, che anche se ci troviamo nel qui e ora della sala teatrale, il lavoro dell'artista si trova nella complessità del mondo, nelle strade e nelle piazze e non nell'isolamento della sala prove.

Un interessante esempio di mappatura "attiva" è anche quella sviluppa-

ta da Alan Alpenfelt per l'installazione *Binaural Views of Switzerland*: nel Kaiserpanorama esposto al LAC, sono presentate alcune delle stereoscopie realizzate nel 1863 in Svizzera dal fotografo vittoriano William England insieme alle immagini 3D e alle tracce audio raccolte dall'artista svizzero in un viaggio di due mesi attraverso gli stessi luoghi, a distanza di oltre 150 anni. Alle viste del XIX secolo si affiancano le riprese audiovisive contemporanee, che documentano la trasformazione provocata dal turismo di massa, dallo sviluppo industriale e dal cambiamento climatico.

La relatività della percezione passa, nel caso di Alpenfelt, non solo da una visione parallela di luoghi in tempi diversi ma anche da una variazione di percezione del suono. Il delicato equilibrio tra crescita economica e sostenibilità, tra possibilità di viaggiare e distruzione del paesaggio, tra evoluzione tecnologica e cambiamento climatico è messo in luce non solo dal dominio dell'immagine ma anche attraverso l'uso del suono e dell'udito, in particolare attraverso registrazioni binaurali. Il valore di questa mappatura (le immagini sono anche caricate su Google Maps) è ancora una volta quello di dimostrare la parzialità del nostro sguardo sul reale, e di mettere in discussione con concretezza l'ambiguità del termine "patrimonio" e "paesaggio", ponendo il proprio lavoro artistico a lato di quello di intellettuali e attivisti (viene in mente in particolare il lavoro teorico di Françoise Choay, vera e propria attivista dell'urbanistica contemporanea che si è occupata da decenni di questi temi), schierati contro le politiche di industrializzazione culturale come quella dell'Unesco, che per "tutelare" rischiano di trasformare i nostri prodotti culturali in prodotti di consumo mercantile, gestiti e sfruttati allo stesso modo del petrolio.

Partendo dalle immagini stereoscopiche come antecedenti della fotografia 3D e utilizzando il senso dell'udito, l'installazione di Alpenfelt è anche un archivio online di immagini, dati e registrazioni. Se il progetto dietro a *Necropolis* di Zaides coincide con una mappatura della Città dei morti, a partire dai dati raccolti dalla lista di United for Intercultural Action (il network di centinaia di organizzazioni antirazziste che ha raccolto oltre 40.000 morti di rifugiati e migranti che hanno provato a raggiungere l'Europa dal 1993) per registrare le responsabilità dei nostri governi, l'occhio di Alpenfelt si concentra su un altro tipo di disastro. Entrambe sono delle cartografie in trasformazione, delle mappe che rompono i confini tra spazio e tempo, intrecciando dati e spostando i punti di vista sulla realtà.

Sembra essere lo stesso sguardo dello spettatore a diventare soggetto di una forma di attivismo, e a dimostrare il ruolo attivo del rapporto tra

teatro e realtà. Se la società è fatta degli sguardi delle persone, di come gli individui in una comunità si guardano e si definiscono, le arti performative possono essere un dispositivo di attivazione di nuove forme di conoscenza e azione, spostando i limiti dell'arte ancora più in là di quanto fatto con il "teatro della realtà" o il "teatro documentario" negli ultimi decenni. Se l'artista può spostare lo sguardo dello spettatore sulla realtà, lo sguardo dello spettatore può cambiare la realtà.

# ALLENARSI ALLA SEPARAZIONE

TIZIANA CONTE

*Dove sono Elmer, Herman, Bert, Tom, e Charley? [...]*

*Tutti, tutti, dormono sulla collina.*

(Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, primo componimento “La collina”)

Quello di ritrovarmi in un luogo teatrale condiviso con altri, stare in attesa che «l'enigma dell'immagine» si concretizzi (citando Romeo Castellucci), spesso nel buio di una sala, in poche parole partecipare al rito collettivo di “andare a teatro, al cinema”, sentirmi cittadina, non sola, ma parte di una comunità libera, che “qui e ora” si assume la responsabilità di cosa (e come) guardare, esercitando un diritto, un bisogno intimo di conoscenza, di bellezza, di viaggio e di tantissimo altro, è stata una pratica che nella mia testa mi pareva impossibile venisse un giorno ad interrompersi. Eppure è successo.

La storia, quella minuta e quella universale, ha subito una frattura: prima del Covid-19 /dopo il Covid-19. E in una sorta di terra di mezzo, (giusto una manciata di giorni) c'è stato tempo di ricreare quella comunità momentanea, vivere in presenza, partecipare al “rito” “felici e confusi”, grazie ad artisti coraggiosi, audaci organizzatori culturali e pubblici curiosi.

Da spettatrice curiosa o da professionista inquieta ho seguito negli anni molte edizioni del FIT, e quando mi è stato chiesto di partecipare ai «Quaderni», una specie di allegria, di luce si è accesa: *Games begin*. Come scrive nel programma del Festival Carmelo Rifici, si è ri-aperta la possibilità di «ri-costruire un'arca di alleanza», seppur fragile, ma necessaria per non lasciarsi travolgere dalla paura. Un programma quello del FIT - lo annuncia Paola Tripoli - che non poteva non tenere conto di quello che è accaduto, non un tema per questa edizione, ma dei corpus tematici a raccontare quello che è successo.

Tra questi, forse quello più difficile da avvicinare, è quello della morte che il critico e teorico cinematografico André Bazin afferma non può essere mai mostrata, ma solo raccontata, così come nella tragedia greca, per quel

«realismo ontologico» per cui rappresentare la morte diviene «un'oscenità metafisica» che non rispetta il senso intimo e supremo della morte.

Da anni per allenarmi alla separazione leggo quasi quotidianamente i necrologi, un'abitudine diffusa tra gli anziani (un tempo prossimo per me), una consuetudine che ho iniziato quando ero dichiaratamente giovane (non solo per i bandi di concorso pubblici). Un modo, forse, per stare all'erta. Da tempo infatti facciamo finta che la morte non esista, rimossa dal vissuto quotidiano. Ma gli antichi eroi, la lettura dei classici, i miti, ci hanno sempre detto che per trovare/ritornare a casa dobbiamo incontrare i morti.

Lo scrittore Alessandro D'Avenia lo scorso 2 novembre ha scritto sul «Corriere della Sera»: «Noi i morti li abbiamo fatti sparire. [...] Senza l'accettazione della morte, che crediamo o meno all'aldilà, non si può essere innamorati della vita: l'uomo crea, ri-crea, pro-crea, per non morire. L'uomo a-mortale di oggi invece spesso de-crea, cerca la sicurezza, rischia ben poco e quindi non evoca le energie che moltiplicano la vita, che è per lui un oggetto fragilissimo. Ma poi arriva il virus e la morte ritorna reale vicina e la paura ha il sopravvento sulla razionalità».

Mentre scrivo in tutta Europa, in tutto il mondo, la situazione si è di nuovo rovesciata, tutti i giorni ascoltiamo bollettini sul numero vertiginoso dei contagi, dei morti, delle mille varianti di piani di protezione, confinamenti, coprifuoco, di chiusure dei teatri, dei cinema, dei luoghi di cultura, che il mondo della politica dice non essere essenziali, come non lo è chi lavora nel settore. *Game over*. Imprescindibile dunque partire da qui.

*Je pense que l'art sert à se préparer aux cinq dernières minutes avant notre mort. C'est comme si, en tant que spectateur, l'art nous permettait de faire une répétition de ce dernier moment, de nous apprendre à savoir ce qu'il faudra faire ou penser à ce moment ultime.*

(Jérôme Bel, in Jérôme Bel, Boris Charmatz, *Emails 2009-2010*)

Una giocosa, vorticoso, esilarante prova generale, affrontata attraverso gli sguardi dei bambini, che apre all'immaginario su come si potrebbe morire la offre la pièce *Forever* della coreografa e danzatrice basileese Tabea Martin, scomodando per questo suo *gioco* gli dei dell'Olimpo. Un lavoro nato da un laboratorio con ragazze/i tra gli 8 e i 12 anni, e parte di una trilogia (*This is my last dance*, la prima creazione della trilogia, è stata presentata al FIT

lo scorso anno). Qui la morte si fa bella, leggera, di una leggerezza come insegna Italo Calvino in *Lezioni americane* che non è superficialità, ma «planare sulle cose dall'alto, non avere macigni sul cuore». Questo lavoro di danza e di parola è un continuo regalo di trovate luminose, che affrontano il tema della morte dissacrandone il tabù.

Cinque splendidi personaggi (e interpreti), dichiarano a noi pubblico di essere lì da sempre, abitanti di un universo privo di catastrofi. Nel biancore di una curatissima scenografia, il tempo si allunga come tutta l'aria che sta in un palloncino (e ce ne sono tanti e di diverse dimensioni in scena di palloncini). Tutto è bianco, lucido, come lo è il PVC dei costumi, del fondale e delle quinte, del tappeto di danza, per un mondo candido dove non c'è spazio per l'imprevisto mortale e dove l'eternità è tangibile. Un suono di sirena segna il ritmo, Bach e musica elettronica sono la colonna sonora di questo "parco giochi" per gli dèi, ed è un susseguirsi di possibili agonie in un paradiso privo di asperità. A materializzare il dolore una tanica di sangue e un'altra di lacrime, ma tutto è etereo come le loro danze. Però senza quella tensione, l'energia che si sprigiona dalla consapevolezza di una fine, gli Dei si annoiano.

Alla fine dei giochi, sfiniti per l'impossibilità di mettere fine a questa vita perpetua, forse uno di loro otterrà quello che tutti desiderano, il riposo eterno, e sarà una grande festa in cui ridere, ridere, ridere.

Ripenso allora alla tradizione delle danze macabre che, nella loro dimensione collettiva dell'esperienza della morte, osservano noi mortali con sarcasmo e ironia, ce lo ricordano che siamo uniti da un comune destino, senza distinzione di età e condizione sociale. Ce lo ricordano pure i bambini con la loro saggezza e fantasia. I bambini lo sanno che per trovare/ritornare a casa dobbiamo incontrare i morti. Loro, gli dèi dell'Olimpo, ci assicurano ci saranno *forever*, per sempre. Noi, però, no.

*Memento Mori (Ricordati che devi morire)  
Respice post te. Hominem te memento.  
(Guarda dietro a te. Ricordati che sei un uomo).*

Dai giochi mortali degli immortali, seguendo il filo della morte, anche il drammaturgo Sergio Blanco nel suo monologo/conferenza *Memento mori o la celebración de la muerte* ci riporta all'appuntamento con la fine della vita. Altri linguaggi e altra poetica (in questo caso quella dell'auto-finzione, della scrittura dell'io), ma pure Blanco la celebra la morte, le dà corpo, nel suo testo

è carne, è materia, è odore, è ricordo, è dolce e può essere bella, è sì dolore, tormento ma anche gioia, quando si connette con la vita. «La morte non la si evacua» dichiara Blanco, nel suo profondo mistero (culturale, antropologico, teologico, fisico, scientifico), nella sua indicibilità si può scriverne e morirne, l'arte può avvicinare la sua immensità, ma rimane indicibile. Come ha scritto il filosofo Elio Franzini in *Irrappresentabilità del sentimento* (Rivista Medical Humanities, "Morire ci tocca", n. 38, 2011), vi sono contenuti affettivi così radicati e costitutivi della psicologia "invisibile del soggetto" che è forse meglio non cercare per essi delle immagini, anche se valide esteticamente «(...), bisogna accettare che essa non trovi necessariamente una rappresentazione (come pure un nome, un concetto, un'immagine, una teoria). E forse proprio questo intendeva Paul Klee quando, a margine del suo ultimo disegno scrisse "Bisogna che tutto sia conosciuto? Ah, io non credo"».

Essere autore della propria narrazione, «parlo della mia lacrima per parlare del diluvio», afferma Blanco, anche se questa si basa su un patto di menzogna tra autore/spettatore («ti parlo della mia vita, ma ti mentirò») diviene dunque un atto politico (riflessioni, tra l'altro, che sono state già affrontate nei «Quaderni del FIT» 2017, *Il politico è osceno*). Ma lo è anche perché contrasta la supremazia del reale ponendo questioni metafisiche, cosa è vero? Cosa è reale?

*Io non chiedo per voi l'eterna pace  
non quel sonno infinito di pietre  
io non prego per la perpetua luce  
in un tetro di tenebre ghiacciate.*

*Non chiedo sonno per voi  
non imploro riposo  
io non prego perché restiate stesi  
con palpebre sigillate.*

[...]

*Non prego per voi. Io prego voi.*

[...]

(Mariangela Gualtieri, *Quando non morivo*)

Insieme, nel buio della sala, presi per mano da Arkadi Zaidés ed Emma Gioia,

abbiamo partecipato ad un rito funebre, abbiamo allargato la mappa (guidati da Google Earth, sempre più grande, sempre più immensa) della *Necropolis* contemporanea di tutti quei morti deceduti durante il viaggio nel tentativo di raggiungere l'Europa. Tutti. Non solo quelli annegati nel Mare nostrum, ma anche quelli morti in clandestinità, morti sopra un treno, morti suicidi, morti nei centri di accoglienza.

Insieme abbiamo camminato verso le tombe, abbiamo ridato un nome e una storia partendo da una lista che si è fatta corpo. Abbiamo preso parte ad una coreografia collettiva, ad un movimento che non può più essere un corpo danzante. Di cimitero in cimitero, partendo da quelli dietro casa nostra, insieme ci siamo messi in viaggio, trasformando i confini geografici in spazi coreografici. Il corpo, grande assente proprio nei mesi di confinamento che ciascuno di noi ha vissuto (e vive), qui è tornato a bussare alle nostre porte, riportandoci ad una responsabilità etica che parte proprio dal (nostro) corpo (sia anche un corpo assente su cui posare un fiore). Un corpo che non può più muoversi (come potrebbe danzare?) perché le restrizioni e normative internazionali glielo impediscono.

Alla fine di questo dolente viaggio su un tavolo anatomico appare un corpo smembrato, astratto e concreto al contempo. Riprende forma umana e danza nella tridimensionalità di corpo antropomorfo e sentimento, quanta dolcezza e pietas, anche se è solo una proiezione sullo schermo.

«Come siamo finiti qui?» ci chiede Zaides a fine viaggio.

Sul corpo degli altri, sul fare corpo e comunità, racconta *Necropolis*, monito doloroso e deflagrante. Uno lavoro limpido e coerente nella sua militanza.

*L'umanità non può più sopravvivere. I replicanti sono il futuro della specie. Ma non posso crearne di più.*

(Niander Wallace, nel film *Blade Runner*)

Nei mesi di confinamento le diverse alternative praticate e immaginate dagli artisti e dai programmatori, dallo streaming all'uso più o meno creativo degli archivi, eccetera, hanno chiaramente messo in luce che lo spettacolo dal vivo, deve esistere in presenza fisica. Detto questo, che fare quando la presenza ci è negata, che pensieri ci arrivano dall'assenza dei corpi in scena? Come si giocano nelle arti performative il corpo e la sua assenza? Come ricorrere a dei dispositivi che permettano di ridurre questa distanza?

Alcune possibilità sono state offerte dalle nuove tecnologie, dai nuovi media,

che di fatto già a partire dagli anni '80 hanno rivoluzionato le visioni e le pratiche del mondo. Carlo Infante (changemaker e docente di Performing Media e fondatore di *Urban Experience*) in un suo scritto del 1993, aveva già messo in luce come la condizione della ricerca artistica immateriale abbia avuto, con l'avvento delle realtà virtuali, «un'accelerazione improvvisa e fortissima rendendo evidenti alcune delle intuizioni su cui si fondavano esperienze alla "deriva" dell'avanguardia. Prima di tutto quella di concepire l'esperienza d'arte come gioco di percezione e forma di nuova comunicazione. Qui risiede l'aspetto più forte della tendenza in atto, quella di un'espansione della coscienza percettiva fino all'idea di una multisensorialità in grado di metabolizzare atti che coniugano l'arte con la comunicazione».

Tra gli artisti che da oltre un trentennio sperimentano i rapporti tra nuove tecnologie, nuovi media attraverso la pratica della danza e della performance vi sono Ariella Vidach e Claudio Prati, che al FIT hanno presentato il progetto in progress *DancetheDistance* (tra i vincitori del bando *Close Distance* promosso durante il confinamento da Pro Helvetia, fondazione svizzera per la cultura). Tra i loro obiettivi quello di immaginare e creare i presupposti per la costituzione di una compagnia di danza virtuale e proporre una nuova tipologia di evento performativo immersivo *off* e *on line*, ovvero in presenza e nel web, con danzatori che interagiscono in uno spazio immersivo e danzano con altri in remoto. Questa loro indagine apre a molte riflessioni e spalanca campi di esplorazioni vastissimi.

Nel loro lavoro la tecnologia, infatti, è un linguaggio (non mero strumento) è parte integrante del progetto artistico, capace di attivare dei processi e trasformazioni culturali ed emotive inedite. Come affermano Ariella e Claudio «Trent'anni fa utilizzavamo dei software interattivi che permettevano di digitalizzare il corpo e farlo interagire con le immagini. Questo accadeva all'interno di uno spazio bi-dimensionale. Le tecnologie odierne permettono invece di agire sul contesto modificandolo. Non cerchiamo un corpo che impari dei passi ma che apprenda concetti e principi del movimento. Estendere il pensiero del corpo danzante ci interessa molto di più che non fare diventare il danzatore virtuoso o esperto nella semplice esecuzione».

La grande potenzialità di questa ricerca, dunque, risiede nella coesistenza di due dimensioni e fisicità: in presenza e in remoto dischiudendo degli scenari di grande fascino e tutti da scoprire.

*Una soglia non può che essere attraversata [...] designa allo stesso tempo*

*vicinanza e distanza, somiglianza e differenza, interiorità ed esteriorità [...] qualcosa che sta sia da una parte che dall'altra del confine che separa l'interno dall'esterno: e anche il confine stesso, lo schermo che è la membrana permeabile tra l'interno e l'esterno. Li confonde lasciando entrare l'esterno e uscire l'interno, separandoli e unendoli.*

(Gérard Genette, *Figures*)

Questa co-abitazione di 'mondi' crea una specie di cortocircuito percettivo (ma anche estetico) e apre al concetto di *soglia*: ora è possibile affacciarsi fra due universi, due realtà (reale e virtuale), di stare al contempo in un luogo abitabile e un punto di frontiera che non c'è più. Grazie a dei visori l'avatar modifica la natura dei corpi dei performer, diventa l'alterità (l'io, ma anche l'altro da sé) con cui scambiare anche da distanti l'esperienza di toccarsi, di intrecciare i corpi, di vivere sensazioni fisiche nuove. Non so dire dove e quando e con quali tempi la tecnologia si svilupperà tanto da rendere collettiva questa esperienza, ma certamente stiamo condividendo un processo in cui siamo tutti coinvolti. Resta quindi la grande curiosità di come tutto ciò cambierà la percezione di ognuno sul mondo che lo circonda.

*Del mio corpo si può certo dire che esso non è altrove, ma non si può dire che sia qui o adesso, nel senso degli oggetti.*

(Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*)

Come rendere visibile l'invisibile? Siamo presenti se non siamo visibili? Come può un danzatore, una danzatrice fare apparire l'altro da sé? Come può dialogare con il vuoto?

Queste sono alcuni degli interrogativi che Lorena Dozio (coreografa e danzatrice ticinese che ha con questo lavoro termina la sua residenza a Lugano nell'ambito del progetto i YAA! – Young Associated Artist promosso da Pro Helvetia in partenariato con il LAC) ha posto nella sua ultima pièce *Rame*.

Domande che lanciate oggi, in questo tempo dove l'impellenza pandemica chiede di essere "qui" (vigili, consapevoli della fisicità del proprio e altrui corpo, perché più che mai fragile, vulnerabile) e altrove (lontani dalla socialità, dalla relazione con altri corpi) confondono. Come essere in 'relazione', come affermare 'siamo', dalla voce del verbo essere/esserci. Se *siamo* solo nelle relazioni, mai disgiunti dallo spazio che abitiamo assieme che dà senso alle mie e altrui esperienze, come fare oggi senza la ritualità della condivisione di uno spazio comune a percepire il mondo?

In scena con le tre interpreti è protagonista un oggetto bellissimo, una sorta di grande origami che nei giochi di trasformazione, di spazi, di volumi e di luce si tinge del colore del rame. Cerco la parola "origami" in Wikipedia e leggo: «Alla base dei principi che regolano l'origami, vi sono senz'altro i principi shintoisti del ciclo vitale e dell'accettazione della morte come parte di un tutto: la forma di carta, nella sua complessità e fragilità, è simbolo del tempio shintoista che viene ricostruito sempre uguale ogni vent'anni, e la sua bellezza non risiede nel foglio di carta. Alla morte del supporto, la forma viene ricreata e così rinasce, in un eterno ciclo vitale che il rispetto delle tradizioni mantiene vivo».



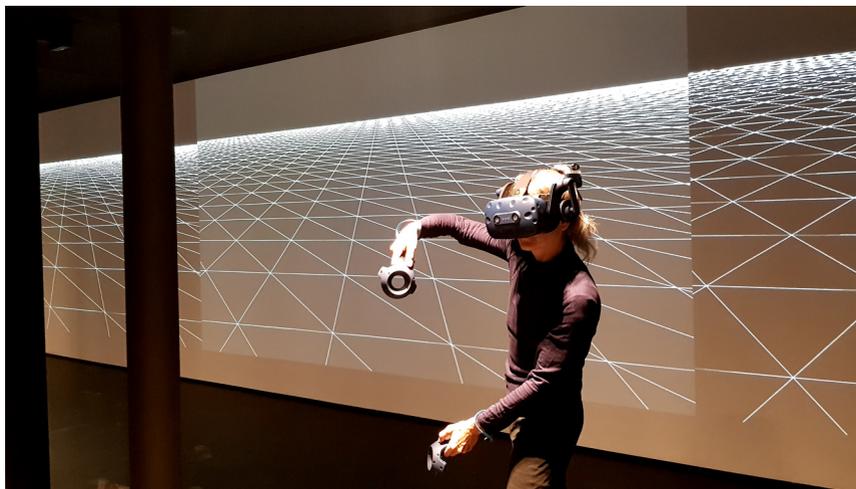
**MEPHISTOPHELES**  
**eine Grand Tour**  
Anagor



**BINAURAL VIEWS OF SWITZERLAND**  
Alan Alpenfelt



**BOOK IS A BOOK IS A BOOK**  
Trickster-p



**DANCE THE DISTANCE**  
AIEP - Avventure in elicottero Prodotti



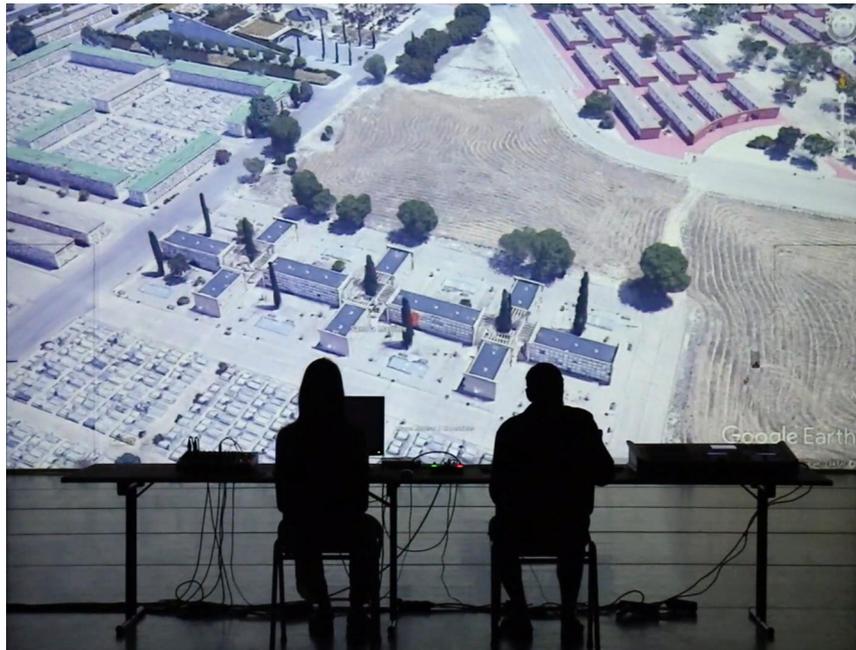
**BE ARIELLE F.**  
CIE Simon Senn



**FOREVER**  
Tabea Martin



**RAME**  
Lorena Dozio / Crile



**NECROPOLIS**  
Arkadi Zaides



**PLEASANT ISLAND**  
Silke Huysmans & Hannes Dereere



**THE HISTORY OF KOREAN  
WESTERN THEATRE**  
Jaha Koo



**MEMENTO MORI**  
Sergio Blanco

## II. SGUARDI

## L'ECLISSI DEL CORPO

RENATO PALAZZI

Uno degli aspetti che sono apparsi più interessanti, in questa edizione del FIT 2020, è la tendenza – per ora solo annunciata, rivelata da pochi indizi, ma tale comunque da suggerire già qualche spunto di riflessione – a quella che generalmente si potrebbe definire un'eclisse del corpo, un superamento dell'intervento materiale dell'attore. Non a caso alcuni degli spettacoli più significativi del Festival, in primo luogo quello di Arkadi Zaides, ma anche la performance di Simon Senn, o quella di Jaha Koo, sembrano improntati in gran parte a questa assenza, a questo vuoto. Essi, d'altronde, non fanno che confermare certe scelte – ad esempio quella di sostituire la recitazione dal vivo con sms o altri tipi messaggi spediti sui social media e proiettati su uno schermo – che vanno da tempo in questa direzione. E intanto già incombono robot ballerini, dopo l'androide conferenziere dei Rimini Protokoll.

Ma il più estremo dei lavori citati, *Necropolis* di Zaides, si spinge più in là, punta addirittura a un quasi totale azzeramento dell'azione scenica. È fatto soltanto di *web maps*, di immagini di sepolture, di racconti su vite che sono appunto invisibili, e di morti che restano senza nome. La caratteristica stessa dei video girati nei cimiteri è che non ci mostrano in nessun modo chi li realizza, non uno scorcio dei passi, delle scarpe che fanno scricchiolare la ghiaia, ma soltanto il suo percorso verso le tombe dei migranti. E i due performer si limitano praticamente a proiettare queste immagini, ad accompagnarle con la loro presenza, e tutt'al più intervengono per la ricomposizione simbolica delle membra di un ipotetico cadavere. Pur essendo danzatori e coreografi di professione, non danzano e non inventano coreografie. Negano il loro corpo come elemento espressivo, e il potente impatto di questa creazione è fondato proprio sulla rinuncia a qualunque elaborazione artistica.

Diverso, ma in fondo neanche troppo distante, il caso di Senn, che in *Be Arielle F.* acquista on line un corpo femminile virtuale per provare a identificarsi

con esso, per penetrarvi coi propri nervi e coi propri sensi. Qui la negazione del corpo è addirittura doppia: quella comprata in internet è un'entità senza consistenza, svuotata dei tratti dell'umano, indossata come un abito, mossa come una marionetta digitale. Ma anche l'artista cancella il proprio corpo per prolungare se stesso in questa creatura artificiale. E il fatto che alla fine la vera proprietaria del corpo appaia in videoconferenza e interloquisca col pubblico non annulla il senso dell'operazione, anzi lo rafforza: la figura in carne e ossa esiste, ma soltanto come paradossale contraltare dimostrativo al proprio doppio immateriale.

La sfida di Jaha Koo è probabilmente meno drastica: la sua presenza in scena è ben visibile e concreta, le storie che racconta sono frammenti di vita vissuta. Ma per raccontarle interloquisce non con degli attori umani ma con dei soggetti inanimati, una cuociriso elettronica che parla e canta, una rana origami dotata di una voce infantile. La rinuncia al corpo, in questo caso, avviene solo a metà, attraverso un corpo che si contrappone a due non-corpi, ma basta a indicare una linea, un possibile sviluppo del linguaggio teatrale. Queste esperienze colpiscono senza dubbio per la loro capacità di sorprendere e spiazzare, ma trascendono di gran lunga la semplice sperimentazione di nuovi supporti tecnologici, fanno pensare a dei processi di trasformazione molto più profondi: se uno dei capisaldi del teatro contemporaneo, ripetutamente sottolineato e ribadito anche dai programmi del FIT, era stato la progressiva messa da parte dell'idea di personaggio come altro da sé dell'attore, soggetto fornito di una propria fisionomia psicologica e di un proprio destino, ora questo ulteriore passaggio, seppure ancora in nuce, sembra andare molto più avanti, lo destituisce addirittura della sua dimensione fisica, lo rende un'ipotesi al negativo, la dimostrazione di un non-essere. In poche parole, su questa strada mette in discussione quella che finora è stata la componente imprescindibile di qualunque forma di rappresentazione.

Si tratta, di fatto, di una prospettiva assolutamente radicale, che potrebbe scompaginare tutta una serie di certezze acquisite in questi ultimi decenni. La riflessione sul corpo è stata infatti al centro di una gran parte delle correnti teatrali che hanno corso sottotraccia lungo tutto l'arco del Novecento, dalla biomeccanica di Mejerchol'd alla super-marionetta di Craig, dall'equiparazione fra attori e manichini attuata da Kantor alla vocazione sacrificale dell'attore-santo di Grotowski. Ed era corpo anche quello di Carmelo Bene, corpo dissolto nella voce amplificata «da un dentro a un altro dentro», nella pura astrazione della phoné. Soprattutto la seconda metà del secolo è stata caratterizzata da un decisivo passaggio dal corpo come strumento da adde-

strare e affinare, teorizzato in sommo grado da Stanislavskij, al corpo come concetto, come materia della creazione, come luogo deputato della tragedia. Messo il testo in secondo piano, superata la sottomissione alla mimesi interpretativa, è il corpo che diventa il nucleo fondante del teatro post-drammatico, il corpo come punto fermo di ogni svelamento dell'io, come portatore di una verità primaria ed elementare.

Lungo questo percorso, sono i corpi deformi o mutilati di Romeo Castellucci - l'Apollo focomelico e la Clitemnestra obesa dell'*Oresteia*, il Marco Antonio laringectomizzato del *Giulio Cesare* - che sono assurti ad archetipi, scavando nell'inconscio di una generazione di spettatori. Sono i corpi sgraziati, imbruttiti dalla malattia o dall'emarginazione dei compagni di scena di Pippo Delbono, antitesi dichiarata del bello e dell'accattivante, che hanno spostato per sempre i confini fra trame fittizie e sofferenza vera. Sono i corpi nudi, infarinati e ridotti a sostanze alimentari di Rodrigo García, costretti a rotolarsi fra avanzi imputriditi, salse e liquami, che hanno incarnato plasticamente lo squilibrio fra l'Occidente ricco, opulento e il Terzo Mondo condannato alla fame.

Ed è coi loro corpi tatuati, induriti dalla vita che i carcerati di Volterra raccontano sulla propria pelle la storia della propria caduta e la ricerca di un possibile riscatto. Ed è sui corpi dei suoi attori profughi, dei suoi attori sfuggiti a conflitti etnici e guerre civili che Milo Rau, pur all'interno di un preciso quadro rappresentativo, imprime l'indelebile testimonianza delle sanguinose traversie che hanno attraversato. Sono corpi veri di persone, non solo dei personaggi che il loro passato li fa diventare.

Questo viluppo di membra, di epidermidi, di saliva, di urina e di sperma, di gesti concitati, di traumi subiti e messi allo scoperto ha occupato e monopolizzato la scena degli ultimi decenni, è stato il suo principale fulcro di emozioni. Ora Zaidés, con quei pezzi staccati di (finta) carne umana meticolosamente disposti su un tavolo anatomico, parrebbe averne celebrato la metaforica disgregazione. Il severo rito di compianto che è il suo spettacolo può trasformarsi nel cerimoniale funebre di un lungo tratto dell'immaginario teatrale. L'eclisse del corpo a cui (forse) stiamo assistendo ribalta l'andamento di tanti percorsi recenti. Ma non per riportare in auge le convenzioni recitative, anzi per allontanarle ancor più.

Fra i due poli opposti, dell'ipercorporeità e della scomparsa del corpo, c'è però meno distanza di quanto si potrebbe pensare. Gli attori di García, tormentati, umiliati, spruzzati da schizzi di acqua gelida, spinti a mimare raggelanti contatti sessuali, semi-soffocati da cibi infilati a forza nelle loro bocche

e le vittime ignote celebrate da Zaidés, la cui sorte è concentrata solo in pochi scarni dati, longitudine e latitudine della sepoltura, nome e cognome del defunto e circostanze della morte, in fondo portano il marchio di uno stesso smarrimento, di una stessa privazione: sia gli uni che gli altri sono lo specchio di un lacerante interrogativo sui confini dell'individuo, sono il segnale di un bisogno di ridefinire ciò che è reale e ciò che è apparenza, finzione, invenzione artistica.

## ARTIFICI DELLA PERDITA. NOTE SUI DISPOSITIVI DOCUMENTARI NEL TEATRO CONTEMPORANEO

TANCREDI GUSMAN

### I. Tracce

Chiunque abbia fatto esperienza della perdita, dell'insopportabile senso di una separazione definitiva, conosce il valore di ciò che resta – tracce, oggetti, luoghi dove si deposita il ricordo di ciò che non può ritornare. Questo conferisce a questi resti la loro propria dimensione auratica, una potenza evocativa. Diverse tradizioni religiose hanno realizzato nel culto delle reliquie un contatto con l'energia del passato depositato nei poveri oggetti di questo mondo, frammenti che si sottraggono al tempo e restituiscono al mondo transeunto una promessa di redenzione ed eternità. La memoria si appoggia ad oggetti, immagini e tracce che ci consentono di stabilire una relazione non simbolica ma materiale, non immaginaria, ma fisica con il passato. È per questa relazione materiale con il suo oggetto, esposta da Rosalind Krauss sulla scorta di Charles Sanders Peirce nelle sue riflessioni sull'indicalità, che la fotografia a lungo – e prima della svolta digitale – ha dato corpo al mito dell'evidenza e dell'autenticità<sup>1</sup>. L'idea, infatti, che un soggetto lasciasse una traccia, si imprimesse, attraverso la materialità della luce sulla pellicola, permetteva di immaginare un legame materiale, fisico con un attimo di vita passato: «Una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo: benché impalpabile, la luce è qui effettivamente un nucleo carnale, una pelle che io condivido con colui o colei che è stato fotografato»<sup>2</sup>, scrive Roland Barthes in *La camera chiara*. Facendo uso dei termini di una metafora di Rebecca Schneider, tracce e documenti sopravvivono come ossa di un passato che non ha

---

1 Cfr. Rosalind Krauss, *Notes on the Index: Seventies Art in America*, in «October», Vol. 3 (Spring, 1977), pp. 68-81 e Rosalind Krauss *Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2*, in «October», Vol. 4 (Autumn, 1977), pp. 58-67.

2 Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003, p. 82.

più carne – e sono veicolo per il ricordo della carne che le ha abitate<sup>3</sup>. Nel suo esercizio la memoria, attraverso di essi ricostruisce e immagina quella carne viva e il suo palpitare, compiendo un gesto che è al contempo di rimessa in presenza e consapevolezza di una distanza incolmabile, rimembranza e lutto. Tracce, documenti, reliquie, appaiono come ciò che resta di una temporalità, quella della vita, che non sembra darsi se non in un ritmo continuo di perdita e trasformazione. Essi ci permettono di afferrare ciò che è perso, tenerlo fermo per un momento ancora, ascoltare il suo risuonare nel presente. Ciò che trascorre, è per un momento impresso, l'eco di parole passate risuona.

Tra le diverse arti è la materialità e temporalità specifica dello spettacolo teatrale ad essere apparsa a molti come la più prossima a quella della vita. Peggy Phelan, in un testo ormai divenuto celebre, ci ricordava che «Performance's only life is in the present. [...] Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as "different." The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present»<sup>4</sup>. Altre studiose, come Diana Taylor e Rebecca Schneider ci hanno ricordato come, in realtà, il teatro e la performance restino, ma non nella forma dell'identità, come oggetti, bensì in quella della trasformazione, producendosi in processi di tramandamento e apprendimento, in nuove interpretazioni e incarnazioni<sup>5</sup>. Non è dunque forse un caso che proprio il teatro sia stato considerato, sempre e di nuovo, come la metafora attraverso cui guardare al mondo e ai suoi accadimenti, e come luogo in cui rimettere in scena e rielaborare i conflitti che lo percorrono dalla sicura distanza dell'esperienza estetica.

## II. Documenti

Da due decenni circa una parte importante della scena contemporanea ha ripensato la relazione tra teatro e realtà non più come metafora o similitudine. Non è nella forma della finzione, dell'imitazione drammatica o del simbolo che questa nuova scena ha investigato il mondo e l'esistenza umana. Il "reale" stesso – o almeno ciò che intersoggettivamente negoziamo e definiamo come tale – è entrato in teatro nella sua propria sostanza. È sulla soglia tra re-

3 Cfr. Rebecca Schneider, *Performance Remains*, in «Performance Research», Vol. 6, n. 2 (2001), pp. 100-108.

4 Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, New York and London 1993, p. 146.

5 Cfr. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press, Durham and London 2003 e Rebecca Schneider, *Performance Remains*, cit.

altà e finzione, tra autenticità e artificio, che questo teatro contemporaneo ha trovato il luogo a partire da cui interrogare azioni, vite e vicissitudini umane. Una soglia abitata densamente da documenti e tracce del mondo, di cui questa scena ha coltivato la fascinazione e il potere, spesso – ma non sempre – in modo critico e consapevole. Persone "reali", storie "autentiche", conseguenze "vissute", hanno conferito a racconti drammatici il carattere dell'evidenza. Gli "esperti" che abitano da anni le scene dei Rimini Protokoll testimoniano della propria vita, i *reenactments* con cui Milo Rau ha prodotto fotografie minuziose dell'esistito, la malattia raccontata da Christoph Schlingensiefel in alcuni degli ultimi spettacoli, hanno esposto il reale sulla scena facendo di quest'ultima lo spazio privilegiato per la sua elaborazione. Come guardando una fotografia di chi abbiamo perso, come toccando gli oggetti di chi non c'è più, questo teatro ci ha dato occasione di tornare una volta ancora su ciò che è ed è stato, fermarlo, ripeterlo, esserne spettatore dalla distanza. Non si tratta tuttavia di teatro *documentario* nel senso tramandato e novecentesco del termine: non c'è qui ritratto del reale in forma drammatica, non c'è processo di mimesi che ordina i documenti in una azione drammatica tesa ad esporre la loro verità lasciando ben intatta e riconoscibile la distanza tra le due cornici: qui il teatro, mondo fittivo, là il reale sua fonte. Sono piuttosto le due cornici stesse – ciò che è reale e ciò che è finzionale – a compenetrarsi e confondersi, talvolta con lo scopo di rivelarne i reciproci processi di costruzione. Il documento, in questo teatro, non è mera fonte neutrale di informazione o medium di conoscenza del mondo, ma traccia materiale, pezzo e frammento, "autentico" resto del mondo trasportato e trasformato in scena.

## III. Perdita

In uno dei corpus di spettacoli del FIT Festival 2020 i frammenti del reale portati in scena sono stati evidenze della perdita, mezzi di indagine del lutto e della rimembranza. Il documento ha preso così la forma della traccia materiale o mnestica costruendo un arco tra diverse estetiche e modi di pensare la morte, la fine, l'oblio. *Necropolis* di Arkadi Zaidis lo ha messo in scena nello sforzo di localizzare i luoghi dove riposano i resti di migranti morti dopo essere giunti in Europa. Ha creato così un monumento funebre, un documento della memoria che si innalza sulle scarne fondamentali di coordinate geografiche inserite su Google Maps, per poi tornare in un modo inaudito e sconvolgente, nella seconda parte dello spettacolo, su quelle carni, resti privi di forma e tracce depositate in fondo al mediterraneo, cui la nostra coscienza non riesce a dare un senso e che ci appaiono in scena su un tavolo che pare provenire

da una lezione di anatomia. I resti sono tracce mnemoniche in *Memento Mori o la celebración de la muerte* di Sergio Blanco: il suo spettacolo raccoglie i documenti dalla memoria, il racconto e il ricordo diventano le pratiche con cui produrre un senso, elaborare l'esperienza impossibile del lutto, toccare le tracce di ciò che ci resta. Nella forma scarna di una lezione-conferenza, del teatro come macchina di finzione spettacolare non resta che il residuo minimale del suo racconto e della sua voce narrante. La memoria diventa per Jaha Koo, in *The History of Korean Western Theatre*, la scena di una ricerca e di una interrogazione senza fine sulla propria identità personale e culturale. Il rapporto con la storia del teatro coreano è la metafora potente di un bisogno di costruire un rapporto vivo con il proprio passato, con i luoghi e gli affetti da cui immaginiamo una origine tuttavia impossibile localizzare con esattezza perché in movimento insieme a noi e che, mentre si allontana, cerchiamo di tenere ferma. Su questo passato e sul suo essere presente affettivamente incombono malattia e morte, l'alzheimer della nonna di Jaha, che, come un mostro che proviene da un mondo arcaico, cancella ogni ricordo e ogni traccia inghiottendo nel nulla tutto ciò che vive. *Memento Mori* - un giorno tutto ciò che vediamo tornerà di nuovo polvere. «Grau, teurer Freund, ist alle Theorie, Und grün des Lebens goldner Baum»<sup>6</sup> - con *Mephistopheles: eine Grand Tour* gli Anagor rievocano sulla scena contemporanea il Faust, archetipo dell'uomo moderno insofferente verso la finitezza e il limite, simbolo dell'infinito tendere. Ma il Faust, resto imperfetto di passate utopie, è qui un solo pretesto per accompagnare lo spettatore in un Grand Tour dell'esistenza e dei suoi massacri, della morte e del suo incedere nelle forme più diverse, dalle celebrazioni religiose, alle case per anziani, fino alle immagini del macello dove la carne animale, denudata della vita, diventa mero *bios*, tecnica applicata all'industria del nutrimento. Anche qui il teatro, come spettacolo, è ridotto al minimo della presenza di coloro che attivano la macchina scenica di video e suoni e guidano il procedere di questo concerto per immagini.

La perdita, portata sulla scena nella forma di ricordi, corpi, immagini e suoni, si trasmette per osmosi anche al teatro stesso e sembra inficiare la sua capacità di rappresentare adeguatamente il reale, di tradurlo una forma simbolica. Sulla scena svuotata della perdita, abitata da performer ma senza attori, non rimangono che frammenti del reale, mentre del teatro non resta che qualche traccia di cui noi siamo spettatori.

6 «Grigia, caro amico, è ogni teoria. Verde è l'aureo albero della vita.», Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1977, prima parte, p. 60.

#### IV. Artifici

Tracce, documenti, resti del passato sono portati in scena nello spettacolo di Blanco quando egli mostra la lettera originale dell'amico d'infanzia scomparso molti anni prima o tiene tra le mani oggetti che contengono impresse storie e destini. Sono reliquie della perdita esibite ad un pubblico circondato oggi dalla morte, e malinconicamente sospeso nel trauma delle immagini di malattia e lutto che lo accerchiano. Ma proprio nel suo uso dei documenti, nella sua enfasi dell'autentico, Blanco ci lascia intendere l'artificio, svela nuovamente il teatro come strumento per comprendere il reale trasformandolo artisticamente. Fratture nella verosimiglianza del suo racconto, storie improbabili di omicidi che riemergono dal passato ci fanno dubitare di trovarci di fronte ad una testimonianza "vera". Finzione e documento si intrecciano ironicamente, e la forma stessa dello spettacolo, una lezione-conferenza, ci suggerisce forse allora che l'obiettività stessa, al centro del nuovo teatro del documento, è il risultato di un artificio retorico e di cornici comunicative. La percezione di alcuni fenomeni come "reali" e "autentici" si mostra come il frutto di procedure di autenticazione e dei presupposti e aspettative ad essi associati, e, soprattutto, della fiducia che essi suscitano. Blanco ci rivela così come la scena svuotata del suo apparato simbolico sia anch'essa il frutto di una finzione, costruzione retorica che si serve del documento e dell'io-testimone del performer come espediente per una creazione di senso pienamente teatrale. Il teatro scomparso dalla scena si scopre di nuovo, potentemente, teatro - processo di negoziazione di significati e registri tra pubblico e performer, spazio per immaginare, oltre il reale, il possibile. L'estetica che vuole sfuggire dal processo estetico è ancora una estetica - ogni uscita dalla scena resta sempre e ancora una azione che accade sulla scena. Reale e finzionale si manifestano quindi non come due ordini ontologicamente distinti ma come diversi registri nei quali differiscono - forse - soltanto le conseguenze delle azioni intraprese. In questo movimento dialettico, il pubblico raccolto a commemorare la perdita, scopre il carattere teatrale e finzionale di questo stesso memoriale funebre. Ci osserviamo fermi e in silenzio, a commemorare insieme la perdita mostrando il bisogno di una comunità di elaborare il lutto in un mondo colpito dalla catastrofe. Ma la malinconia di questa scena è essa stessa un artificio. *Memento Mori*: guardando alla morte ci ricordiamo di essere vivi. La morte sulla scena si trasforma nella possibilità di una sua elaborazione, di costruzione di una risposta. Come ha mostrato Benjamin nel suo lavoro sul dramma barocco, le immagini della morte sono per eccellenza allegoriche, si possono capovolgere nel loro opposto: il teschio, segno di morte, diventa nel teatro

del barocco allegoria della redenzione, la finitudine si mostra come radice del senso e dell'ordine del possibile<sup>7</sup>. La distanza prodotta da Blanco, rappresenta perciò un antidoto di fronte al culto del reale e alla malinconia dell'inesorabile. La celebrazione della morte diventa celebrazione della vita. Se non possiamo sfuggire alla morte, guardandola insieme ci ricordiamo di essere chiamati qui ad agire come comunità nella vita sulla cui scena ci ritroviamo gettati nuovamente.

Un nuovo capovolgimento allora può accadere. Se il teatro, nel mettere a nudo i processi di costruzione dell'evidenza, si rivela come non separato dal reale ma come una possibilità della sua messa in forma, allora il teatro stesso si legittima a pieno titolo come luogo per ripensare questo reale e intervenire in esso. Il mito della separazione dell'arte, della sua autonomia estetica, nello spettacolo del lutto e della perdita si rivela intenibile e si consuma lasciando il pubblico di fronte alla sua responsabilità collettiva. Di fronte all'inaudito portato in scena il teatro come apparato estetico arretra. Non rimane altro che un senso di raccoglimento che rende vergognoso persino applaudire. Così accade alla fine di una delle repliche dello spettacolo di Zaides – nessun applauso, non per mancanza di apprezzamento ma per pudore di fronte ciò di cui si è stati spettatori. Il gioco di soglia tra scena e realtà conferisce al teatro un nuovo potere: il documento e l'evidenza si aprono alla possibilità dell'attivismo. Non c'è sublimazione in quello che vediamo nel lavoro di Zaides sulla morte dei migranti, ma ricerca alchemica, tentativo di trasformare gli elementi costitutivi del reale in un gesto politico. Di fronte alla violenza in scena non ci resta che uscire in silenzio dalla sala. Un silenzio che si trasforma in ritorno al reale, in una elaborazione del lutto che si trasforma in potenziale azione politica. Il *memento mori* che il teatro ci consegna oggi, come collettivo colpito da un mondo segnato dalla perdita, non è quindi semplice veglia funebre ma convocazione ad agire. Come simboleggiato dal pettirosso che campeggia nel programma del Festival, l'artificio della perdita ci rivela la possibilità di una rinascita, che non è garantita se non ritornando all'azione o testimoniandone la possibilità ad una comunità futura.

<sup>7</sup> Cfr. Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. di Flavio Cuniberto, Einaudi, Torino 1999, p. 207.

## NE HO BISOGNO IO DEL CORPO

RICCARDO FAVARO

Nel mezzo della terribile pestilenza che nel 1510 si abbatte su Venezia, Tiziano Vecellio realizza una delle prime pale commissionate, l'olio su tavola di *San Marco in trono*, un ex voto per invocare la fine dell'epidemia. Si tratta di una composizione piramidale al cui vertice sta San Marco, protettore della città, e alla cui base sono disposte due coppie di santi: Cosma e Damiano, due *medici*, e Sebastiano e Rocco, due *feriti*. È un'opera giovanile ma mette in luce tutta la sapienza espressiva che eleverà Tiziano, nel giro di pochi anni, a *pittore ufficiale* della Serenissima. L'accostamento cromatico e il dinamismo espressivo valorizzano il dettaglio del fascio d'ombra che copre il volto di san Marco, simbolicamente in pena per le sorti della città, mentre i santi Rocco e Sebastiano esibiscono piaghe e ferite, scrutati e indicati dalle braccia dagli altri due. Sul fondo il cielo, coperto dalle nubi: è la condizione di attesa, una condizione angosciosa, la cui soluzione sta nelle mani dei dottori e della società civile veneziana. È un cielo prima della tempesta, prima di quella *tempesta* che riporta alla mente Giorgione, morto proprio in occasione della medesima pestilenza.

Dopo più di sessant'anni, attorno al 1575, Tiziano inizia a lavorare (non riuscirà ad ultimare alcune piccole parti) sul capolavoro della maturità: una *Pietà* cupa, lacerata da pennellate veloci che incastrano le figure in un limbo di realismo esasperato. È un'opera *sulla* rappresentazione del dolore *per* la rappresentazione del dolore: il suo linguaggio è quello del *baratro*, quello della coesistenza di simbolo e scomposizione, quello dell'*espressione* che si fa verticale, che trascende il quadro. La *Pietà* ha un racconto doppio: il piano figurativo principale, carico di richiami simbolici, raffigura il soggetto sacro. Maria Maddalena si dispera, la Vergine sorregge il capo di Cristo e un anziano, di spalle, si protrae verso la salma (probabilmente Nicodemo ma quasi certamente un autoritratto di Tiziano stesso). Ma è sulla destra che si

sviluppa il secondo piano, l'ulteriore rappresentazione, il precipizio: il pittore e l'amato figlio Orazio, al tempo rinchiuso nel lazzaretto, ritratti in una piccola tavoletta, in atto di adorazione di un'altra *Pietà*. Ecco la vera natura del dolore: da un lato la forma del *sentire*, l'autenticità dello sguardo, la corruzione della carne, l'immedesimazione (il pittore diventa un personaggio della rappresentazione); dall'altro, in basso, nell'angolo, la forma della *ragione*, l'elaborazione concettuale del dolore, l'iconografia che si sdoppia, si complica, cerca salvezza riducendo i codici all'osso.

Tiziano Vecellio morirà di peste nel 1576, poco prima del figlio, le cui sorti furono analoghe. La sua vita artistica comincia e si conclude allo stesso modo, nel mezzo di un'epidemia. E le due opere sopra descritte ne sono viva testimonianza, in senso antitetico: nella prima, quella della giovinezza, la malattia che assedia Venezia è un raggio d'ombra sul volto di San Marco, è la tinta del cielo sul fondo. È il dominio del dettaglio, del controllo. È armonia. Nella seconda, quella della vecchiaia, la malattia è dentro l'atto stesso del dipingere, ne corrode le possibilità, totalizza la rappresentazione. La morte è l'ordinamento stesso della creazione. Nel passaggio tra i due lavori il *punctum* (per usare una dicitura di Barthes) si lacera. Nel *San Marco in trono* è una linea, un taglio, come la fascia buia sul volto di San Marco, come le braccia dei due medici, come la ferita sul corpo di san Rocco o la freccia nelle carni di san Sebastiano. Nella *Pietà* la ferita è l'unica realtà esprimibile, è tutta l'opera.

Il lavoro di Tiziano mi pare centrale nella riflessione che oggi siamo fisiologicamente chiamati a compiere: come si rappresenta la morte in un intervallo di storia in cui il sentimento stesso della morte anima e ordina il mondo? Quali sono le *parole giuste*? Quale è la distanza da rispettare, l'atto da compiere, la scena da riempire (o da svuotare)? Il pericolo è forse proprio quello che la *Pietà* irradia, la creazione di un doppiezza che divora il discorso artistico, gettando nel buio forme e intenzioni, negando lo spazio al *progetto* dell'artista.

Eppure, per quanto sia forte la tentazione di esplorare le conseguenze poetiche di questo *annus horribilis*, mi pare necessario dare un altro respiro alla riflessione. Perché se va riconosciuto, come ormai pare consuetudine, che la pandemia del 2020 ha scoperciato pratiche politiche, sociali e individuali già da molto incancrenite, ecco che anche in ambito artistico la difficoltà a *raccontare* la morte si universalizza, rompe gli argini della nostra stringente attualità. D'altra parte, senza voler offrire una visione troppo semplicistica,

verrebbe da dire che la natura della nostra civiltà (quella europea) nel corso dei secoli ha spesso evidenziato una profonda difficoltà a pensar-si come mortale, a concepire la possibilità della propria distruzione (spesso si gioca sul significato stesso della parola *occidente*, quasi a voler ironizzare rispetto al fatto che proprio la terra della *caduta* rifiuti l'idea stessa della *fine*).

Albert Speer, una delle figure più intime di Adolf Hitler, fu il responsabile della pianificazione architettonica del Terzo Reich oltre ad essere nominato, negli ultimi anni di guerra, ministro degli armamenti. Fu lui a concepire e teorizzare, come riporta nella sua autobiografia, quella che chiama *teoria delle rovine*. Speer sintetizzò i deliri megalomani di Hitler e il pragmatismo degli apparati del regime in una formula semplice: ogni edificio, ogni monumento, ogni altare doveva essere edificato progettandone la rovina, il deperimento, così da ottenere in poco tempo un impatto estetico e simbolico che donasse al Reich un respiro millenario. Anche la perversione dell'ideologia nazista, della società dell'orrore e della morte programmatica, riusciva a concepirsi esclusivamente come una potenza infinitamente decadente. D'altra parte, annota sempre Speer, Hitler invidiava Mussolini che poteva fregiarsi dei fasti della Roma antica: l'ambizione era sostanzialmente quella di rendere le rovine parte del paesaggio reale e spirituale del continente.

Eppure, ci tocca annotare che è sempre stato così. Perché il discrimine non è tanto la rovina in sé, la sua natura materica e il suo impatto ambientale. Le rovine, in fin dei conti, animano il mondo intero, in modo trasversale, dal Messico alla Cina. Sono quiete opposizioni dei popoli, resistenze della storia nel tempo, sepolture dello spirito. Il problema non appartiene alla geografia fisica e forse solo marginalmente a quella culturale: il problema sta nello sguardo, quello europeo, che si manifesta perennemente in tensione, inquieto, mai pacificato. Basti pensare, come stimolo, alla storia di Troia. Un sito millenario segnato da continue distruzioni, da continui imperativi, tentativi di oblio. Ma prima la civiltà greca e quella romana non hanno fatto altro se non compiere, attraverso le proprie missioni, il destino stesso di quella rocca: farsi rovina, nel mito così come nella realtà. Troia è ai confini del continente, così come Cartagine. E l'ossessione scandita dalla celebre dicitura *Delenda Carthago* (una semplificazione dell'espressione coniata da Catone il Censore) non ha fatto altro che mettere in atto, ancora una volta, lo stesso meccanismo: radere al suolo la città, spargere sale sul terreno, cercare l'annientamento là dove possibile, appena oltre il confine naturale (il mediterraneo, che altro non è che il confine del *logos*), salvo poi ricostruire,

un secolo dopo, per mano di Cesare: oggi anche Cartagine è una rovina.

Un salto nel vuoto. John Keats, *Ode su un'urna greca*, tentativo di conciliazione:

*She cannot fade, though thou hast not thy bliss,  
For ever wilt thou love, and she be fair!*

È il 1819 e il discorso si sposta, ma solo in apparenza: alla poesia il compito di pensare la rovina non come perenne decadenza ma come verità e bellezza eterne. La poesia cerca di mediare, di porre un argine. Ma il desiderio di anientamento è già andato oltre, ha già superato la lirica individuale, si è già manifestato secondo nuove declinazioni, nuovi sistemi. Se non si può pensare la propria fine, l'arte deve segnare una via altra, un passaggio segreto, nascosto, nel mezzo dell'assedio della città. È il progetto di rinascita, di fuga, di abbandono ed ennesima ricostruzione (un viaggio di virgiliana memoria). E la luce compare, in fondo alla galleria, eccome: così finisce il poema-colosso dello stesso secolo, con una fondazione. È il 1830, l'anno della prima edizione, e la fantasia dell'anziano Faust, il sogno di un futuro che non può essere ancora visto ma solo immaginato, è l'origine stessa della sua morte. Sta proprio qui il grande bivio, la rivoluzione poetica di Goethe: il corpo muore, Mefistofele reclama il proprio bottino ma Dio salva *l'anima* di Faust. Nel poema della *dannazione* come *condizione di esistenza* e della *negazione della scelta* come *condizione di conoscenza*, Goethe fa esplodere tutta la contraddizione di un linguaggio, quello romantico, che non fa altro (eccoci, di nuovo) che scoperchiare la contraddizione che ha sempre animato il linguaggio europeo. Fare i conti con la morte significa fare i conti con il corpo. Se il corpo è veicolo di conoscenza e la morte non è conoscibile (o meglio non può essere conosciuta, come invece l'urna greca non può scomparire), bisogna lottare per eliminare il corpo.

Questo vale a prescindere dalla professione religiosa, da riforme o deformazioni: si prenda, compiendo un altro salto nel vuoto, il finale di *Ordet* di C.T. Dreyer. Dopo una crepuscolare faida tra gruppi familiari cattolici e protestanti, la forma di apparente pacificazione è annullare la morte: il figlio, una figura tra il mistico e il folle, rientra in casa, accolto cristologicamente dai bambini, e fa resuscitare il corpo della figlia defunta. Così chi si salva? Chi è veramente salvo? La giovane, figlia e madre al tempo stesso, viene riportata nel mondo dei vivi ma a quale prezzo? Quale *corpo* viene barattato? È la fine

del loro linguaggio, la dannazione. Il miracolo apre, simbolicamente, l'abisso di chi vi assiste.

Quella che ho compiuto (e mi accingo a terminare) è una sequenza di citazioni. Di immagini, di nomi, di dati storici o artistico-letterari che inducano, in una qualche forma, un'idea più estesa sull'identità dei nostri popoli. Ma non è anche la citazione, nella sua forma, rielaborazione post-moderna più concreta dell'idea monumentale della *rovina*? Perché la citazione, se parziale, è sempre una forma di eresia. E dove si tormentano gli eretici, nel Canto IX dell'*Inferno* di Dante? Nella città di Dite, che è una città in *rovina*.

La scrittura teatrale ha una specificità, tra le tante, che la caratterizza e la struttura aprioristicamente rispetto ad ogni altra forma di scrittura. Vive anch'essa, di fatto, un'insanabile contraddizione: può essere prodotta e generata in assenza di corpo, come ogni altra forma letteraria, ma può esistere solo *per* il corpo, per la presenza di un corpo, fosse anche solo quello dello spettatore. Dall'oralità, passando per l'epica, la lirica e approdando al genere più rappresentativo della classe media, il romanzo, la storia della letteratura è di fatto una storia di esclusione del corpo. Quello che resta, portando la riflessione alle sue più estreme conseguenze, è una dicitura, quella di *corpo letterario*: la parola viene elevata tanto da bastare a se stessa, costituendosi come realtà fisica indipendente e universale.

L'aveva compreso a pieno la poesia di Ezra Pound, una poesia che abbatte ogni principio e barriera, una poesia che lotta delicatamente e danza ferocemente per ambire ad un respiro del cosmo, un respiro privo di categorie spaziali e temporali. Il *Canto LXXII* è reazionario, belligerante, furente. Il poeta lo dedica a Filippo Tommaso Marinetti, resuscitato per l'occasione. E viene scritto sull'onda emotiva del bombardamento del Tempio Malatestiano nel 1944, bombardamento che per ironia della sorte (ancora una volta) trasformerà quell'edificio in *rovina*. Nei suoi versi (in italiano) Pound profetizza:

*[...] dopo la sua morte mi venne Filippo Tommaso dicendo:  
«Bè, sono morto, ma non voglio andare in Paradiso, voglio combattere ancora. Voglio il tuo corpo, con che potrei ancora combattere».  
Ed io risposi: «Già vecchio il mio corpo, Tomaso e poi, dove andrei? Ne ho bisogno io del corpo.  
Ma ti darò posto nel Canto, ti darò la parola, a te; [...]».*

Un poeta (Marinetti) chiede in prestito il corpo ad un altro poeta (Pound), che rifiuta. Il corpo serve a lui per fare poesia e per sottrarre alla poesia il corpo. L'unico scambio possibile è cedere le parole, *un posto nel canto*. Là può trovare la morte: o nel canto o nel mondo, ma con un altro corpo, non il corpo del poeta. Quello è inviolabile.

Anche la ricerca di Samuel Beckett riesce ad affrontare l'oblio solo quando viene abbandonata una certa idea di teatro, di stile, solo quando le parole perdono la pienezza di una carne che *resta sempre carne* anche se lacerata, se frammentata, se distrutta dagli orrori del proprio tempo. Beckett lo comprende anche senza attuarlo dal principio, riducendo i propri ruoli, le proprie funzioni, da saltimbanchi e reietti a corpi immobili, incastrati, paralizzati. Poi una sola bocca, soltanto una bocca, quella di *Not I*. Alla fine solo il testo. Quelle ultime prose senza più ordine di rappresentazione (come *Company*) sono rimozioni di realtà, sono *sussulti*, sono preghiere nel buio. Rimossa la corporeità resta una domanda, la stessa che dà il titolo ad una delle ultime sue poesie: *What is the Word (Quale è la parola)*.

La scrittura teatrale è l'unica che da sempre procede in direzione contraria, cercando affannosamente di resistere alla tentazione di costituirsi come letteratura pura: se lo facesse rinuncerebbe alla propria vocazione identitaria e così facendo si annullerebbe, varrebbe niente, scomparirebbe. Ecco dove si apre l'abisso, ecco che si torna a quella doppiezza affannosa e angosciante della *Pietà*: se la parola teatrale vive per il corpo, e il corpo è l'unico ente a veicolare l'idea di morte, la rappresentazione della morte si raddoppia, si complica, giunge al medesimo paradosso che guida le ultime, tremanti, pennellate di Tiziano. L'atto non è innocente, la citazione non è innocente, il movimento non è innocente, il respiro non è innocente, il silenzio non è innocente, il buio e la luce non sono innocenti, il vuoto non è innocente, il canto non è innocente, niente esiste di innocente in scena per una sola, radicale e lapidaria ragione: la parola teatrale non è innocente perché è una parola di morte. E se *non la si può dire per davvero*, se come Beckett non si sa quale sia, l'unico sforzo, l'unica condanna, come il masso che Sisifo spinge, è tentare di rappresentarla.

## MATERIA E SPIRITO

JONAH LYNCH

Molti degli autori e registi al FIT Festival 2020 hanno proposto un appello alla responsabilità. Ci hanno mostrato atti che suscitano un problema morale: la distruzione di una montagna per scavare una miniera, la macellazione di animali per la carne, la compravendita delle immagini di un corpo di donna per fare un video in 3D, la morte di migranti venuti in Europa per cercare una vita migliore. Questi sono solo quattro fra gli esempi più eclatanti.

La premessa del discorso che arriva attraverso gli spettacoli è che c'è una differenza: non è la stessa cosa distruggere la montagna per estrarre minerali o lasciarla intatta. Non è la stessa cosa, se un ghiacciaio c'è o se scompare, o se l'ambiente è rispettato oppure se viene riempito di brutte costruzioni. Non è la stessa cosa ignorare la morte dei migranti, oppure onorarne la loro vita con la sepoltura e la memoria. Una cosa è la materia, il corpo del mondo e delle persone. Altra cosa è il suo significato, il suo valore, la sua inviolabilità, la sua sacralità. La morte può toccare il corpo fino a inghiottirlo, ma l'arte sussurra: tu non sei solo carne! Questa affermazione risuona non solo davanti alle persone umane, ma anche davanti a un animale che viene trattato appunto come se fosse "soltanto carne".

Questa tesi sembra facilmente condivisibile, però c'è un'antitesi, suggerita dalla prima riga del *Faust* di Goethe che viene implicitamente citata in una delle maggiori opere presentate al Festival. «In principio fu l'azione», scrive il poeta, storpiando e sfidando l'incipit del vangelo di Giovanni («In principio fu il *logos*, la parola, l'ordine, la ragione»). In principio fu la volontà, l'operare sul mondo: scavare la miniera, squartare l'animale, decostruire il corpo dell'attrice in milioni di pixel. In principio fu il bisogno di ordinare le cose a proprio piacimento, cose materiali e cose spirituali. Non c'è un limite intrinseco all'azione. Non c'è una natura stabile, a cui bisognerebbe obbedire. C'è l'azione, sovrana su tutto. Quest'antitesi è meno chiara della tesi, più

ombrosa, e anche più potente. Di fatto, vive così il mondo economico, che impone il proprio volere sulla materia del mondo e ne trae profitto. Forse paradossalmente, vive così anche una parte importante della società attuale, la parte che crede nel progresso e si rifiuta di fermarsi alle strutture esistenti. Ad esempio, i movimenti di emancipazione da modelli tradizionali di vita che hanno portato alla democrazia, e a rivedere le forme di relazione fra uomini e donne, hanno tratto la loro forza dalla decisione di non seguire più ciò che fino ad allora si era proposto come “natura”: il diritto divino del re, o la dominazione del patriarca. Nella stessa linea di revisione del valore del concetto di natura si può collocare anche la recente affermazione che il rapporto fra sesso biologico e gender non è destino. Si può scegliere la propria natura, la libertà sta sopra ogni altra cosa. In principio, fu l'azione.

Al centro del FIT Festival 2020 – ed è eloquente testimonianza della grande qualità di pensiero e di giudizio della squadra che lo organizza –, sta questo dilemma. Il corpo, e la sua morte, chiama alla responsabilità. Ma la responsabilità sembra opporsi alla libertà. Quale strada, da qui in avanti?

### **In principio**

Cominciamo dagli Anagoor e il loro spettacolo intitolato *Mephistopheles—eine Grand Tour*.

L'immagine è sfocata, rallentata e senza suono. I colori sovraesposti, esagerati: molto bianco, crema e un po' di rosso. Un grande oggetto pende dal soffitto in mezzo alla scena. Due piattaforme mobili ai suoi lati salgono e scendono. Sono fatti di acciaio e alluminio, scintillante, potente, meccanizzato, efficiente. Ci sono due uomini, uno su ogni piattaforma. Stanno spruzzando tanta acqua. Fanno qualcosa all'oggetto che pende. Forse hanno in mano dei grossi coltelli, oppure delle seghe elettriche. Uno strato sembra staccarsi, scivola giù, e cade per terra. A quel punto finalmente si capisce: è una mucca, che gli uomini stanno macellando.

Le riprese continuano. Il corpo della mucca viene tagliato a metà, ogni vertebra divisa, giù per la schiena. Penzola, sembra dimenarsi, senza testa né pelle. Poi le immagini si fanno ancora più esplicite. Una ripresa mostra la carne fresca che si flette ancora, che ha un tic... non sembra possibile, vorresti credere che fosse la tua immaginazione. Quindi, la macchina da presa va ancora più vicino e mostra i muscoli che si contraggono ancora. Quel corpo sanguinolento è stato violentato. Aveva una sua forma, una sua dignità, pace ed essenza, e forse una personalità. Ora è un oggetto brutto, brutalizzato, che penzola dai ganci in acciaio inossidabile. Questi corpi spelati, spezzati

pendono come totem, sacrifici al dio ben conosciuto, la conclusione senza cuore di un calcolo di costi e benefici. Eppure, continua a muoversi, come la macchina da presa ci fa sapere ripetutamente. Là, in quel masso crudamente scolpito di carne, una forza misteriosa e indomita risiede, schiacciata ma non interamente distrutta dall'avidità umana.

### **Carne**

Oppure. Forse tutto ciò è semplicemente una sbornia irragionevole, un'emozione prodotta nello spettatore dalle dissonanze spettacolari nella musica e dal procedere inevitabile del video al *rallenty*, i dettagli sfocati per essere ancor meglio immaginati? Sappiamo dal tempo di Galvani che i muscoli morti reagiscono agli stimoli. Se si attacca una corrente elettrica alla gamba amputata di una rana, questa scalcia. Nell'interpretazione scientifica, è solo carne, fatto di nervi e muscoli, gradienti di sali e impulsi elettrici.

Perché dunque l'empatia che lo spettatore sente per l'animale morto (o morente)? Perché, per estensione, il suo disappunto di fronte all'Uomo Violento? La sequenza e il suo impatto emozionale è difficile da interpretare in altro modo: l'uomo è violento e quindi è cattivo; l'animale è buono. Ma visto più da vicino, ciò non può essere esatto. I predatori fra gli animali, i lupi e i leoni, sono da considerare violenti e quindi cattivi? Se è così, Madre Natura è una matrigna. E se non è così, perché la violenza calcolata di un uomo sarebbe peggiore della violenza di un branco di lupi? Perché all'uomo e alla donna si applica un criterio di responsabilità morale, e non agli altri esseri nel mondo? Nell'opera degli Anagoor, vediamo persone umane che scavano le montagne fino a consumarle, e che spezzano e tagliano i corpi di un animale che altri umani addirittura considerano sacro, nel subcontinente indiano. La musica e le riprese ci fanno sentire questi atti come degli abusi gravi. Ma visto come materia pura, senza spirito, le montagne sono dei giganti cumuli di macerie che erodono continuamente, con o senza l'opera dell'uomo. Le mucche muoiono e marciscono se non vengono mangiate prima. Perché l'erosione precoce, o la morte precoce, viene sentita come una violazione?

Gli Anagoor non sono gli unici a percepire il problema. Trickster-p presenta quaranta minuti di delicata e lirica contemplazione del mondo non solo dei campi e dei cieli, ma anche delle case e della vita intima di un quartiere. La voce gentile di Gabriella Sacco accompagna lo spettatore attraverso i prati, i parchi, gli appartamenti illuminati al crepuscolo. Ma poi, in maniera repentina e inquieta, finisce *A Book is a Book is a Book* con un excursus sulla dissoluzione della società, la foresta che riprende le case, e la scomparsa

della presenza umana, che era una presenza aliena, estranea, probabilmente sbagliata.

Rimane l'ambiguità. Trickster-p crede che ci fosse un valore solo in quell'erba che solleticava le gambe nude dell'osservatore umano, o anche nella persona che ha percepito, gioito, e raccontato quel solletico? Quella visione delicata e intima della vita, svelata e velata dalle tende a lume di lampada, era in realtà un miraggio comprato al prezzo – troppo alto – di foreste rasate, della produzione di macchine e dell'estrazione di petrolio? Detto in maniera più schematica, forse Trickster-p crede che ciò che è buono sia ciò che non è umano, mentre ciò che è umano è troppo violento per essere buono? Inizialmente non sembrava, ma la domanda rimane.

### Spirito

La religione, in Europa, sembra coincidere da una parte con il cattolicesimo decrepito e, dall'altra, con le forme più recenti, colorite e a volte attraenti, ma così *altre* che una persona europea dei nostri giorni non potrebbe seriamente appartenervi. Così magari qualche volta si mangia *halal*, oppure si butta un po' di polvere colorata in una festa indù di suoni e movimenti, ma questi atti sono come delle spezie, non dei piatti principali. Della religione degli europei, che diffidano dell'autorità e hanno saputo svelare i trucchi dei riti, rimane il senso universalistico. L'europeo crede sinceramente che siamo tutti fratelli.

All'inizio della performance degli Anagoor, le immagini contengono delle sequenze ben compagnate che mostrano diverse varietà di esperienza religiosa. Persone umane dalle appartenenze musulmane, cristiane, e indù vanno insieme in un flusso di incensi, campane, movimenti circolari, inchini e spruzzi di acqua. Sì, gli Anagoor sembrano suggerire, la persona umana è sostanzialmente la stessa in ogni latitudine e in ogni tradizione. Se il velo copre il crocifisso oppure la statua elefantina di Ganesha, il velo e l'uomo che lo maneggia sono simili; se il penitente si inginocchia verso Gerusalemme o verso Mecca, il gesto e la posizione umana che esprime hanno la stessa radice. Umile: *humus*, fatti di terra. Siamo gli stessi, un po' ridicoli, senza posa alla ricerca della quiete interiore.

Ma come nella sequenza sulla carne, anche qui, una domanda si fa insistente. Siamo davvero gli stessi? Oppure questa somiglianza è più un'aspirazione che una realtà? Forse è stata creata dalle scelte, coscienti o no, dei registi. Vediamo alcuni aspetti ma non altri; un flusso costante di musica unisce immagini che non potrebbero essere sperimentati in continuità nel mondo

del corpo che occupa il tempo e lo spazio. Il film documenta la realtà, la interpreta, o la crea? Tutti e tre, forse—e in questo sta il potere e la responsabilità dell'artista.

### Pietà per il corpo

In *Necropolis*, Arkadi Zaides propone ai suoi spettatori delle lunghe riprese di cimiteri, fatte a mano col cellulare, assieme a degli *zoom-out/zoom-in* su Google Earth per situare ciascuna tomba. L'ultima parte del suo spettacolo mette in scena la ricomposizione di un cadavere, che infine "rivive" in un video grottesco. In chiusura, la voce fuori campo dichiara che non l'ha fatto per farci soffrire, anche se è ben cosciente di averlo fatto, ma per porre una domanda: "Come siamo arrivati qui?" e cioè, alla morte di alcuni migranti in Europa.

La questione è antica. Si tratta del problema del male. Nella storia, ci sono stati diversi tentativi di risposta. Uno è il dualismo: ci sono un dio buono e uno cattivo, che lottano da sempre. Le disgrazie sarebbero colpa del dio cattivo. Un'altra risposta è che all'inizio della storia, un fratello ha ucciso il suo fratello, e l'eco di quella violenza risuona fino a noi. C'è anche chi ha detto che la sofferenza è illusione, e la soluzione è cessare di desiderare.

(Detto *a latere*, ci si può chiedere perché Zaides pensa che il suo pubblico, dopo aver assistito allo spettacolo, saprà trovare una risposta al problema del male diversa o migliore di ciò che gli umani hanno elaborato da millenni, con infinite variazioni teologiche e filosofiche. E se vuole mettere in scena un funerale laico, perché inventa un rito così povero e tecnologicamente astratto, così poco umano, invece di far tesoro in qualche maniera delle infinite rappresentazioni della pietà che sono state messe in scena da quando gli *homo naledi* hanno cominciato a seppellire i loro morti, i *nostri* morti, trecentomila anni fa?)

*Necropolis* ha il valore di mettere il pubblico direttamente a contatto con i nomi e le vicende precise di alcuni migranti, che solitamente ignora. È un invito alla pietà, e a uno degli atti fondamentali dell'essere umano in ogni tradizione: seppellire i morti. Ci sono dei gesti teneri, e un senso quasi profetico di una voce che chiama nel deserto, invitandoci alla responsabilità. Ma l'appello naufraga sullo scoglio della libertà dello spettatore, che in fondo non vuole essere disturbata. Non vuole cambiare.

Lo spettatore che è infastidito dalla vista di tanta sofferenza e morte, e che magari si alza per uscire dal teatro durante la performance di Zaides (come

alcuni hanno fatto), mette in evidenza una domanda che ci riporta ancora una volta al punto focale del Festival. Può una persona cambiare? E se il cambiamento è possibile, verso cosa vorremmo cambiare? Quale identità sarebbe migliore di quella che già abbiamo? Può una persona diventare più attenta alla sofferenza degli altri, e del pianeta? Oppure forse il cambiamento non è più che un cambiamento di tribù—si può decidere di far piacere a un gruppo piuttosto che ad un altro, ma non si può giungere all’abbraccio universale che dicevamo di volere?

Questo quesito intercetta la vocazione dell’artista, che spesso vede più a fondo, e decide con maggiore vigore quale cambiamento preferire: e quindi può guidare lo sguardo del pubblico verso quel cambiamento. Zaidés, gli Anagoor, e Trickster-p non soltanto documentano la realtà, la creano. Ci suggeriscono quale realtà desiderare, dove indirizzare la nostra libertà.

### Il prezzo di una persona

*Be Arielle F.* di Simon Senn presenta la questione in termini estremi. La sua domanda centrale potrebbe essere riassunta in: fino a quale punto il corpo coincide con la persona? Senn ha comprato (per dieci dollari!) il corpo scansionato in 3D di un’attrice ventenne dell’Inghilterra, per fare delle prove con delle nuove tecnologie. Quando ha manipolato il corpo di lei sullo schermo attraverso dei sensori connessi al suo corpo danzante, si sentiva «dentro di lei». Così è nata un’altra domanda: come si sentiva l’attrice ad essere vissuta da un altro? La sua identità è stata violata? Oppure questa creatura composta era in qualche modo un terzo, né lui né lei?

Il nostro senso di essere un “io” coincide con il corpo, forse perché l’auto-referenzialità dell’io è il risultato della capacità di percepire il proprio corpo. Nell’interpretazione di alcuni studiosi, non c’è veramente un “io” che percepisce, se con questo si intende un’anima esterna, separata, diversa dal corpo. C’è soltanto un corpo: un corpo fatto di atomi—che ciononostante sono capaci di percezione a causa di *strange loops*, *pattern* complessi che possono esistere nei componenti ricorsivi di elementi anche semplici, come degli atomi. Per Douglas Hofstadter, che ha lottato con questa questione per tutta la vita<sup>1</sup>, il sé e la sua localizzazione all’interno del corpo è un paradosso,

---

<sup>1</sup> La sua prima grande pubblicazione era *Gödel, Escher, Bach* nel 1980, che ha vinto il premio Pulitzer. È ritornato sul tema nel 2007 con *I Am a Strange Loop*. Entrambi sono opere meravigliose, in cui Hofstadter ha tentato di evitare le due soluzioni solite: il dualismo (la credenza che c’è un’anima o coscienza immateriale che sta da qualche parte e controlla la parte fisica della persona umana) e il riduzionismo (che afferma che siccome siamo soltanto atomi, non esiste il bene e il male, il meglio e il peggio, o

ma anche una tautologia: *certo* l’io sta dentro il corpo, proprio perché nasce dalla percezione che è capace di guardare a se stesso, come una macchina da presa con un cavo lungo può guardare all’immagine di se stessa nello schermo.

Così la confusione di Arielle è anche la nostra. *Certo* sembra una violazione, se uno sconosciuto è capace di manipolare il corpo di un’altra a volontà, senza il suo consenso, e addirittura a sua insaputa. E, allo stesso tempo, *certo* ciò che si sta manipolando non è veramente lei, ma soltanto un’immagine che rimane esterna a, e in alcun modo coincide con, la vera Arielle.

\* \* \*

Forse la stessa libertà è un’illusione? Forse la coscienza, o l’anima o lo spirito, sede della libertà, è soltanto una strana struttura ricorsiva di quasi infinita complessità, come pensa Hofstadter? Come si fa a capire se un atto libero lo è davvero, e non determinato dagli strati nascosti di esperienze, genetica e cultura, *nature and nurture*? C’è qualche punto fuori dal sistema che permette di saperlo?

Richard Feynman ha notoriamente affermato che se dovesse condensare tutta la conoscenza umana in una sola frase da trasmettere al futuro, avrebbe detto: tutto è fatto di atomi. Con soltanto questo indizio, un’enorme quantità di conoscenze del mondo fisico potrebbe essere ricostruita dopo una qualche catastrofe della dimenticanza. Ma per quanto sembri inevitabile, il materialismo, di Feynman o di Epicuro lascia inquieti, come quando abbiamo osservato i pezzi di carne con gli Anagoor, o il tentativo di pietà di Zaidés, o il corpo stranamente plastico di Arielle sullo schermo, manipolato da un giovane geniaccio di Ginevra. Se tutto è fatto di atomi, e la coscienza è un *strange loop*, esiste ancora l’inviolabilità della persona che la nostra tradizione europea ha affermato strenuamente? Su cosa fondarla, se non con la coscienza, o con l’anima del corpo? Veramente, la mucca, e Arielle, e i migranti, non sono soltanto carne?

Le dottrine morali sono dei motivi schematici, dei *pattern* efficienti che semplificano il pensiero e l’azione, e spesso hanno ragioni profondamente stratificate nell’esperienza umana che ha scoperto e descritto questi *pattern*. «Fai agli altri come vorresti che facciano a te» non è un comando privo di fondamento: coincide con uno dei migliori atteggiamenti per la vita che si è scoperto finora. Ha una *cost function* sottostante, che possiamo chiamare la responsabilità). È un tentativo affascinante e onesto.

legge divina, per brevità. (E se una tale funzione fosse stata enunciata un bel giorno, e poi scritta, non coinciderebbe forse con ciò che si intende per la rivelazione? Un po' come il teorema di Gödel da sempre stava nella penombra, e aspettava che venisse un matematico austriaco a intuire e poi dimostrare che i *pattern* della logica sono circolari e autoreferenziali, oltre che lineari e orientati a un qualche scopo. Ma divago...)

Si possono anche evitare la moralità e la responsabilità, e abbracciare l'ambiguità. Sì, l'arte permette a Sergio Blanco in *Memento Mori o la celebración de la muerte* di esplorare l'essere e il non-essere insieme—ma il suo allegro anti-aristotelismo (e citazionismo furbo) è perlopiù sofisteria e seduzione. Lo spettacolo di Blanco non contiene una sostanza abbastanza resistente, abbastanza graffiante, da poter cambiare l'idea dello spettatore, e magari migliorare il modello che ha del mondo. Blanco culla, ammicca: lascia le maglie abbastanza larghe per consentire che ogni spettatore possa continuare a credere qualunque cosa voglia credere. Di nuovo, a sorpresa: in principio fu l'azione, la volontà determina tutto, anche quando si veste di panni gentili e onirici. Le esplorazioni dell'ambiguità rischiano di essere soltanto occasionali, se non sono dotati di logica rigorosa e consistente. Forse anche questa è una responsabilità: se si sceglie l'abisso, occorre andarci fino in fondo.

### **Attenzione e libertà**

Per concludere. Molto si può imparare dall'osservazione della vita delle persone che ammiriamo. Non in tutti i dettagli, ovviamente – una persona perfetta sarebbe un'astrazione, trovabile solo nelle pagine mielose dell'agiografia. Ma si può guardare con stima a Simon Senn, la cui onestà e gentilezza con Arielle erano il motivo della fiducia da lei accordata, e quindi la ragione per cui la sua esplorazione stramba ha un valore notevole. Se avesse semplicemente usato il corpo anonimo di Arielle, ci sarebbe ben poco da scoprire nel suo spettacolo. Invece, il suo modo di presentarsi e di rinunciare al potere, di seguire gli avvenimenti con onestà intellettuale e delicatezza umana, ha dato luogo a qualcosa di nuovo e di più grande. Strano a dirsi di un rapporto cominciato con la compravendita di un corpo: ma Arielle ha guadagnato un amico.

Si può guardare con stima anche al profondo lavoro interiore di Jaha Koo, che informa *The History of Korean Western Theatre*. Il suo spettacolo restituisce la sua faticosa navigazione di molteplici appartenenze culturali e delle domande difficili circa il valore della modernità, attraverso un rapporto bello, profondo, imperfetto e sincero con sua nonna. In rapporto a lei, Koo ha im-

parato a guardare alle cose e a riconoscere il loro valore. Ha anche imparato la leggerezza, che convince e converte i cuori verso la responsabilità molto più facilmente che non l'ostinata ripetizione di un appello profetico, inquieto e serio.

La filosofia, la teologia, la psicologia e ora la neuroscienza sono pieni zep-pi di intuizioni suggestive che ora sostengono, ora negano, l'esistenza della libertà e della coscienza. Anche coloro che hanno il cervello e la volontà di passare quarant'anni a lottare con il problema della coscienza lasciano il pianeta senza sapere se sono stati vittoriosi o meno. Ma va bene così. Anche i poeti e i musicisti non potranno mai dire di aver esaurito il contenuto della loro ricerca. Chi potrebbe mai dire la parola definitiva sull'amore, o la sofferenza, o la morte? Persino il piccolo fiore di ciliegio rimane impervio alla comprensione definitiva dopo migliaia di *haiku*. Così anche il problema della responsabilità e della coscienza.

Non so risolvere il problema della libertà. Non so se può essere validamente descritta come una apparenza preziosa ma illusoria, che emerge dalla complessità delle interazioni degli innumerevoli atomi che compongono il cervello umano, come crede Hofstadter. Rimango in pratica un dualista, credo che ci sia uno spirito nella macchina umana, perlomeno nel senso che si può decidere o meno a cosa prestare attenzione.

Faccio l'esperienza che i miei occhi possono essere focalizzati o sfocati, e puntati in ogni direzione. In quale direzione puntarli? Mi sembra una domanda grave. Decidiamo quale persona diventeremo, decidendo quali esperienze avere e quali evitare. Decidiamo quale segno lasceremo sul mondo attraverso la decisione di quali azioni portare a termine, e quali tralasciare. Il carattere si forma o si dissolve attraverso una lunga serie di decisioni. Mi sembra che sia vantaggioso decidere con cura a quali *pattern* guardare, e da quali distogliere il mio sguardo. Sono grato di aver dedicato del tempo e della fatica a leggere Dostoevskij; mi dispiace di essere stato pigro quando studiavo violino.

Così torniamo da capo al problema dell'attenzione. Ad esempio, scegliendo di connettere delle esperienze religiose attraverso l'apposizione di immagini e oggetti simili, gli Anagoor hanno creato i sentimenti di una universalità e fratellanza fra i popoli. L'universalità non è una conclusione semplice, e la percezione di essa dipende dal confezionare artificialmente segmenti di informazione, e anche dalla capacità che il video ha di piegare il tempo e lo spazio. Questa è una decisione morale: gli artisti hanno un punto che volevano sostenere, volevano convincere oltre che documentare, e forse aspirano

a un mondo in cui si gode dei punti in comune e le differenze non fanno paura.

È qui che la libertà umana viene più chiaramente percepita. C'è una decisione nell'attenzione, l'accoglienza data ad alcuni elementi, ad esclusione di altri fattori. Da questa decisione quasi tutto dipende, e chiarisce il dilemma con cui abbiamo cominciato. Forse la responsabilità e la libertà non sono in opposizione, se vediamo che tutte le cose sono connesse. Quale futuro vogliamo? Quale forma di coabitazione tra animali, piante, minerali, e i nostri fratelli uomini? Siamo noi gli autori della storia; ci conviene scegliere bene. Ciò che serve è la ricerca umile e umana dell'azione retta, con trasparenza circa i suoi limiti e onestà circa i suoi risultati. Il FIT Festival 2020 ci invita a questa ricerca appassionante e tenera.

## COME SI RACCONTA LA PERDITA?

LUCIA CALAMARO\*

È andata così: ci siamo ricordati di essere mortali. Questa è la sintesi più spiazzante. Lo sapevamo eh? Ma dopo, tra un po', capita sì, ma magari a un altro... E invece ci siamo ricordati di essere animali mortali, e questa cosa non ci va giù. È uno schiaffo zen da assimilare: piano piano lo stiamo facendo, ma abbiamo ancora le guance tutte rosse. Ma ora cosa ci facciamo con la pesantissima eredità di quello che abbiamo vissuto, nelle nostre opere? Come possiamo gestirla? Il racconto autobiografico, il vissuto diaristico, continuano a sembrarmi un principio sbagliato: abbiamo vissuto un'esperienza allo stesso tempo intima e collettiva, privata e pubblica. Anche il teatro della realtà non lo sento adeguato. C'è una specie di ossessione per il vero, negli ultimi tempi: mettere sulla scena la realtà così com'è, senza mediazione, *trac!* Ma è un'operazione impossibile idealmente: come si può spiatellare la realtà, senza filtri? Forse è un modo per *apprendre* - come dicono i francesi - per avere una conoscenza intima del reale, osservandolo sotto la lente d'ingrandimento del palco. Io continuo a pensare però che l'arte sia mediazione, ricostruzione formale della realtà. Sento che ci vorrebbe uno sforzo di figurazione, una pratica di ri-nominazione, un'invenzione nominale, direi, per affrontare questo evento, che corrisponde a una parte di realtà di cui facciamo esperienza ma per la quale ancora non abbiamo, almeno io, le parole. L'animale che è in me - e che mi aiuta a scrivere - mi porta in territori nuovi, dove tutto quello che è accaduto è già in qualche modo penetrato nel mio immaginario. Ma continuo ad avere come una volontà ideologica di non parlarne, perché so che si tratta di un iper-oggetto che non ho pienamente capito. L'animale e la mente lottano e non trovano un accordo. Del resto credo che la scrittura teatrale e la scrittura poetica chiami-

no sempre la vita e la morte, anche quando non lo dicono dritto dritto. E io amo moltissimo gli autori e le autrici che lo sanno fare con poche parole. La caratura simbolica di Clarice Lispector, per esempio: una vera poetessa in prosa. O i *Cahiers* di Paul Valéry, con la loro qualità evocativa del reale. O ancora, il mio autore feticcio, l'uruguaiano Juan Carlos Onetti, che ha inventato un vero e proprio mondo fantasmale: tutto accade nel piccolo paese di Santa Maria, inesistente, perturbante, con colori alla Houellebecq. Quando scrivo il fantasma è sempre lì. Chiamo i morti, li evoco. Ed è sempre presente, il fatto che dobbiamo morire.

*\*Testo raccolto da Maddalena Giovannelli*

## **POSTFAZIONE**

### **TROPPIA PRODUZIONE?**

**CARMELO RIFICI**

La programmazione del FIT di quest'anno è stata per forza di cose immaginata sulle esigenze della pandemia: certe scelte altrimenti non sarebbero state probabilmente fatte. Questo non toglie che l'edizione 2020 sia forse la migliore degli ultimi anni: la pazienza con cui la direttrice Paola Tripoli si è dotata per evitare la trappola di una programmazione "online", la determinazione di non abbandonare il sistema rigoroso che ha sempre distinto il FIT, hanno premiato il Festival. Mai come quest'anno le proposte e gli artisti hanno rivelato non solo le tendenze del teatro contemporaneo, ma, a questo punto, una nuova estetica del linguaggio. Il tema di quest'anno, la morte intesa come scomparsa del corpo e assenza dei riti di passaggio, si è palesato non tanto in un contenuto che avrebbe rischiato la retorica, quanto in una forma che ha fatto emergere anche il tema della scomparsa di un certo tipo di rappresentazione. Ora voglio subito dire, forse in disaccordo con alcuni miei colleghi, che non credo di avere visto la morte della rappresentazione teatrale. Il mio sguardo, di regista e di direttore, è allenato per riuscire a vedere "l'artificio della composizione", che solo ad un pubblico non di settore può apparire come "assenza del teatro". Avevo già segnalato, nell'ultima pubblicazione dei quaderni del FIT, che a mio avviso il grande assente, il morto, lo scacciato, non è la rappresentazione ma l'attore; soprattutto in quanto interprete di un testo drammaturgico. Ciò che questa nuova estetica del linguaggio tenta di smantellare è il concetto di mimesi, di personaggio, di immaginarsi altro da sé e la suggestione che ne deriva, sia per l'attore che per il pubblico. Certo anche l'apparato macchinoso della scenografia e l'invasione troppo artificiosa del costume hanno ricevuto un doloroso scossone, ma non per questo la rappresentazione si è silenziata. A mio parere si mostra forte più di prima, grazie all'entrata in scena di attrezzature tecnologiche: camere, telefonini, visori, microfoni sofisticati, tecnologie audiovisive, internet, Goo-

gle, Google Maps, videochiamate, app, fotografie in digitale, avatar, si sostituiscono a carrelli, mobilio, quinte armate, americane, ... La novità è brutale nella sua evidenza: in un mondo digitale e fluido, il teatro diventa digitale e fluido. Sarebbe però riduttivo e banalizzante risolvere questa novità nella trasformazione della rappresentazione; nonostante una dose sostanziale di rappresentazione resti sul palcoscenico l'intento è comunque quello di sospendere, abatterla, per un nuovo patto con il pubblico. Il patto non è la distruzione della menzogna scenica, il patto non sta nel nascondere la menzogna, quanto nell'evitare le figure retoriche della metafora, della metonimia, nel fare a meno dell'uso simbolico del linguaggio. Tutto ciò non è poco: è una dichiarazione di guerra verso l'istituzione patriarcale e maschile del linguaggio, a favore di una nuova comunicazione. Lo sforzo maggiormente maturo, in questo senso, lo fa sicuramente l'autore e regista uruguayano Sergio Blanco. Egli sa usare, con rara sapienza drammaturgia, citazioni, invenzioni letterarie e autobiografia, mescolando realtà e finzione, affinché il testo, inteso proprio come testo reale, carta reale, resti l'oggetto fondante della performance. Questo mettere al centro il testo nella sua essenza oggettuale porta inevitabilmente alla messa in discussione dell'interprete, in quanto tramite sacerdotale e sciamanico, creatore della suggestione. L'obiettivo è quello di tagliare i ponti con la sacralità del rito, del tragico, che la recitazione classica, da quella declamatoria a quella realistica, porta inevitabilmente con sé. La recitazione classica impone allo spettatore di non ascoltare il testo, ma di vedere un attore che fa finta che quel testo sia suo, che lui sia quel personaggio. In questa impossibilità dell'attore di essere realmente ciò che racconta di essere sta l'essenza del tragico, ma in un teatro (ormai lontano anche dal post-drammatico) dove si vieta alla finzione di essere troppo finta, il racconto della morte non è più l'anelito al tragico ma la sua realtà oggettuale, nella concretezza del foglio di carta, fragilmente distruttibile, sul quale sono fissate le parole. Parola e morte come soggetti interscambiabili, in un complesso rapporto di responsabilità. Questo tipo di scrittura ha dichiarato la sua resa a un'autonomia dal reale, abbandonando una costruzione estetica e formale che il teatro di regia teneva volutamente separata dalla realtà. Per essere più chiari: il teatro sta cercando una sua nuova definizione e legittimazione proprio dando spazio al reale, ma per ridefinirlo, ripensarlo e interferire su di esso. In questo fragile tentativo di dialogo tra realtà e rappresentazione chi ha dovuto pagare le maggiori conseguenze è l'attore. Il grande teatro di regia novecentesco, attraverso l'estraniamento, la recitazione volutamente artificiale e critica, proclamava il tragico nell'impossibilità del rito. Oggi, l'assenza

stessa dell'attore sul palco porta a compimento quella tragica intuizione: il nuovo teatro sacrifica l'attore, che torna ad essere capro espiatorio. Non è più il personaggio chiamato a compiere questo suicidio, non più Edipo o Amleto: è l'attore stesso a sacrificarsi. L'attore è stato ucciso, crocifisso, per un nuovo ordine. Blanco lo esemplifica perfettamente nella gestione del testo, che non viene recitato ma letto. Un atto di onestà intellettuale. Il sacrificio dell'attore per una maggiore verità del testo. Il testo vince, la morte si palesa senza catarsi. Quello che credo sia il limite di questo lavoro sta forse nella scelta del materiale drammaturgico: brandelli di testi di autori quali Beckett o Cechov sono usati a scopo dimostrativo e utilitaristico, a scapito di una certa ambiguità che sopraggiunge soprattutto in questi autori nella loro età matura, quella del ripensamento. Il materiale letterario usato da Blanco invece è ancora quello ideologico dell'inizio di un'avventura letteraria e di vita.

Scomparsa dell'attore, annullamento dell'interpretazione, messa in crisi della tradizione. Mai come in questi ultimi anni la storia ha mostrato un ribaltamento così evidente. La storia del teatro è incisa periodicamente di vere e proprie rivoluzioni: il passaggio dalla maschera classica all'oratoria, il realismo del teatro goldoniano contro la commedia dell'arte, Brecht contro Stanislavskij, Artaud contro tutti, il terzo teatro in antitesi al teatro di regia, il postmoderno contro la narrazione logica. In questi casi la messa in discussione era verso una consuetudine, la routine, una certa stanchezza di visione, non la presenza dell'attore. L'attacco era sempre diretto verso la visione che il regista e il drammaturgo avevano della recitazione. Voglio ricordare la discussione avuta con Helgard Haug, fondatrice della compagnia Rimini Protokoll, al Centro teatrale Santa Cristina, due estati fa, prima della pandemia. Haug, interrogata sul motivo della nascita della compagnia, non aveva dubbi: il lavoro dei Rimini rispondeva alla stanchezza del teatro tedesco ed europeo verso l'arte attoriale, rimetteva al centro dell'esperienza lo spettatore. Il teatro tradizionale tedesco si fonda sull'attualizzazione formale dei classici e sulla destrutturazione, si pensi al teatro di Thomas Ostermeier, di Franz Castorf e di Christoph Marthaler. Quel tipo di regia si muoveva già in un territorio non propriamente convenzionale, quindi l'unica chance per la fondazione di un teatro fuori da ogni concetto di rappresentazione classica era un teatro senza attori. Questa non è una rivoluzione, ovvero una messa in discussione della tradizione, ma un cambio radicale di rotta. Un genocidio. Bisogna andarci cauti, non sto dichiarando la sparizione di tutti gli attori. Questo diktat nordeuropeo, insieme alla minaccia, ha il pregio di creare dei

dubbi, apre a questioni importanti, alcune anche estremamente inquietanti: possiamo vivere senza l'interpretazione del segno, grazie alla straordinarietà dell'attore? Ancora non lo sappiamo, sappiamo però che un certo tipo di recitazione, troppo artificiale, sembra non avere più senso. La questione resta aperta e la domanda viva, perché spesso le performance a cui assistiamo peccano proprio per la qualità dei loro performer; penso a Daniel Hellmann per esempio, performer svizzero di culto, che risulta credibile solo quando si muove nell'ambito di un codice, fuori dal quale mostra una fragilità di competenze, che un tempo sarebbe stata imperdonabile per un attore. Abbiamo ancora molta strada da fare, ma la porta è spalancata, sarebbe uno spreco non oltrepassarla. Gli effetti di questa messa in crisi ci mostrano comunque punte altissime di qualità. Penso al lavoro del coreografo Zaides: nella danza non espressa, nel gesto trattenuto, nella negazione del ruolo c'è la rinascita di un'azione politica sana, di un nuovo attivismo. La qualità del movimento è perfettamente espressa nelle dita della mano che muovono il mouse del computer, verso un viaggio virtuale tra le tombe dei dimenticati, dei morti in mare, o nella grazia della ricomposizione di un manufatto antropomorfo, unico movimento concesso di fronte alla catastrofe della realtà. Non c'è danza, ma c'è la qualità della danza. C'è l'essenza del gesto necessario.

Ogni cambiamento che si verifica nella storia del teatro ha una sua ripercussione sulle istituzioni che si occupano di cultura. Il teatro nordeuropeo del Novecento, per adeguare le sue strutture alle visioni dei registi, forma la figura del dramaturg, una professione che fa da ponte tra registi, dramaturghi e attori. Il *dramaturg* sceglie il repertorio per la direzione artistica del teatro, aiuta la sua crescita intellettuale e culturale. Il nuovo millennio porta alla ribalta la figura più nascosta del produttore e la produzione diventa sempre più presente nella composizione del linguaggio estetico della performance contemporanea. Durante il FIT abbiamo visto due spettacoli molto interessanti, prodotti da Campo, una casa di produzione di teatro contemporaneo belga che si occupa, con un rigore e una passione encomiabili, di accompagnare e seguire i propri artisti dallo studio del progetto fino alla messa in opera. Campo si occupa inoltre della distribuzione internazionale degli spettacoli prodotti e della diffusione delle arti nella propria città e nel proprio quartiere, per consentire a quanto più pubblico possibile l'accesso alle arti performative. Un'attività di mediazione culturale importante e necessaria. Campo investe nella creazione artistica dando opportunità di sviluppo e di ricerca attraverso il sistema delle residenze, con l'obiettivo di

mettere l'artista nella condizione di concentrarsi sulla ricerca dei materiali e sui processi e non sul risultato. Non tutte le residenze diventano quindi produzione. Una seconda fase consiste nel scegliere gli artisti più interessanti e produrli, seguendoli dalla produzione esecutiva alla postproduzione, fino alla costruzione di una tournée internazionale. La qualità del suo lavoro è notevole e tangibile, ma corre il rischio di creare un marchio produttivo del contemporaneo troppo riconoscibile che, nel tempo, rischia di penalizzare la libertà dell'artista, soprattutto qualora abbia già una personalità spiccata e autonoma. Questo aspetto emerge nell'ultimo lavoro del coreano Jaha Koo, intitolato *The History of Korean Western Theatre*, che risente molto del controllo della produzione. Rispetto al lavoro precedente, risulta evidente la crescita esponenziale della gestione della composizione scenica, a scapito però di una certa purezza e onestà, che mi avevano colpito nel precedente spettacolo *Cukoo*. Questa perdita è forse da imputare ad un eccesso di controllo della produzione? Forse, e non credo che ci sia nulla di male in questo, anche perché si tratta in un certo senso di un controllo sulla qualità: resta però il pericolo di assoggettare gli artisti prodotti sotto una stessa etichetta. La conseguenza, molto probabilmente non consapevole, è che assistiamo a prodotti troppo riconoscibili nei festival e nel mercato dell'arte. Non si tratta di un controllo sul contenuto, quanto sulla composizione. Quando parlo di composizione intendo proprio in senso letterario: la composizione/disposizione di elementi all'interno di un campo visivo e in determinato tempo dato; performer, elementi scenici, musica, video, diventano, come in un'orchestra o in quadro, principi che vanno saggiamente misurati, all'interno di un tempo stabilito, che non può quasi mai superare i sessanta minuti. La produzione agisce sul controllo del tempo, ma anche nella distribuzione degli elementi che vengono soppesati da una costruzione formale della drammaturgia scenica, attraverso l'occhio attento del *dramaturg*.

Il lavoro di Jaha Koo, sorprendente per l'essenzialità del racconto, viene "puntellato" da un'accorta composizione scenica di suoni, video, gesti, elementi che, nell'indubbia qualità, si mostrano già come prossimo intralcio all'artista. In uno spettacolo sulla ricerca di radici e memoria di una tradizione teatrale coreana, che si sta velocemente perdendo a causa dell'occidentalizzazione della Corea del Sud, vengono dispiegati gli strumenti cari al teatro contemporaneo occidentale. Durante lo spettacolo addirittura, il performer cita i Rimini Protokoll, giocando sulla loro iperproduttività e iperpresenza sui palcoscenici di tutto il mondo, un ammiccamento ironico in pieno stile oc-

cidentale. Caso vuole che quella sera uno dei registi dei Rimini Protokoll, Stefan Keagi, fosse seduto proprio accanto a me, e alla mia domanda su che cosa ne pensasse del lavoro di Koo, la risposta fu: «non è male, ma c'è troppa produzione». Fino ad oggi avevo sentito un abuso del termine «produzione» solo nel mercato dell'arte concettuale contemporanea e soprattutto nel mercato musicale del pop. Non è inusuale nei talent show legati alla pop-music sentire la giuria dire «bella la produzione», o «attento che c'è troppa produzione». Ed è un caso che lo spettacolo metta nel titolo *Storia del teatro*, come avevano appena fatto due punte di diamante del teatro contemporaneo, come Milo Rau e Angelica Liddell?

Che il teatro contemporaneo si nutra di composizione è stato, con grande ironia e sagacia, svelato dallo spettacolo della compagnia svizzera 2b company. I performer François Gremaud e Victor Lenoble intitolano il loro ultimo lavoro *Partition*, partitura appunto. Partendo da una commissione lanciata loro dalla Manufacture di Losanna, poi messa in difficoltà della pandemia, i due artisti hanno deciso di lavorare ognuno nella propria casa, dialogando attraverso piattaforme online: messenger, Skype, Zoom, Whatsapp, Google, Cloud, Dropbox. La Manufacture ha condotto un programma di ricerca sul termine “partitura” in campi extra-musicali, quali teatro, danza e performance, dalla fine del XX secolo ad oggi. Questa ricerca è scaturita dalla valutazione che sempre più negli ultimi decenni il termine musicale “partitura” è stato trasferito in altre discipline artistiche e l'obiettivo di questo processo di ricerca è quello di comprendere il motivo di questo prestito lessicale. Il tema del lavoro di Victor Lenoble e François Gremaud è chiedersi se si può «trarre una partitura da qualsiasi cosa» e se una partitura (strumentale, vocale o gestuale) può generarne un'altra, apparentemente senza motivo. Il materiale drammaturgico di partenza è tratto da *Conférence de choses*, un monologo di otto ore, repertorio della compagnia, che può potenzialmente toccare qualsiasi argomento, in dialogo con *Lecture on Nothing* di John Cage; il lavoro parte dal presupposto che, se non si vuole parlare di niente, si deve parlare di tutto. Il lavoro si iscrive perfettamente nel solco del movimento Fluxus, e nelle visioni letterarie-matematiche di Georges Perec. Il percorso creativo e di composizione viene elaborato davanti al pubblico, in un raffinato gioco tra verità e finzione: i due artisti distinguono perfettamente l'io del processo di scrittura e l'io della restituzione scenica, svelando al pubblico l'artificio con grande umorismo, fino alla neanche tanto velata dichiarazione che in quest'era di sfrenato ultra-liberalismo l'artista è costretto a inseguire

re la produzione e la produttività. Il paradosso è esposto perfettamente: se la “partitura” nasce con l'intento di liberare l'artista dalla dittatura del significato verso territori artistici più rischiosi, fuori dal controllo degli enti di produzione, la produzione stessa si organizza in fretta per rendere questa presunta libertà dell'artista contemporaneo perfetta per il suo mercato. La richiesta all'artista di stare nei parametri dettati diventa il vero centro del lavoro, mostrando il paradosso del teatro contemporaneo: oggi i grandi centri di produzione fanno scambi internazionali di artisti nati per combattere proprio quell'idea liberista e commerciale dello scambio e dell'iperproduttività. Così si chiarisce il paradosso di Jaha Koo che gioca simpaticamente con i Rimini Protokoll, per la troppa presenza nei festival, in uno spettacolo prodotto da uno dei maggiori centri di produzione per i festival internazionali.

# GLI SPETTACOLI DEL FESTIVAL

**LORENA DOZIO/CRILE (CH) > RAME** **concetto e coreografia** Lorena Dozio **danza** Daphne Koutsafti, Ana Christina Velasquez, Lorena Dozio **scenografia** Meryem Bayrem **musica** Kerwin Rolland, Carlo Ciceri **creazione luci** Séverine Rième **accompagnamento** Séverine Bauvais, Daniela Zaghini **consiglio artistico** Kerem Gelebek **produzione** CRILE/ Bagacera **coproduzione e residenza** LAC FACTORY- Lugano ; CCN de Caen en Normandie; Théâtre de Vanves- Vanves **residenze** Ménagerie de Verre - Paris; Centre National de la Danse- Pantin **sostegni** Pro Helvetia; Cantone Ticino - Fondo Swisslos, Citta di Lugano; Dicastero Giovani -Lugano ; Fondation Ernst Göhner; Fondation Binding

**TRICKSTER-p (CH) > BOOK IS A BOOK IS A BOOK** **creazione** Trickster-p **concetto e realizzazione** Cristina Galbiati e Ilija Luginbühl **voce (italiano e inglese)** Gabriella Sacco **voce (tedesco)** Dorit Ehlers **dramaturg** Simona Gonella **collaborazione artistica** Yves Regenass **musica originale** Zeno Gabaglio **editing and mixing** Lara Persia - Lemura Recording Studio **graphic design** Studio CCRZ **assistenza e illustrazioni** Arianna Bianconi **produzione** Trickster-p, LAC Lugano Arte e Cultura **in coproduzione** con far<sup>®</sup> Nyon, Theater Chur, ROXY Birsfelden, TAK Theater Liechtenstein, BLICKWECHSEL - Festival am Puppentheater Magdeburg, FOG Triennale Milano Performing Arts **con il sostegno** di Pro Helvetia - Fondazione svizzera per la cultura, DECS Repubblica e Cantone Ticino - Fondo Swisslos, Municipio di Novazzano, Fachausschuss Tanz & Theater BS/BL, Kulturförderung Kanton Graubünden / Swisslos, Percento culturale Migros, Fonds culturel de la Société Suisse des Auteurs (SSA), Landis & Gyr Stiftung, Stiftung Dr. Valentin Malamoud, Schweizerische Stiftung für den Doron Preis,

Boner Stiftung für Kunst und Kultur, Fondazione Winterhalter, Anny Casty-Sprecher Stiftung

**ANAGOR (IT) > MEPHISTOPHELES** **eine Grand Tour** **concepito, scritto e diretto** Simone Derai **musica e sound design composti da** Mauro Martinuz **direzione della fotografia** Giulio Favotto **collaborazione alla regia** Marco Menegoni **montaggio** Simone Derai, Giulio Favotto **coordinamento organizzativo** Annalisa Grisi **management e promozione** Michele Mele **produzione esecutiva** Central Fies/Laura Rizzo, Steafania Santoni **produzione** Anagor 2020 **coproduzione** Kunstfest Weimar, Theater an der Ruhr, Fondazione Donnarregina per le arti contemporanee / Museo Madre, Centrale Fies, Operaestate Festival Veneto **in collaborazione** con Fondazione Campania dei Festival - Napoli Teatro Festival Italia, Orto botanico e Villa Parco Bolasco - Università di Padova **supportato da** Ministero dell'Ambiente, Energia e Protezione della Natura della Turingia; Ministero della Cultura e della Scienza della Renania Settentrionale - Vestfalia; **finanziato da** POC Regione Campania 2014-2020

**AIEP - AVVENTURE IN ELICOTTERO PRODOTTI (CH) > DANCE THE DISTANCE** **idea e regia** Claudio Prati e Ariella Vidach **coreografia** Ariella Vidach **danzatori** AIEP virtual dance company **VR ricerca e sviluppo** IntermediaLab, MEETcenter, LCV\_FABlab SUPSI **programmazione VR e Mozilla Hubs** Giovanni Landi (ArchonVR Sgl) **programmazione interattiva max/msp** Paolo Solcia, Riccardo Santalucia **programmazione visiva vvvv** Sebastiano Barbieri, Francesco Luzzana **scenografia** Claudio Prati **co-produzione** Avventure in Elicottero Prodotti, Ariella Vidach AIEP; MEETcenter; DiDstudio **in collaborazione/ partenariato con** MEET Digital Culture Center/ inter- mediaLAB di Milano (IT), FIT Festival

Internazionale del Teatro e della scena contemporanea-Lugano (CH), SUPSI FABLAB di Lugano (CH) **con il sostegno di** Pro Helvetia Fondazione svizzera per la cultura, DAC Comune di Lugano, MIBAC Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Comune di Milano

**ARKADI ZAIDES/INSTITUT DES CROISEMENTS (IL/FR) > NECROPOLIS** **concetto e direzione** Arkadi Zaides **drammaturgia** Igor Dobricic **assistente alla ricerca** Emma Gioia **performers** Arkadi Zaides, Emma Gioia **ricercatori** Aktina Stathaki, Amber Maes, Ans Van Gasse, Arkadi Zaides, Benjamin Pohligh, Carolina-Maria Van Thillo, Doreen Kutzke, Elvura Quesada, Emma Gioia, Frédéric Pouillaude, Gabriel Smeets, Giorgia Mirto, Gosia Juszcak, Igor Dobricic, Joris Van Imschoot, Julia Asperska, Juliane Beck, Maite Zabalza, Maria Sierra Car- retero, Mercedes Roldan, Myriam Van Imschoot, Myrto Katsiki, Pepa Torres Perez, Sarah Leo, Simge Gücük, Sunniva Vikør Egenes, Yannick Bosc, Yari Stilo **produzione** Simge Gücük / Institut des Croisements **coproduzione** Théâtre de la Ville (FR), Montpellier Dance Festival (FR), Charleroi Danse (BE), CCN2 Centre chorégraphique national de Grenoble (FR) **supporto residenze** CCN - Ballet de Lorraine (FR), STUK (BE), PACT Zollverein (DE), WP Zimmer (BE), Workspacebrussels (BE), Cie THOR (BE), PimOff, Milan (IT), Co-laBo at Les Ballets C de la B (BE) **supporto per sperimentazione** RAMDAM, UN CENTRE D'ART (FR) Arkadi Zaides / Institut des Croisements is supported by French Ministry of Culture - DRAC Auvergne Rhône-Alpes

**ALAN ALPENFELT (CH) > BINAURAL VIEWS OF SWITZERLAND** **concetto, scrittura, regia** Alan Alpenfelt **sound design** Alan Alpenfelt & Enrico Mangione **kaiserpanorama in legno** Franco Mondia & Antonio Lo Menzo **grafica** Alfio Mazzei **con il sostegno di** con il sostegno di Pro Helvetia, Fondazione svizzera per la cultura, FSRC Fondazione svizzera per la radio e la cultura, Fondation Oertli Stiftung, Città di Mendrisio **si ringrazia** Accademia di Architettura, Università della Svizzera italiana, La London Stereoscopic Company e Petere Blair, tutte le agenzie turistiche coinvolte nel progetto

**CIE TABEA MARTIN (CH) > FOREVER** **concetto e coreografia** Tabea Martin **danza** Tamara Gvozdenovic, Rebecca Journo, Miguel do Vale, Danile Staaf, Benjamin Lindh **scena** Veronika Mutalova **musica** Donath Weyeneth **light design** Simon Lichtenberger **costumi** Mirjam Egli **drammaturgia** Irina Müller, Moos van den Broek **occhio esterno** Sebastian Nübling **assistente al lavoro coreografico** Laetitia Kohler **stage design** Doris

Margarete Schmidt **videostill e foto** Wim Ujtdewilligen, Heta Multanen **produzione** Tabea Martin **coproduzione** Kaserne Basel, Fondo Giovane Pubblico RESO, Reasau Danse Suisse **partner** Fondo RESO, Reasau Danse Suisse **conilsostegno** FachausschussTanz&TheaterBS/BL, ProHelvetia - Schweizer Kulturstiftung, PRAIRIE. Con Modello di coproduzione di Percentoculturale con i gruppi di Danza e Teatro svizzeri di innovazione Migros-Kulturprozent, Stanley Thomas Johnson Stiftung, Fondation Nestlé pour l'Art, Ernst Göhner Stiftung, Ruth e Paul Wallach Stiftung Basel

**SILKE HUYSMANS & HANNES DEREERE(BE) > PLEASANT ISLAND** **di e con** Silke Huysmans & Hannes Dereere **drammaturgia** Dries Douibi **suono** Lieven Dousselaere **produzione CAMPO coproduzioni** Kunstenfestivaldesarts, Spielart Festival, De Bra- kke Grond, Spring Festival, Kwp Pianofabriek, Veem House for Performance, Kaap **residenze** Beursschouwburg, Kaap, Buda, LOD, Stuk, De Grote Post, De Brakke Grond, Kwp Pianofabriek, Veem House for Performance **grazie a** tutti gli amici di conversazioni

**FRANÇOIS GREMAUD, VICTOR LENOBLE 2B COMPANY (CH) > PARTITION(S)** **di e con** François Gremaud e Victor Lenoble **coproduzione** 2b company, HEAS La Manufacture Performance realizzata come parte di PARTITION(S) - Oggetto e concetto delle pratiche sceniche (20°e 21° secolo) un progetto del dipartimento di ricerca Manufacture - Università di Performing Arts, Lausanne. **con il sostegno di** Corodis, Pro Helvetia - Fondazione svizzera per la cultura. 2b company gode di un « Contrat de Confiance » da parte della Città di Losanna

**SERGIO BLANCO (UY/FR) > MEMENTO MORI** **testo regia e performance** Sergio Blanco **disegno audiovisuale** Philippe Koscheleff **fotografie** Matilde Campodónico **produzione e distribuzione** Matilde López Espasandín

**COMPAGNIE SIMON SENN (CH) > BE ARIELLE F** **produzione** Compagnie Simon Senn **coproduzione** Théâtre Vidy-Lausanne, Le Grütli, Centre de production et de diffusion des Arts vivants, Théâtre du Loup **broadcasting e touring** Théâtre Vidy-Lausanne **con il supporto di** Porosus, Fondation Suisse pour la culture Pro Helvetia, Fondation Ernst Göhner, Pour-cent culturel Migros, Loterie Romande

**JAHA KOO (KR) > THE HISTORY OF KOREAN WESTERN THEATRE** **concetto, testo, regia,**

**musica, video & performance** Jaha Koo  
**drammaturgia** Dries Douibi **scenografia e disegno**  
 Eunkyung Jeong  
**tecnica** Korneel Coessens & Philippe Digneffe  
**hardware hacking** Idella Craddock **ricerca**  
 Eunkyung Jeong & Jaha Koo **assistente alla ricerca**  
 Sang Ok Kim **produzione** CAMPO  
**coproduzione** Kunstenfestivaldesarts (Brussels),  
 Münchner Kammerspiele, Frascati Producties  
 (Amsterdam), Veem House for Performance  
 (Amsterdam), SPRING performing arts festival  
 (Utrecht), Zürcher Theaterspektakel, Black Box  
 teater (Oslo), International Summer Festival  
 Kampnagel (Hamburg), Tanzquartier Wien,  
 wpZimmer (Antwerp), Théâtre de la Bastille  
 (Paris) & Festival d'Automne à Paris **residenze**  
 Kunstencentrum BUDA (Kortrijk), wpZimmer  
 (Antwerp), Decoratelier Jozef Wouters (Brussels),  
 Doosan Art Center (Seoul) **con il supporto di**  
 Beursschouwburg, Vlaamse Gemeenschapscom-  
 missie & Amsterdams Fonds voor de Kunst CAMPO  
 è supportato dalla città di Ghent e dalla Flemish  
 Community

**RICCARDO FAVARO/ALESSANDRO BANDINI (IT) >**  
**UNA VERA TRAGEDIA** di Riccardo Favaro **progetto**  
 e regia Alessandro Bandini, Riccardo Favaro **con**  
 Alessandro Bandini, Flavio Capuzzo Dolcetta,  
 Alfonso De Vreese, Marta Malvestiti  
**collaborazione artistica** Petra Valentini **disegno**  
 e **realizzazione scene** Giorgio Morandi, Marta  
 Solari **costumi** Marta Solari **disegno sonoro e**  
**composizione musiche** Elena Rivoltini **produzione**  
 LAC Lugano Arte e Cultura **coproduzione** Teatro i

**MARLEEN SCHOLTEN (NL/IT) > LA CODISTA** di e  
 con Marleen Scholten **assistente alla regia** Dafne  
 Niglio **produzione** Associazione TRAK  
**residenza** OTSE Officine Theatrikes Salento  
 Ellada **un ringraziamento a** Pietro Valenti,  
 Giovanni Cafaro, Paolo Mastromo, Bas Ernst **in**  
**collaborazione con** il Regno dei Paesi Bassi

YOUNG & KIDS

**TEATRO PAN (CH) > DI TUTTI I COLORI** regia  
 Cinzia Morandi, Sissy Lou Mordasini **con** Daniele  
 Bianco, Monica Ceccardi, Viviana Gysin, Cinzia  
 Morandi **testo** Sissy Lou Mordasini **moderatrice**  
 Chiara Pozzoni o Cinzia Morandi **video** Mario  
 Conforti **produzione** Teatro Pan **con il sostegno**  
 di Servizio per l'integrazione degli stranieri Dipar-  
 timento Istituzioni, Divisione dell'Azione sociale  
 e delle famiglie, Dipartimento della sanità e della  
 socialità.

**SOSTA PALMIZI (IT) > ESERCIZI DI FANTASTICA** da  
 un'idea di Giorgio Rossi **una creazione di** Elisa  
 Canessa, Federico Dimitri, Francesco Manen-

Giorgio Rossi **con** Elisa Canessa, Federico Dimitri,  
 Francesco Manenti **scenografie** Francesco  
 Givone **costumi** Beatrice Giannini **illustrazioni**  
 Francesco Manenti **disegno luci** Elena  
 Tedde **produzione** Associazione Sosta Palmizi **con**  
**il contributo di** MiBACT, Ministero per i Beni e le  
 Attività Culturali e del Turismo/Direzione generale  
 per lo spettacolo dal vivo; Regione Toscana/  
 Sistema Regionale dello Spettacolo **con il sostegno**  
**di** Armunia, Wintergarten - Atelier di Teatro  
 Permanente **ringraziamenti** Spazio Nunc, Elena  
 Giacomini

**PROGETTO G.G. (IT) > IL NIDO (Le NID)** **con**  
 Consuelo Ghiretti e Francesca Grisenti  
**pupazzi** Ilaria Comisso **scene e luci** Donatello  
 Galloni **musiche** Pier Giorgio Storti, Rolando  
 Marchesini **voce** Alberto Branca **produzione**  
 Accademia Perduta/Romagna Teatri **distribuzione**  
 Linda Erolì

**Crediti fotografici pp. 36-43**  
*Rame* (Lorena Dozio/Criile) foto di Kerem  
 Gelebek; *Book is a Book is a Book* (Trickster-p)  
 foto di Anna Domenigoni; *Mephistopheles*  
 (Anagoor) foto di compagnia; *Necropolis* (Arkadi  
 Zaides) foto di Institut des Croisements; *Binaural*  
*wiew of Switzerland* (Alan Alpenfelt) foto  
 di compagnia; *Forever* (Tabea Martin) foto  
 di Nelly Rodriguez; *Pleasant Island* (Silke  
 Huysmans&Hannes Dereere) foto di Vlad  
 Sokhin; *Partitions* (2B Company) foto di  
 compagnia; *Memento Mori o la celebration*  
*de la muerte* (Sergio Blanco) foto di Matilde  
 Campodònico; *Be Arielle F.* (Cie Simon Senn) foto  
 di Mathilda Olmi; *The History of Korean western*  
*theatre* (Jaha Koo) immagine/foto di Choy Jongho.

## BIOGRAFIE DEGLI AUTORI

**Tiziana Conte** è giornalista culturale free lance e responsabile dei progetti culturali dell'Associazione Arturo prod. con la quale si occupa della manifestazione nazionale "Festa danzante" di cui è coordinatrice. È responsabile della comunicazione e programmazione degli eventi collaterali dell'istituzione federale Museo Vincenzo Vela a Ligonetto. Laureata in discipline delle arti, della musica e dello spettacolo all'Università di Bologna, ha lavorato tra l'altro per l'Ufficio cultura del Comune di Chiasso dal 1996 al 2010 ed è stata co-responsabile della programmazione della stagione teatrale del Cinema Teatro di Chiasso e direttrice artistica della rassegna di danza contemporanea Chiassodanza dal 2002 al 2010. Nel 2005 è stata invitata a fare parte del gruppo di lavoro «formazione» del Progetto danza. Nel 2006 è stata membro della giuria e nel 2009 coordinatrice delle Giornate di danza contemporanea svizzera, dal 2012 al 2017 membro della giuria dei Premi svizzeri di danza, e nel 2017 e 2018 membro della commissione di selezione "Incontro del Teatro svizzero". Dal 2019 è esperta esterna di Pro Helvetia per il teatro e la danza della Svizzera italiana.

**Riccardo Favaro** si diploma come autore alla Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi nel 2017 con lo spettacolo *Molto Crudele* in scena al Teatro Franco Parenti. Inizia subito a lavorare come drammaturgo con Giampiero Solari curando, tra gli altri, l'adattamento di *Cavalieri di Aristofane* per il 54° Festival del Teatro Greco di Siracusa (produzione Inda). Il suo testo *Nastro 2* è finalista del Premio Riccione – Pier Vittorio Tondelli 2017. Dopo aver vinto la menzione speciale nell'edizione 2018, debutta in Biennale Teatro 2019, al Teatro Piccolo Arsenale, con la drammaturgia di *Saul* per la regia di Giovanni Ortleva (produzione Teatro della Tosse / Teatro i). Con il suo testo *Una Vera Tragedia*, di cui cura la regia insieme ad Alessandro Bandini, è vincitore del Premio Scenario 2019. Dal 2019 inizia a collaborare come autore con Carmelo Rifici.

**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, e ora insegna Storia del Teatro all'Usi di Lugano. 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.

**Tancredi Gusman** è ricercatore associato presso l’HSLU-Università di Scienze Applicate e Arti di Lucerna. Tra il 2017 e il 2019 è stato Marie Skłodowska-Curie Research Fellow presso l’Institute of Theatre Studies, Freie Universität Berlin e Principal Investigator del progetto *Between Evidence and Representation: History of Performance Art Documentation from 1970 to 1977*. Nel 2016, ha lavorato come Post-doc presso l’Università di Milano per il progetto di cooperazione dell’UE: *Senses: the Sensory Theatre New Transnational Strategies for Theatre Audience Building*, co-finanziato dal Programma Europa Creativa. Ha studiato Filosofia e Studi Teatrali all’Università di Pavia e a “L’Orientale” di Napoli e nel 2012 ha conseguito il dottorato di ricerca con una tesi sulla critica teatrale in Germania tra XIX e XX secolo.

**Jonah Lynch** dopo essersi laureato in fisica alla McGill University a Montreal entra in seminario. Ha studiato filosofia e teologia all’Università Lateranense, ha ottenuto un master in Education alla George Washington University e un dottorato all’Università Gregoriana. In Italia ha pubblicato diversi libri, tra cui *Nessuno*

*genera se non è generato, Il profumo dei limoni e Egli canta ogni cosa*. Attualmente fa ricerca per IIMAS e l’Università di Pavia.

**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 al 2009 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 regia di Flavio Ambrosini, e curando ora l’intera realizzazione della performance *L’imitatore di voci e altre trappole bernhardiane*.

**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. Oltre che su «Stratagemmi», scrive di teatro su diverse testate e pubblicazioni e collabora stabilmente con «Hystrio». Curatrice di architettura, si occupa di progetti editoriali ed espositivi per case editrici e istituzioni culturali (La Triennale di Milano 2016, La Biennale di Venezia 2014, FAI-Fondo Ambiente Italiano 2009-2014) e dal 2018 è redattrice della rivista di classe a «Casabella». Dal 2010 per Moleskine dirige una collana editoriale, nell’ambito della quale ha curato diverse monografie sui processi creativi.

