

anāgata ( quel che non  
abbiamo ancora  
raggiunto )

IN  
SIGHTS  
TS

articoli di  
approfondimento  
dalle edizioni #0-4

Uno sguardo sul teatro  
argentino contemporaneo,  
di Cynthia Edul

# CRISI E SPERIMENTAZIONE IN ARGENTINA

In diverse province dell'Argentina l'attività teatrale dà segni di grande vitalità, ma si concentra soprattutto a Buenos Aires, dove si contano quattordici sale ufficiali, ventidue di teatro commerciale e centocinquantesi di teatro indipendente distribuite per tutta la città. A Buenos Aires si rappresentano quattrocento opere l'anno e la presenza del pubblico è numerosa.

Il teatro costituisce senz'altro un elemento significativo della cultura cittadina. Come dice il grande regista argentino Alberto Uré, «La città bolle di teatro, è come una pentola a pressione di rappresentazioni possibili». [1] Si tratta di un teatro eterogeneo molteplice e multiforme, e all'interno di tale fenomeno culturale, per molti inedito, si possono distinguere differenti estetiche, differenti modi di produzione, studi e registi.

Si potrebbe dire che, anche se con confini oggi un poco erosi, nel teatro argentino si distinguono tre circuiti definiti: il teatro ufficiale (i teatri pubblici, statali o comunali, il Teatro San Martín e il Teatro Nazionale Cervantes e i centri culturali ubicati per tutta la città); il teatro commerciale, vale a dire il teatro a carattere imprenditoriale che risponde, nel suo modo di produrre, alla logica dell'industria culturale e del consumo; e infine il teatro indipendente, meglio conosciuto come la scena off. Ed è senza dubbio nella scena off che prendono vita le più importanti innovazioni estetiche ed è lì che bisogna andare a cercare le risposte per comprendere le tendenze e le riflessioni teoriche più importanti della creazione scenica contemporanea. La scena teatrale si espande come un rizoma e in mezzo ad una produzione tanto vasta, gli attori circolano, lavorano, si definiscono e si consolidano come il fulcro attorno a cui ruota tutta l'attività.

Quali sono le principali tendenze della recitazione in questo campo così ampio? Fare un resoconto sull'attività dell'attore in Argentina in questo contesto di proliferazione dell'attività è un compito complesso. Implica tralasciare molte tendenze, singoli artisti e correnti importanti. Tuttavia, la tensione tra il teatro rappresentativo (ovvero l'estetica vincolata al realismo) e le poetiche nate dalla recitazione che, in opposizione al realismo, si sono consolidate negli anni novanta, permane a tutt'oggi. Al fine di comprendere tale fenomeno, ci concentreremo su quest'ultimo tipo.

## LABORATORI DI SPERIMENTAZIONE

Lo Stato, in Argentina, ha svolto un ruolo importante nello sviluppo della produzione culturale grazie alle sovvenzioni agli artisti e ai loro spettacoli, ma a partire dalle politiche neoliberiste messe in atto durante gli anni novanta, il suo impegno si è indebolito, soprattutto per quanto riguarda il disegno di progettualità politiche che tengano conto dell'enorme fenomeno del teatro argentino, tanto prolifico e diverso. Il ruolo dello Stato si riduce oggi a pochi sussidi per gli artisti. Non ci sono aiuti per gli attori, i premi sono pochi e il loro ammontare limitato (fenomeno che si ripropone alla stessa maniera per autori e registi).

In città ci sono corsi di recitazione tanto nella Scuola Municipale (EMAD) quanto nell'Istituto Universitario Nazionale di Arti (IUNA). Al di fuori di questi ambiti istituzionali, la formazione degli attori è periferica. Esistono tanti teatri e spazi scenici in città, a cui corrispondono altrettanti laboratori di qualità, diretti da maestri di recitazione e di regia. Da Ricardo Bartís a Julio Chávez, Alejandra Boero a Cristina Banegas o Federico León e Claudio Tolcachir, attori e registi sono diventati efficaci docenti, formatori di preparati professionisti.

È proprio la mancanza di istituzionalizzazione della produzione teatrale a promuovere paradossalmente l'enorme molteplicità ed eterogeneità di un fenomeno che si sta evolvendo in modo sempre più significativo nel corso degli anni. Senza enti che regolino le pratiche, queste godono di una maggiore libertà e se ne nutrono, il che si riflette nella diversità delle proposte estetiche che nascono all'interno dei diversi studi.

Privi di luoghi di riferimento istituzionali e con una realtà che cambia ad ogni istante, gli attori si sono ritirati nei laboratori dei grandi registi in cui vengono messe a punto le loro poetiche. Spazi marginali di resistenza in cui si è assistito alla nascita dei fenomeni linguistici più innovativi della scena contemporanea. El Sportivo Teatral di Ricardo Bartís, L'Excéntrico de la 18 di Cristina Banegas, il Teatro el Cuervo di Pompeyo Audivert, Timbre 4 di Claudio Tolcachir non sono 'scuole di teatro', sono officine di sperimentazione, nuclei della scena off dove si sono elaborate le principali tendenze della recitazione contemporanea.

## BUENOS AIRES BOLLE DI TEATRO, È COME UNA PENTOLA A PRESSIONE DI RAPPRESENTAZIONI POSSIBILI

Quali sono queste tendenze? Il loro tratto più evidente è la rottura col realismo e la messa in crisi dello statuto della rappresentazione. Ciò ha implicato la fuga dal dominio del testo, associato con l'estetica naturalista e realista, collocando al centro della scena, come potenzialità creatrice, l'attore. La frattura con la categoria classica di rappresentazione spiega in modo chiaro le tensioni presenti nell'ambito teatrale. Se il discorso dominante è legato al realismo e al teatro rappresentativo, i linguaggi dell'avanguardia del Río de la Plata contestano proprio questa categoria. Nel teatro commerciale e in una grande parte dei teatri ufficiali assistiamo alla continuazione del realismo come estetica dominante mentre è nella periferia degli studi e dei teatri indipendenti che si affermano quelli che Ricardo Bartís definisce «i racconti nati dalla recitazione». [2] E questo non solo presuppone una concezione estetica, vale a dire una pratica concreta del linguaggio della recitazione.

Il diverso modo di pensare l'attore implica anche un diverso modo di pensare l'idea di opera. Nel profondo dei racconti nati dalla recitazione si nasconde un attacco all'idea di opera e di teatro come spettacolo. Non c'è nulla se non la creazione dell'attore. Non esiste un testo da rappresentare o interpretare, non ci sono elementi psicologici. Il testo lo crea l'attore, e prima della parola c'è il corpo con le sue potenzialità creatrici. Tra i primi a concepire in questo modo il linguaggio del teatro è Ricardo Bartís, attore, regista e maestro di attori, che sposta il fulcro di ciò che è testuale per collocarlo nella personalità poetica degli attori, che diventano il centro irradiante della scena.

Il dispositivo principale attraverso cui sono costruiti questi racconti nati dalla recitazione è l'improvvisazione. Rompere con l'egemonia del testo ha dato vita a ciò che è stato denominato 'la drammaturgia dell'attore', mentre lo spazio d'elezione della ricerca sono diventate le prove, che per gli attori e registi che hanno sviluppato questo tipo di poetica, come Bartís e Uré, costituiscono lo spazio di discussione delle estetiche, uno spazio in cui si assumono rischi, si sperimentano i linguaggi, in cui si realizza il vero laboratorio della sperimentazione.

Drammaturgia dell'attore, improvvisazione e prove sono i tre assi fondamentali di questa poetica dell'attore che è, molto probabilmente, la tendenza principale della recitazione contemporanea argentina. Nello studio di Ricardo Bartís si sono formati i registi e gli attori che si sono più distinti nella scena contemporanea come Federico León, Alejandro Catalán, Rafael Spregelburd, Lola Arias. Per quanto ciascuno di loro abbia continuato una sua ricerca personale e sviluppato un proprio stile operativo è possibile percepire la familiarità dei loro modi di intendere il linguaggio della recitazione.

## DALLA CRISI DEL 2001 ALLA CRISI ATTUALE

La crisi del 2001 inaugura il XXI secolo in Argentina. Il sistema politico, lo Stato e le banche deflagrano. La crisi si rivela il risultato delle politiche neoliberali degli anni '90, ma nel dicembre 2001 il sipario crolla e rivela un paese privo degli strumenti per superare la crisi, una classe politica contestata dai cittadini e un sistema bancario in frantumi. Di fronte a una situazione senza precedenti, la popolazione è scesa in piazza, ha iniziato a riunirsi in assemblee di quartiere, a scambiarsi il necessario per sopravvivere, a occupare

le porte d'ingresso alle banche, le piazze, i locali. Lo spazio pubblico è diventato collettivo e i cittadini hanno utilizzato forme di sussistenza creative attraverso una rete di solidarietà orizzontale. Dinanzi a questo scenario di cooperazione anche gli artisti si sono riuniti. Citando Andrea Giunta nel suo scritto Post-crisi: L'arte argentina dopo il 2001, "in tempi di estrema sofferenza, la creatività si attiva e accelera". Nel momento in cui il tempo urbano si modifica, anche l'arte comincia a cambiare i suoi tempi e le sue forme.

Le forme di creazione teatrale e di sperimentazione, già citate in questo articolo, costituiranno i precedenti di una pratica che si intensificherà. Per il tempo dell'arte e delle arti performative il 2001 segna il momento in cui essere un artista significa far parte di un collettivo. La mentalità individualista legata all'opera d'arte non esisteva più. Si pensava all'arte nel suo complesso, e quelle forme di cooperazione precedentemente associate a laboratori di sperimentazione assumevano ora una forte connotazione politica, intesa come mezzo per rispondere alla crisi del presente. Nelle case, nei garage, in luoghi non convenzionali sono stati inaugurati molti nuovi spazi gestiti da gruppi o da un singolo gruppo di artisti, come Timbre 4.

Il 2001 segna un punto di svolta nel settore culturale che si estende fino a oggi, caratterizzato da una forte componente di autogestione e di lavoro collettivo. Il teatro di Buenos Aires ha ereditato le forme di gestione, collaborazione e sperimentazione che si sono intensificate dopo la crisi. Il teatro indipendente argentino ha mostrato un livello di produzione, creatività e sperimentazione mai registrato nella storia del paese. I grandi registi e drammaturghi hanno consolidato la loro poetica, un gran numero di nuovi autori, come Mariano Pensotti, Lola Arias, Romina Paula, Sergio Boris, Ariel Farace, Matías Feldman, Daniel Veronese hanno iniziato a realizzare la propria opera in quel contesto diventando le voci più rappresentative della nuova generazione.

L'Argentina oggi affronta una nuova crisi. Con una grande svalutazione, un livello di indebitamento senza precedenti nella storia del paese, un'inflazione inarrestabile e un pesante definanziamento del settore artistico da parte dello Stato, il teatro si confronta con interrogativi già emersi nella sua storia e le risposte che iniziano a palesarsi manifestano lo stesso livello di creatività, consistenza e collaborazione di epoche precedenti. La conseguenza artistica di questo processo sarà chiara col tempo. Un tempo di crisi, produzione e sperimentazione.

Cynthia Edul

Cynthia Edul, drammaturga e insegnante di letteratura presso varie istituzioni, tra cui il Conservatorio di Arte Drammatica, a Buenos Aires

[1] A. Uré, Ponete el antifaz, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2009, p. 12.

[2] Il pensiero teatrale che viene dalla recitazione ha a che vedere più con l'istante, con qualcosa che non comporta niente altro che l'esistenza del corpo dell'attore, che fonda un istante privilegiato e unico.

## Bibliography

\_Bartís, Ricardo. 2003. Cancha con Niebla. Buenos Aires: Atuel.  
\_Giunta, Andrea. 2009. Poscrisis, arte argentino después del 2001. Siglo Veintiuno.  
\_Uré, Alberto. 2003. Sacate la careta. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.  
\_Uré, Alberto. 2009. Ponete el antifaz. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Focus sulla Suzuki Company  
di Tadashi Suzuki a Toga Mura,  
Giappone

## IL CORPO È CULTURA

“Uno dei miei successi come artista teatrale è stato la creazione di un metodo di formazione per gli attori. Lo scopo di questo metodo è quello di rendere l'attore nuovamente consapevole delle sensibilità fisiche che si sono atrofizzate nella routine quotidiana e rivelare come questo stato di debilitazione gli impedisca di coinvolgere efficacemente il pubblico. Mentre il training rinvigorisce queste sensazioni corporee sbiadite, introduco una componente vocale che collega la voce al corpo. Osservando i diversi metodi di training degli attori che esistono nelle diverse regioni del globo, ne ho scoperti alcuni che si concentrano sull'espressività che si ottiene dallo spostamento della regione inferiore del corpo e così ho tentato, nella mia formazione, di attivare le sensibilità fisiche che stanno alla base di questi movimenti. Così facendo, ho capito che la creazione della continuità richiede la consapevolezza del corpo invisibile, e che per raggiungere questo obiettivo è essenziale lo sviluppo di alcune funzioni interne del corpo umano.

Il corpo umano ha determinati bisogni essenziali che devono essere soddisfatti per garantire la vita. Un neonato può sopravvivere senza alcun tipo di consapevolezza del corpo, ma dipende fortemente dall'aiuto degli altri. Anche se il suo cuore batte automaticamente, ha pur sempre bisogno di cibo. Per poter diventare indipendente, deve imparare a controllare consapevolmente le funzioni fisiche chiave, necessarie a soddisfare i propri bisogni quotidiani, le più importanti delle quali sono:

la produzione di energia;  
la calibrazione del respiro;  
il controllo del centro di gravità.

**Il corpo umano ha determinati  
bisogni essenziali che devono essere  
soddisfatti per garantire la vita.  
Un neonato può sopravvivere  
senza alcun tipo di consapevolezza  
del corpo, ma dipende fortemente  
dall'aiuto degli altri.**

Poiché l'energia, l'ossigeno e la gravità non possono essere visti a occhio nudo, nella vita quotidiana non prestiamo loro molta attenzione. Tuttavia, i problemi con alcune di queste funzioni compromettono la nostra capacità di mantenerci in salute. Ciò è dovuto in parte all'interdipendenza di queste tre funzioni particolari. Più energia il corpo produce, più è l'ossigeno di cui ha bisogno, il che a sua volta intensifica il respiro. Quando il respiro si intensifica, sfida l'equilibrio del corpo, o il controllo del centro di gravità. Il training esiste quindi non solo per sviluppare queste capacità in modo indipendente, ma anche per approfondire la loro interrelazione. Più siamo in grado di espandere fluidamente il processo di produzione dell'energia, di ottenere l'ossigeno e di controllare il nostro centro di gravità, maggiore diventa la varietà di movimento disponibile, che a sua volta aumenta la stabilità e la sostenibilità della vita. In sostanza, lo stesso principio può essere applicato alla recitazione sul palco. Attraverso uno sviluppo disciplinato e integrato di queste tre funzioni come parametri per la performance, il corpo ottiene forza e agilità, la voce acquisisce gamma e capacità e la consapevolezza dell'“altro” cresce. Tale lavoro sviluppa la potenza espressiva necessaria per trasmettere il punto di vista dell'attore. Ne consegue quindi che l'arte di recitare è fondata su discipline che approfondiscono la consapevolezza di questi tre fenomeni cruciali, interrelati, “invisibili”.

L'energia, il respiro e l'equilibrio costituiscono anche la base per il training nella maggior parte degli sport, nella danza e nelle arti marziali. Nel teatro, tuttavia, abbiamo una sfida in più: abbiamo bisogno di comunicare con la lingua... per parlare. Pensando a questo, ho elaborato il training per sviluppare l'abilità dell'attore di esercitare la sua attrazione sul pubblico sia attraverso il corpo che la voce. Naturalmente, il modo in cui questo fenomeno si manifesta differisce un po' da cultura a cultura, ma i parametri fondamentali di energia, respiro ed equilibrio costituiscono la base di ogni lavoro fisico e vocale. Il mio metodo di formazione, quindi, non è una piazza dove l'attore deve mostrare le proprie capacità, ma piuttosto qualcosa che consente all'attore, in quanto specialista nell'uso del corpo e della voce, di coltivare flessibilità e sensibilità quando identifica e gioca con la miriade di sensazioni di “essere sul palco”. Potrebbe essere descritto come una strategia per stimolare il pubblico in una varietà infinita di modi”. (TADASHI SUZUKI: il corpo è cultura. 2017- Dino Audino Editore. Pag. 52/53)

Ho incontrato per la prima volta Tadashi Suzuki e la SCOT nel 1995, quando collaboravo alla realizzazione della stagione del Teatro Classico al Teatro Olimpico di Vicenza, per la quale fu invitato a presentare due suoi capolavori, Dionysus ed Electra. In quell'occasione gli venne anche proposto di fare una dimostrazione pubblica del Metodo Suzuki e di tenere un workshop al quale avrei dovuto presenziare come presentatore e traduttore. Un training teatrale, qualsiasi esso sia, è una esperienza psicofisica che la si vive solo mentre la si pratica. Suzuki, quindi, mi invitò a Toga dove soggiornai per quaranta giorni, imparando il training sotto la sua guida.

Mentre maturavo sotto la direzione di Mr. Suzuki, ho gradualmente capito che tutta l'energia spesa nello studio era un modo pragmatico per arrivare allo scontro tra abitudine e obiettività. Sono giunto alla conclusione che il vero significato del training sta nel creare una vivida presenza mantenendo una forte stabilità e un affinamento della concentrazione nel momento in cui sei presente sul palco. Non esiste un training in grado di affrontare le differenze interne in tutti gli attori. Ognuno di noi è psicologicamente ed emotivamente unico. Ciò che è produttivo è un training che ti aiuta ad avere una prospettiva sulle abilità che hai coltivato, su quelle che ti mancano, e tradurle meglio in espressione. Il training di Suzuki esamina gli elementi che abbiamo in comune come esseri umani.

Cosa succede al corpo, e alla voce, quando viene posto nella difficile situazione di essere osservato mentre si cerca di convincere qualcuno di qualcosa? Cosa succede a noi stessi quando siamo messi in questa relazione in cui siamo osservati e al tempo stesso ci mostriamo? Che tipo di emozione si genera dentro di noi? Diventa quasi impossibile mantenere questa emozione e non muoversi. Il movimento diventa inconscio e abituale, il respiro diventa superficiale, le tensioni aumentano, la concentrazione è interrotta. Questi effetti sono universali.

Negli ultimi dieci anni, ho insegnato il metodo Suzuki sia a professionisti che a studenti e sono ancora stupito da come questo training abbia un impatto straordinario su coloro che lo vivono, indipendentemente dal background linguistico nazionale o culturale da cui provengono. Si potrebbe anche arrivare al punto di affermare che il Metodo Suzuki ha ristabilito un modo per gli attori teatrali nel ventunesimo secolo di re-incontrare dinamicamente i fenomeni universali e senza tempo al centro del loro mestiere. Espandendo la consapevolezza dell'attore, la capacità e il controllo

**Il mio metodo di formazione, quindi,  
non è una piazza dove l'attore deve  
mostrare le proprie capacità, ma  
piuttosto qualcosa che consente  
all'attore, in quanto specialista  
nell'uso del corpo e della voce,  
di coltivare flessibilità e sensibilità  
quando identifica e gioca con  
la miriade di sensazioni di  
“essere sul palco”.**

del respiro, il centro di gravità e l'energia, il Metodo Suzuki sviluppa la sua capacità di creare movimento nella stabilità, chiare linee di intenzione, livelli profondi di impegno a più livelli di concentrazione, una forte ma elastica voce e una fantasia rigorosa e fluida. L'incontro con questo Maestro è un'esperienza umana che oserei definire “antropologica” (sotto tutti i punti di vista: sociale, psico-evolutivo, artistico-espressivo, filosofico), esperienza che diventa poi unica quando lo s'incontra di persona. Perché “l'uomo” Tadashi Suzuki ha un grande spirito, generosità, ironia e immenso fascino!

Le principali attenzioni di Suzuki riguardano la struttura di un gruppo teatrale, la creazione e l'uso dello spazio teatrale e il superamento delle barriere culturali e nazionali nell'interesse di creare un lavoro veramente universale. Suzuki ha fondato a Toga uno dei più grandi centri teatrali internazionali nel mondo. Circondato dalla splendida natura selvaggia di Toga, la struttura comprende sei teatri, sale prove, uffici, alloggi, ristoranti, ecc. Le attività di Suzuki, sia come regista che crea produzioni multilingue e multiculturali, sia come produttore di festival che riunisce persone provenienti da tutto il mondo nel contesto di un'impresa teatrale condivisa, riflettono un approccio attento nei confronti delle questioni fondamentali dei nostri tempi.

Mattia Sebastian Giorgetti  
Regista associato SCOT  
Direttore esecutivo (Europa) - Theatre Olympics 2019

Mattia Sebastian Giorgetti terrà un workshop per attori al Teatro Massimo, nelle date comprese tra 8 e 14 aprile, vedi pag. 45

Tadashi Suzuki è il fondatore e direttore della Suzuki Company of Toga (SCOT) con sede nel villaggio di Toga Mura, situato nelle montagne della prefettura di Toyama. È l'organizzatore del primo festival teatrale internazionale del Giappone (Toga Festival) e il creatore del Suzuki Method of Actor Training. Direttore artistico del Shizuoka Performing Arts Center (1995-2007), membro del Comitato internazionale delle Olimpiadi del teatro, membro fondatore del BeSeTo Festival (congiuntamente a Cina e Corea) e Presidente del Consiglio di amministrazione della Japan Performing Arts Foundation (2000-2010). Le opere di Suzuki includono *On the Dramatic Passions*, *The Trojan Women*, *Dionysus*, *King Lear*, *Cyrano de Bergerac*, *Madame de Sade* e molte altre. Ha diretto diverse

collaborazioni internazionali, come *The Tale of Lear*, co-prodotto da quattro importanti teatri negli Stati Uniti; *King Lear*, con il Moscow Art Theatre; *Oedipus Rex*, co-prodotto da Cultural Olympiad e Düsseldorf Schauspiel Haus; e *Electra*, prodotto dall'Ansan Arts Center / Arco Arts Theatre in Corea e dal Teatro Taganka in Russia. Una raccolta dei suoi scritti in inglese, *Culture is the Body* è pubblicata da Theatre Communications Group a New York. Ha insegnato nelle scuole e nei teatri di tutto il mondo. Un libro intitolato *The Theatre of Suzuki Tadashi* è pubblicato dalla Cambridge University Press come parte della loro serie *Directors in Perspective*, con importanti registi teatrali del XX secolo (Meyerhold, Brecht, Strehler, Peter Brook e Robert Wilson).

# La necessità di artisti non ostili

Intervista a Pierre Sauvageot

Il settore artistico è controllato, la sua espressione non è libera. Questo è vero in particolare per il lavoro negli spazi pubblici. I regimi autoritari possono lasciar funzionare dei luoghi alternativi, ma non tollerano gli artisti che si esprimono nella strada, di fronte a tutti i cittadini

**Che cos'è Lieux publics e quali sono i suoi obiettivi?**

Lieux publics è un centro nazionale di produzione interamente dedicato all'arte nello spazio pubblico: sostegno agli artisti, residenze, presentazioni di spettacoli a Marsiglia e nella regione, le creazioni del direttore... Lieux publics è capofila della rete IN SITU che raggruppa una quindicina di festival e organizzazioni di 15 paesi europei, con il sostegno della comunità europea.

**Che tipo di attenzioni ai territori perseguite?**

La parola territorio va considerata nella sua globalità, in modo concentrico. I «territori» di Lieux publics sono molteplici: innanzitutto troviamo la Cité des arts de la rue, nel cuore dei quartieri popolari di Marsiglia. In quest'ambito, portiamo avanti numerose collaborazioni tra artisti e abitanti del quartiere, con l'idea che questi quartieri siano sempre ricchi di energia e giovinezza. Lavoriamo stabilmente con un insieme di 15 strutture: scuole, centri sociali, gruppi di animazione culturale con i quali concepiamo i progetti. Un altro territorio è Marsiglia e la sua regione all'interno della quale presentiamo all'incirca 25 spettacoli nel corso di una stagione. Gli spazi vengono definiti a seconda delle scelte degli artisti stessi; ciò fa sì che si produca un percorso all'interno della città vista tramite il loro sguardo. Molto recentemente abbiamo programmato un evento in un grande edificio coinvolgendo 40 musicisti d'una orchestra sinfonica perché suonassero dai balconi. Domani ci sarà una festa itinerante che traverserà il centro città, domenica un'opera circense nel cuore di un quartiere in cui gli immobili sono recentemente crollati. Infine c'è il territorio europeo che è il livello nel quale gli artisti si incrociano e traggono nutrimento l'uno dall'altro.

**Rispetto alle marginalità (intese come le periferie e il sud del mondo) come si modula il vostro lavoro?**

Marsiglia ha tanti legami con i paesi del sud Europa e del Mediterraneo. Ma al giorno d'oggi è molto difficile sviluppare dei progetti in questa zona. Le ragioni sono prima di tutto politiche. I paesi del nord dell'Africa sono tutti - fatta eccezione per la Tunisia - delle dittature o delle monarchie. Il settore artistico è controllato, la sua espressione non è libera. Questo è vero in particolare per il lavoro negli spazi pubblici. I regimi autoritari possono lasciar funzionare dei luoghi alternativi, ma non tollerano gli artisti che si esprimono nella strada, di fronte a tutti i cittadini. Abbiamo sviluppato dei progetti con Dream City a Tunisi o con Alwan-art in Marocco, ma molto meno di quello che avremmo voluto. Anche con i paesi del sud dell'Europa ci sono dei problemi. Innanzitutto per ragioni economiche perché in questi ultimi anni i finanziamenti pubblici sono considerevolmente diminuiti. Ma anche per ragioni artistiche: questi paesi rimangono ancorati a uno schema forse un po' antiquato che propone da un lato produzioni di intrattenimento ma di bassa qualità artistica, e dall'altro produzioni molto contemporanee che raggiungono ben poco il grande pubblico. Avevamo creato una piccola rete franco-italiana sulla danza negli spazi urbani ma non è sopravvissuta al cambio politico in Piemonte... C'è inoltre una questione essenziale. Il Mediterraneo è divenuto un cimitero per chi fugge dal proprio paese e gli artisti sono i più attivi nell'impegno affinché noi usciamo dal nostro egoismo e accogliamo queste persone in modo semplicemente umano. Questa sarà una delle priorità della nostra azione.

**Quali sono i bisogni del settore artistico per poter essere incisivo?**

Oggi assistiamo a una perdita dell'influenza degli artisti. Questa perdita corrisponde a una società sempre più votata al consumismo, all'intrattenimento, ripiegata su se stessa, ostile agli altri. Gli artisti erano degli "sfigati", non moderni, non redditizi, non connessi.

Ma io penso che si sia ormai toccato il fondo e che nei prossimi anni ritornerà uno spazio più importante per l'arte e la creatività. Siamo di fronte a una grande crisi, prima di tutto climatica, che ci obbliga a ripensare il mondo, ricostruire la collettività, rimettere in discussione il valore del denaro. E in questo gli artisti hanno un ruolo essenziale, per esplorare modalità differenti, ricucire legami, provocare, prendere attenzione. Sicuramente abbiamo bisogno di sostegno e di riconoscimento. Ma abbiamo soprattutto bisogno di artisti che inventino, escano dalla cornice entro la quale sono costretti, non si limitino a parlare delle loro questioni personali ma che osino parlare a tutti; abbiamo bisogno di artisti che si intrametano in ciò che non li riguarda affatto. Il sostegno e il riconoscimento economico non arriveranno da soli, è necessario ribaltare i codici affinché i cittadini, e coloro che li rappresentano, abbiano il sentimento che l'arte è forse inutile ma essenziale.

*Traduzione di Momi Falchi*

Pierre Sauvageot è compositore eclettico e atipico. Ha fatto dello spazio pubblico il testo, il contesto e il pretesto del suo lavoro. Ha creato nel 2003 la rete europea In Situ, piattaforma per la creazione artistica negli spazi pubblici che finora ha sostenuto oltre 200 artisti.

# GRAMMATICHE DEL SENSIBILE E POLITICHE DELLE CORPOREITÀ

**Il concetto di performatività di genere - coniato nel 1990 da Judith Butler - è atto a rimarcare che non esistano vere identità di genere e nemmeno forme naturali di sessuazione, bensì regimi discorsivi che producono la verità sui sessi e le loro differenze, all'interno di una complessa dialettica di rapporti di potere. Come ti collochi rispetto a questa posizione?**

L'idea di performatività applicata non solo al genere ma anche al sesso è uno spartiacque, uno strumento concettuale che ha prodotto uno scarto. Non si tratta solo di Butler, ma di un'ondata di femministe, prevalentemente lesbiche, nere, non occidentali e non bianche, che mettono in crisi - sia nella teoria che nelle strategie politiche - l'approccio essenzialista interno allo stesso femminismo, che ipotizzava un "essere femminile", un Soggetto Donna unitario e omogeneo, come se l'anatomia corporea comportasse delle caratteristiche insieme biologiche e simboliche. È stato un taglio molto radicale, ed è stato per me/per noi anche un taglio generazionale: alla metà degli Anni Novanta non ci ritrovavamo più nell'identità femminista del simbolico, della differenza, delle Madri, che era così forte soprattutto in Italia. Avevamo un'altra cultura del corpo e altri immaginari, più estremi, e siamo andate in cerca di altri riferimenti - Butler appunto, bell hooks, Haraway, Braidotti, de Lauretis, il cyberfemminismo, e poi via via molte altre. Oggi quello che mi interessa indagare è come tenere insieme performatività e materialità - la performatività è una potente teoria della contro-rappresentazione, ed è irrinunciabile sia sul piano politico che su quello estetico. Ma la performatività non è solo linguaggio, codice, immaterialità e, d'altra parte, la materia non è un substrato inerte, è anch'essa mobile, "si comporta" secondo alcune partiture, agisce in senso forte. È una prospettiva dell'immanenza e dell'agire. E ancora. Non basta un solo gesto o un'azione compiuta una sola volta affinché qualcosa si insedi nei corpi. Butler parla di ripetizione, di ricorsività,

di vera e propria messinscena. Questo punto di scarto tra differenza e ripetizione, così conosciuto nelle arti performative, quell'orlo in cui la ripetizione si rompe si interrompe precipita e si produce differenza è una zona molto interessante da pensare relativamente al politico. Nei corpi dunque non incorporiamo e riproduciamo le norme soltanto, ma variazioni inedite sono sempre possibili, è sempre possibile re-istituire nuovi corpi nuove corporeità nuovi organi o defunzionalizzarne le funzioni. Il concetto di imprevisto è del resto ricorrente nel femminismo, basti pensare a Carla Lonzi e al femminismo radicale italiano, alla sua idea di soggetto imprevisto: l'idea di una rottura generativa, che fuoriesce dalla dialettica del sì e del no, che non è programmabile nelle maglie della politica del già dato e mette in crisi anche la nozione di classe.

**Da un punto di vista squisitamente teorico, questa definizione di genere ha destato una turbolenza e un'ampia eco sui cultural studies e i queer studies, non ultimo - fosse anche solo come suggestione - sull'arte performativa. Qual è il contributo specifico delle arti performative e come pensi possano affrontare questa tema?**

Direi che è più di un'eco - con il femminismo queer il performativo diventa un paradigma centrale per leggere il presente, come si producono i rapporti di potere, la politica dei corpi, le contraddizioni e le possibili fraglie che si aprono. È uno slittamento fondamentale, che si allontana dalla centralità del testo e dell'impostazione ermeneutica prevalenti nel Novecento.

Questo cambio di paradigma sposta in maniera radicale anche il pensiero che si produce sulla scena e dalla scena. Tradizionalmente, il rapporto tra teatro e politica è in Occidente fondativo, ricorriamo continuamente a questa metafora: la scena come polis o spazio pubblico, la

connessione agire/azione/drammaturgia nel filo lungo che da Aristotele arriva al pensiero di Arendt, l'idea barocca del Gran Teatro del Mondo, la relazione strettissima, e non solo simbolica ma strutturale, tra rappresentazione come dispositivo scenico e rappresentanza come forma del politico.

La performatività offre dunque uno strumento concettuale per ribaltare e insieme riaffermare l'intimità tra estetico e politico, aggiornando però le domande e gli schemi. Nonostante dunque il predominio del visivo e dei nuovi media, le arti performative - e l'idea di compresenza e di trasmissione da corpo a corpo, di *liveness*, di ripetizione, di linguaggio che istituisce, di agire - non sono un terreno marginale o di nicchia, ma una lente attraverso cui guardare come i corpi sono politici oggi.

Le artiste/i/\* della scena contemporanea hanno colto molto bene questo passaggio, e possiamo considerare le performing arts come un luogo di produzione di pensiero critico, che compone - come ci indicano Deleuze e Guattari - non con i concetti ma con le sensazioni. I lavori di artiste/i/\* sono spesso delle vere e proprie teorie sul corpo, sul movimento, sulla percezione, sulla relazione. Molto meno pronti sono stati invece, in Italia, proprio gli studi teatrali accademici, che sono rimasti su una posizione rigidamente storicista e analitica, impermeabili alle nuove questioni e alle nuove metodologie che le pratiche artistiche da un lato e i femminismi dall'altro inventavano attorno all'idea di performance.

**In quali modi l'arte prodotta dalle figure marginali - esterne rispetto a una prospettiva binaria, eteronormata e fallologocentrica - ha trovato e costruito spazi di libertà espressiva?**

Le arti costituiscono uno spazio di presa di parola; spesso - è Gayatri Spivak, filosofa femminista postcoloniale, che, tra altre, pone con forza la questione - i soggetti subalterni non solo non hanno

**L'arte non può essere considerata un territorio salvo, innocente, un puro spazio espressivo: è anzi un terreno fortemente ambiguo, pieno di contraddizioni anche scivolose. Deve essere agito come un campo di azione e conflitto**

accesso al discorso, ma vengono anche rappresentati dallo sguardo dominante. Non possono letteralmente parlare, sono oggetti del discorso altrui, sono parlati. Io dico chi sei tu. Questo accade a diversi livelli, su diversi assi di potere. Allora diventa fondamentale che a parlare e a inventare nuove partiture performative siano i soggetti direttamente coinvolti. Faccio un esempio: in questi giorni si è aperto sui maggiori quotidiani italiani un dibattito sulla "questione trans", dai toni paternalistici e transfobici, e tutti sono abilitati a parlare tranne le persone trans. E ancora: quanti spettacoli "sui" migranti abbiamo visto in questi anni, fatti da bianchi e per un pubblico bianco?

La sconsolante "bianchezza" del nostro ambiente artistico, sia di chi produce che del pubblico, dovremmo iniziare a considerarla come un problema: ma non ce ne accorgiamo, e questo è un buon esempio, perché così opera il privilegio, è del tutto invisibile e inodore. Non ci accorgiamo di essere tutte/i/\* bianchi finché non entra nella stanza una persona non bianca.

Al tempo stesso, non intendo parlare di un'arte femminista o di un'arte queer, non sono interessata a queste etichette, che spesso non servono ad altro che a costruire una sorta di tecnologia linguistica pulita, una "gestione delle diversità" che assomiglia a una spartizione di mercato. In questo senso mi sembra più interessante guardare ai processi materiali di produzione dei saperi e delle immaginazioni - spesso queste esperienze "minori" arrivano da spazi indipendenti, da pratiche innovative, da prossimità con quelle che una volta chiamavamo controculture. Le sperimentazioni artistiche più radicali si accompagnano a sperimentazioni politiche, alla capacità di istituire nuovi spazi di relazione e di prossimità, a una presa in carico del discorso sulle risorse e sulle economie, e anche a un approccio che destabilizzi la

figura autoriale dell'artista, piuttosto che consolidarlo nel suo sito discorsivo.

Nel capitalismo linguistico e affettivo, il lavoro artistico perde la sua aura d'eccezione, e un posizionamento queer-femminista per me significa anche rifiutarsi di negoziare l'ingresso nel canone maggiore, nel tempio dell'autorità/autorialità, per decostruire piuttosto il mito tutto maschile dell'artista-creatore, genio separato dal mondo. C'è sempre un'intelligenza collettiva all'opera in tutto ciò che facciamo anche individualmente, non fosse altro che per il fatto che parliamo sempre dentro un linguaggio che è invenzione viva comune.

Per questo, l'arte non può essere considerata un territorio salvo, innocente, un puro spazio espressivo: è anzi un terreno fortemente ambiguo, pieno di contraddizioni anche scivolose. Deve essere agito come un campo di azione e conflitto, il che significa anche rifiutare di lavorare per teatri che non pagano le/gli artiste, costruire alleanze, istituire nuove istituzioni - questa è stata la mia/nostra esperienza nei movimenti di lotta, di cui hanno fatto parte anche artisti e precari/ie/\* della cultura, nell'ultimo ciclo a partire dal 2010 e che ha portato ad occupazioni di spazi in tutta Italia.

Ecco che il punto non è dunque se le arti performative si occupino di queer o di genere, nella mia prospettiva - ma è uno sguardo acquisito dal femminismo radicale - la "messa a tema" non è mai criterio sufficiente: un lavoro non è politico se parla di politica o di femminismo o di migranti. È politico se inventa sovverte e ricombina linguaggi, se fa mondo, se crea nuovi modi di percepire il circostante. Un nuovo modo di sentire, un nuovo sensibile, così lo chiama Rancière. Sono le pratiche, e non solo gli oggetti, ad essere radicali; questo è un punto molto importante per mantenere attivo un posizionamento critico sulle arti contemporanee - sempre più

spesso biennali d'arte o festival hanno un esplicito focus politico, spesso anche molto radicale, ma non mettono in alcun modo in discussione il sistema dentro il quale producono saperi, estetiche, economie, relazioni. Questo può produrre non solo un'estetizzazione del politico, ma anche fenomeni di assorbimento e di depotenziamento o vera e propria colonizzazione di soggettività politiche e degli immaginari che queste producono.

**Phia Ménard è in transizione da un genere all'altro. Credi che questa condizione possa aprire all'attraversamento di scorci inediti di realtà?**

Certo, e non solo: il lavoro di sperimentazione di Ménard (sul proprio corpo e sulla scena) e di altre/i/\* artiste/i/\* non solo mostra in una prospettiva diversa qualcosa che già esiste, ma crea letteralmente realtà; non solo immaginari sul corpo, ma proprio corpi altri, altre corporeità. Ciò che è potente nelle arti, in particolare nelle arti performative, è la facoltà di creare non tanto idee o concetti, ma percezioni e esperienze. Di queste corporeità eccentriche, assemblate, ricombinate, inventate, di questi corpi non umani o materie affettive composte di intensità e mutamenti, è possibile fare esperienza - è qualcosa che passa da corpo a corpo, che ci modifica e ci muove. La scena istituisce una compresenza e una prossimità dei corpi, la possibilità che l'esperienza anche la più intima non sia solo privata; così nascono nuove grammatiche del sensibile, nuovi affetti comuni. 

Ilenia Caleo è performer, - lavora con vari gruppi, tra cui i Motus - attivista e ricercatrice indipendente. Attivista del Teatro Valle Occupato e nei movimenti dei commons e queer-femministi, è cresciuta politicamente e artisticamente nella scena delle contro-culture underground e dei centri sociali. Si occupa di corporeità, epistemologie femministe, sperimentazioni nelle performing arts, nuove istituzioni e forme del lavoro culturale. Ricercatrice presso IUAV di Venezia coordina il modulo Arti del Master in Studi e Politiche di Genere di Roma Tre.

# MANGIME PER POLITICI

**Questo spettacolo ha origine da una riflessione intorno al tema dell'immigrazione. Come è nato e che percorso ha compiuto in questi anni?**

La costruzione di un muro di 750 miglia attraverso varie città di confine iniziò negli Stati Uniti nel 1994 con Bill Clinton, a continuazione di un progetto presentato da George H.W. Bush. Questo muro – che impiegava la più avanzata tecnologia del tempo – determinò un riassetto dei flussi migratori, costringendo chi attraversava il confine a transitare in aree pericolose e condizioni orografiche e climatiche estreme.

In un decennio più di quattromila migranti sono scomparsi nel deserto, prima o dopo aver raggiunto il confine. Quel transito e quel destino – le tracce e i segni lasciati dall'assente – ci sono apparsi argomenti da ricostruire, così come l'identità si può rinvenire dai resti in una sorta di esercizio forense artistico.

La morte e la scomparsa dei migranti nel deserto è solo l'inizio di una serie di trasformazioni nelle situazioni migratorie registrate negli ultimi 25 anni.

Oggi, dopo oltre 10 anni di estrema violenza esercitata da parte dei gruppi criminali e dalle organizzazioni governative sui migranti in viaggio, il fenomeno della migrazione si è trasformato in *mangime per i politici* costringendo il vasto territorio del Messico a diventare una zona di contenimento per la migrazione dall'America Centrale. Il muro per cui il governo degli Stati Uniti ha richiesto al Messico il pagamento si sta risolvendo in una pressione sul Messico con la minaccia di dazi. Il cambiamento del fenomeno migratorio ha generato l'ennesima spirale, rendendo la mappa della migrazione attuale ancora più complessa. Attraverso questa piecè ci interroghiamo sul migrante come *tropo*: la condizione di vulnerabilità a fronte delle politiche globali e del capitalismo selvaggio, il fatto che le merci possano passare ma non le persone, e il fatto che *ci sono droghe pagate con le armi e armi pagate con le droghe* come afferma l'economista catalano Arcadi Oliveres.

*Amarillo*, con i suoi dispositivi scenici, vuole

fornire una nuova prospettiva sulle persone etichettate come illegali dagli apparati politici e istituzionali oltreconfine. Durante il nostro processo di ricerca, l'associazione per i diritti umani Contra el Silencio Todas las Voces, A.C ci ha concesso di consultare e utilizzare i suoi documentari video. Poi, abbiamo trasformato questo materiale in un sostegno alla piecè. Quindi abbiamo provato tutte le forme possibili – simboliche, metaforiche e documentarie – per ricostruire un corpo mancante e disperso, nel tentativo di gettare nuova luce sul fenomeno migratorio e mettere in evidenza la posizione secondo cui nessuna persona può essere considerata illegale per il solo fatto di essere immigrata. *Amarillo* è riuscito a aggiornare le proprie immagini e testi di pari passo con le trasformazioni della realtà sociale: il più grande paradosso di questa piecè sta nella sua validità e attualità. Il viaggio dà origine a un'aspra lotta non diversa dalle difficoltà affrontate nelle terre di origine dei migranti, altresì, i rapporti e le tensioni che coinvolgono il contesto politico e economico si sono sviluppati in modo ancor più torbido e perverso. L'accentuata gravità della situazione, per contrasto, arricchisce la nostra piecè di nuovo vigore e intensità.

**Il tema del limite e degli sconfinamenti sembra tradursi da un punto di vista espressivo in un uso eterogeneo dell'impianto scenico. Quali scelte e riflessioni hanno guidato questa composizione?**

Siamo riusciti a tracciare questo percorso e la sua peculiare geografia mettendo insieme diverse strategie e una serie di modelli chiave che abbiamo sviluppato. La disidratazione e la solitudine che determinano il vagare a vuoto del migrante, perso e confuso, sono diventati il pretesto per immaginare che l'intero viaggio avvenga nei minuti che precedono la morte e che siano una sorta di delirio brucicante di immagini di viaggio. Il migrante che parte e non arriva è un altro filo conduttore che ci ha consentito di creare un limbo nel quale il viaggio

prosegue e niente è certo. Il viaggiatore ignora se sia morto o vivo, nonché la propria posizione all'interno del viaggio. È pure impossibile stabilire il genere e l'identità di questo migrante fantasma. La prima conseguenza di questa fantasmagorica situazione è l'assenza, il vuoto lasciato alle spalle. La costante ricostruzione del corpo assente diventa un'azione scenica che si ripete con metodi differenti: come una storia, come uno scenario in costruzione, come un'immagine e come metafora dell'assenza. È anche presente la costruzione di paesaggi – installazioni abitate – eseguiti in tempo reale.

Durante lo spettacolo sparpagliamo una serie di oggetti che diventano materia prima del nostro allestimento, cambiando così la percezione del pubblico che ha la possibilità di concentrarsi sulla singola azione e su come essa si realizzi in uno scenario completo. Utilizziamo inoltre, un insieme di oggetti che appartengono al campo semantico delle zone di confine del Messico e che chiamiamo "il kit del migrante", composto di una tanica d'acqua, un berretto, uno zaino, una lampada scura, un cambio di vestiti avvolti in una busta di plastica, scatolette di tonno, un tozzo di pane e un paio di scarpe da tennis nuove: oggetti semplici o materiale grezzo.

Lo strumento visivo corrisponde alla panoramica del muro tecnologico che si trova in alcune zone del confine, piantonato dall'occhio vigile delle telecamere di sorveglianza. Tutto lo spazio scenico di *Amarillo* è ripreso da telecamere, rigorosamente ottiche, e ci consente di avvicinarci a ciò che sarebbe distante, accentuando e rendendo visibili aspetti delle vicende raccontate.

Gli archivi digitali non subiscono aggiunte o interventi, ma restano essenzialmente grezze.

Il muro, le cui dimensioni corrispondono a quelle del pavimento come se la sala fosse stata dispiegata, funge da barriera impenetrabile e da superficie di proiezione. È un monolite e un personaggio insieme. Infine, abbiamo lavorato con l'ambiguità della figura del migrante. Si fa chiamare

Non appena i migranti lasciano la propria città d'origine si arrendono all'anonimità. Perdono i loro nomi e devono restare nascosti. Sono inconsistenti come ombre. I continui ritrovamenti fatti lungo il deserto sono di resti, cadaveri, avanzi dei loro averi e delle loro vite. Le ossa nel deserto non hanno nome.

con tutti i nomi e si definisce nessuno. Non ha genere, età, origine. Rappresenta tutti i migranti e anonimia di coloro i quali nel loro viaggio non hanno identità in quanto clandestini e illegali.

**Quanto l'immaginario occidentale è colonizzato dal sogno americano?**

L'accezione capitalistica di *Welfare* continua a dominare il mondo occidentale con gli Stati Uniti, a dispetto dei suoi ripetuti e catastrofici fallimenti, come lo squilibrio tra nord e sud, i disastri ambientali e la relazione perversa tra gli stati economicamente dominanti e quelli subalterni.

Nel mezzo del deserto, alle porte di Amarillo, in Texas, è presente un'installazione di arte pubblica realizzata negli anni '70 dal collettivo Ant Farm. Nota come *Cadillac Ranch*, l'installazione è composta da dieci diversi modelli di Cadillac, mezzo sepolte nella piana desertica. Affondano nel terreno con la punta in avanti e con la stessa angolazione della grande Piramide di Giza. I turisti sono invitati in maniera implicita a dipingere le macchine che oggi sono completamente ricoperte di graffiti. Inoltre, essendo esposte all'aperto, le auto sono erose e corrose sembrando ancor più rovinate. Il tempo ha agito su questa scultura monumentale, trasformandola in rovina, e trasformando le Cadillac – ai suoi tempi emblema del sogno americano – nell'immagine perfetta della desuetudine. Un paesaggio distopico del sogno americano che incrocia il sentiero di Amarillo come un miraggio, una mera illusione. D'altra parte, attualmente negli Stati Uniti sono presenti circa 37 milioni di abitanti di origine messicana.

A seguito delle successive ondate migratorie, gran parte dei giovani nati negli Stati Uniti sono ispanici di terza generazione, la maggioranza universitari con un po' di forza pubblica e politica. Attualmente un americano su sei ha origini ispaniche. La prossimità del Messico con gli Stati Uniti rende la relazione tra i due paesi particolarmente complessa e ambivalente. Le interrelazioni hanno dato origine a una grande varietà di forme culturali ibride diffuse in entrambi i paesi e questa coesistenza rivela un effetto dell'assimilazione dello stile di vita americano. Di contrasto c'è in atto un

processo di decolonizzazione con forme di resistenza modeste e di lunga durata e tentativi di soppressione del gringo occidentale. Anche l'Europa è destinata a diventare progressivamente africana e musulmana, sebbene Eurodisney – roccaforte dei vecchi valori occidentali – regga ancora.

**Il viaggio è connotato all'esistenza umana. Quale immaginario desiderate azionare?**

Alcuni motivi universali appaiono nella nostra piecè in modo indiretto: il viaggio come condizione naturale; lo strazio infernale; il mito eterno del ritorno insieme al mito dell'attesa per chi resta. Tuttavia, le chiavi di questi modelli e il loro immaginario dipendono dalle figure di un corpo assente e del limbo che abita, avvicinandoci più all'immaginario della novella Pedro Páramo di Rulfo che alla mitologia classica. Qualcuno, uomo o donna, è partito e non è ancora arrivato. Questo equivale a essere sospesi in una sorta di limbo. Non appena i migranti lasciano la propria città d'origine si arrendono all'anonimia. Perdono i loro nomi e devono restare nascosti. Sono inconsistenti come ombre. I continui ritrovamenti fatti lungo il deserto sono di resti, cadaveri, avanzi dei loro averi e delle loro vite. Le ossa nel deserto non hanno nome.

Durante il nostro processo creativo mettiamo la nozione di corpo assente al centro della nostra ricerca, più un corpo che una persona reale. Perciò, azione ricorrente in scena è il tentativo di ricostruire il corpo assente in tutti i modi possibili: con oggetti, abiti, sabbia... In scena è presente anche l'immagine del migrante disidratato e delirante che gira a vuoto, che crea l'illusione che tutto il pezzo accada all'interno di uno spazio-tempo delirante, un'allucinazione, attraverso la violenza esercitata sul tempo narrativo. Questo stato febbrile che precede la perdita dei sensi ironizza sulla narrazione del Grande Sogno Americano come la mera fantasia di un corpo esausto nella catalessi finale. Amarillo è un luogo reale della geografia Americana, ma è anche il nome di un colore e come tale un emblema: dell'abominevole sole sul deserto, l'inafferrabile oro e l'Eldorado. E per contrasto, un'evocazione del sogno americano e del suo superamento.

In uno dei tentativi di creare e dare forza al corpo del migrante sulla scena, che appare senza nome, un corpo anonimo consente allo spettatore di concepirlo come singola persona che raccoglie tutti i nomi, le età e le origini. Siamo tutti migranti.

**In Amarillo, le donne sembrano legate da una sorta di sacrificio volontario, come un'eco dalla tragedia greca. Che significato conferite a questo sacrificio?**

L'intero lavoro è abitato da molteplici voci che tentano incessantemente di ricostruire ciò che manca, l'assente, attraverso le sue tracce, i sentieri percorsi e simili. I personaggi vengono dissolti in un gran coro e trasformati in figure, forme. Sono i narratori di una moltitudine epica. Raccontano, riferiscono e riplasmano storie di disidratazione, morte, assenza. Continuano a tentare di ricomporre i vuoti lasciati nella loro memoria. C'è un coro e ci sono le ombre. O forse, un'ombra collettiva che ha da principio una conformazione maschile ma alla fine diventa una donna pronta a ricominciare il ciclo e perpetuare il flusso migratorio. Le donne in *Amarillo* non hanno solo la responsabilità di mantenere in vita la patria, ma anche di creare un'impresa cooperativa, una loro compagnia e diventare autonome. Risolvono i problemi che le affliggono nella quotidianità e sovvertono il ruolo di femminile assegnato loro culturalmente e storicamente.

Per esempio, Art Camp è una cooperativa di donne responsabile dei propri mezzi di sussistenza; loro è l'esempio che riprendiamo e raffiguriamo in scena per rendere visibile il ruolo effettivo delle donne nel fenomeno migratorio. Questo funge da contraltare alle narrazioni patriarcali che relegano le donne al ruolo passivo dell'attesa o a fedeli compagne di viaggio. La migrazione delle donne non è cambiata di molto nelle ultime decadi, ciò che è realmente diverso è la visibilità e l'attenzione da parte di ricercatori e di difensori dei diritti umani nei confronti delle donne coinvolte nei flussi migratori, evidenziando i tratti che la differenziano da quella maschile.

Riteniamo che le migranti subiscano una *tripla marginalizzazione*: in quanto migranti, povere e donne. Nella misura in cui ciò diventa visibile, le politiche pubbliche con un approccio gender possono essere scritte tenendo in considerazione i reali bisogni delle migranti. 

*Traduzione di Valentina Salis*

Jorge Vargas è direttore artistico di Teatro Línea de Sombra, una organizzazione artistica multidisciplinare internazionalmente riconosciuta dal 1993. La compagnia è composta da musicisti, artisti visuali, ricercatori e teatranti.

# Un'eccedenza inaspettata: il caso del teatro sociale

## Il richiamo del teatro sociale

Da almeno una decina d'anni la definizione 'teatro sociale' gode di notevole fortuna e ampi riconoscimenti. Un successo motivato innanzitutto dal fatto che le sue pratiche rispondono a un bisogno sempre più diffuso di processi culturali e artistici volti a promuovere, nel campo del sociale e della salute, modelli alternativi e resilienti di inclusione e di cura, da intendersi non solo nell'accezione terapeutica del *to cure*, ma in quella solidaristica e partecipativa del *to care*.

Scopo del teatro sociale è pertanto costruire progetti che rafforzino il sistema delle identità e delle relazioni, personali e comunitarie, in termini di fiducia, ascolto e collaborazione, con l'obiettivo di ridare voce e visibilità a chi è stato marginalizzato, di tutelare le fragilità, le fasce deboli e le minoranze, di rimettere al centro del dibattito il tema dei diritti, dell'uguaglianza e dei beni comuni, di promuovere l'importanza della comunità educante nei processi formativi delle nuove generazioni, di rafforzare gli equilibri di sostenibilità con l'ambiente e con i luoghi dell'abitare, coinvolgendo e responsabilizzando direttamente i cittadini come city maker nei processi di rigenerazione urbana. Tuttavia, come spesso accade nei fenomeni di tendenza, il rischio è quello della semplificazione: di ridurre la complessità del teatro sociale a un'etichetta stereotipata alla moda, oppure, ancor peggio, di ricondurre il suo profilo, mutevole e poliedrico, a stereotipi classificatori di ordine teorico e metodologico, che risultano tanto più parziali e limitanti quanto più si presentano come specifici. Un fraintendimento, quest'ultimo, drammaticamente diffuso nella nostra contemporaneità, dominata dal mito neoliberalista della specializzazione e della parcellizzazione dei saperi (il dogma dell'expertise), per cui una teoria o un modello tendono a essere considerati tanto più credibili e affidabili quanto più risultano specifici e selettivi. Esattamente il contrario di quanto accade per il teatro sociale, che vive invece dell'estrema permeabilità fra le più diverse forme espressive, della continua contaminazione fra gli ambiti disciplinari (si pensi alle affinità fra teatro sociale e arti

visive, nelle declinazioni dell'arte pubblica e dell'arte partecipativa), come pure, sotto molti punti di vista, della dimensione integrata e co-produttiva fra professionismo e amatorialità.

## Un modello aperto fra etica ed estetica

Per questo suo carattere dichiaratamente a-specifico e non specialistico, il teatro sociale tende pertanto a sottrarsi a qualsiasi definizione rigida e esclusiva: le sue metodologie e i suoi linguaggi cambiano infatti di volta in volta in base al contesto (culturale, umano e ambientale) in cui viene concretamente realizzata l'esperienza, proprio perché a prevalere, nel rapporto dinamico fra processo e prodotto, non è l'autonomia estetica della forma, ma l'obiettivo sociale a cui è indirizzata e si relaziona. Con questo non si vuole certo negare (come qualcuno fa) la formidabile qualità artistica di alcuni interventi di teatro sociale: anzi è esattamente il loro sbilanciamento sulla vita, la loro eccentricità non esteticamente programmata, la loro capacità di ascolto e di cura di ciò che è profondamente umano, a dar vita in molti casi a immagini e azioni folgoranti nella loro viva autenticità, molto più originali e interessanti delle produzioni, spesso sterili e stereotipate, della scena contemporanea. Un'eccedenza artistica, trasgressiva e inaspettata, che permette inoltre di evitare il rischio (sempre in agguato) di concepire le finalità sociali di queste pratiche all'interno di un orizzonte istituzionale eccessivamente normativo e protocollare, che finisce per inibire l'autonomia creativa e le stesse potenzialità trasformative dell'azione teatrale, sacrificandole sull'altare di un funzionalismo esclusivamente terapeutico o risocializzante. In altre parole, il valore più innovativo del teatro sociale risiede in ultima analisi nella feconda integrazione fra le sue due componenti, sociale e artistica, le cui istanze devono interagire e alimentarsi reciprocamente, in uno scambio paritario che non prevede nessuna subordinazione dell'una rispetto all'altra, indipendentemente dal fatto che gli esiti delle esperienze possano avere una ricaduta più artistica o sociale.

## Sotto il segno della performance

Alla luce di quanto è stato appena affermato, se si volesse comunque tentare di circoscrivere l'identità aperta e sfumata del teatro sociale (con i suoi concetti di interdisciplinarietà, agency, partecipazione, processualità e amatorialità) all'interno di un paradigma teorico e operativo di riferimento, la scelta non potrebbe che ricadere su quello che Schechner ha definito l'"ampio spettro" della performance. Con performance non si fa ovviamente riferimento in questo caso all'omonimo genere spettacolare (le performing arts), quanto piuttosto a quel sistema integrato di azioni creative (non esteticamente preventivate) che si configurano come attività culturali (individuali e collettive) di intervento e modificazione della realtà, tramite la mediazione concreta, razionale e affettiva, del corpo.

Un continuum progettuale dove la componente teatrale è parte dinamica integrante di un approccio culturale molto più complesso, di ordine antropologico e sociale, che gravita intorno ai due poli del gioco e del rito.

In questa prospettiva, la performance si pone innanzitutto come antitesi alla concezione tradizionale di spettacolo: vale a dire come radicale messa in discussione di quel dispositivo dicotomico di rappresentazione / visione che, nel corso della modernità, ha sancito la separazione fra immagine e sguardo, determinando la distinzione fra l'ambito produttivo, contraddistinto dal valore estetico dell'opera e dal primato dell'artista, e l'ambito ricettivo, inteso come campo dell'osservazione, della contemplazione dello spectaculum (ciò che merita di essere guardato). Configurandosi come alternativa alla rappresentazione, il modello performativo proprio del teatro sociale si pone pertanto anche in contraddizione con l'idea oggettiva (e oggettuale) dell'opera d'arte come prodotto, mettendo in discussione il principio stesso dell'autorialità e del professionismo come matrici preventive dell'atto creativo e della sua originalità. Posizioni (va subito precisato) che non sono nuove nella storia novecentesca del teatro e delle arti: anzi, al contrario, la attraversano come un filo rosso, ricorrendo

Il movimento è quindi una sorta di oscuro precursore, in sé invisibile, la cui unica funzione è quella di stabilire relazioni, le uniche ad essere percepite e a darsi in una forma.

soprattutto nei periodi più rivoluzionari e politicamente impegnati (si pensi, un secolo fa, ai 'teatri non teatrali' dell'agit prop, oppure, cinquant'anni fa, alla strepitosa stagione dell'animazione teatrale). Tanto che si potrebbe tranquillamente sostenere (parafrasando Fabrizio Cruciani), che il teatro, nel Novecento, ha sempre cercato come una necessità la vocazione sociale del suo agire, ritrovandola soprattutto quando ha postulato il suo futuro non come futuro del teatro, ma come futuro della società. Tuttavia, in questa sua connotazione parateatrale estremamente dilatata e connotata in senso sociale e culturale, il concetto di performance rischia di cadere in una indefinitezza tale da prestare il fianco a chi nega valore specifico alle pratiche di teatro sociale, in nome dell'aporia per cui, in senso lato, tutto il teatro andrebbe considerato sociale (e quindi niente lo sarebbe realmente). Per ovviare a questo fraintendimento mi limiterò a evocare brevemente due parole chiave, gioco e profanazione, che aiutano a comprendere meglio la dimensione performativa del teatro sociale.

## Performance come gioco

Con questo termine non si vuole tanto sottolineare la nota affinità mimetico simbolica fra gioco e teatro, quanto piuttosto evidenziare, sulla scia di Walter Benjamin, la natura trasgressiva e non imitativa dell'attività ludica. Per il filosofo tedesco, infatti, il gioco infantile non si configura come processo di imitazione della realtà (fare come se), ma come processo psico-fisico di incorporazione (farsi come). Per il bambino, la realtà non è qualcosa di predefinito, un dato di fatto da imitare / rappresentare, ma qualcosa da scoprire in modo nuovo, da assimilare e reinventare, rianimandola per via corporea (per "innervazione", dice Benjamin). In questo processo di incorporazione e ridefinizione, il gioco non è pertanto un esercizio innocuo, ma un'azione sovversiva di distruzione e rigenerazione. Un atto performativo di contraddizione del presente, di interruzione dei suoi nessi deterministici, delle sue logiche obbligate di causa effetto: un esercizio di scardinamento delle forme consolidate della cultura e del potere. Il bambino, giocando, si fa quindi

portatore di una teatralità di rottura e ricomposizione, tanto più radicale quanto più viene esercitata in piena libertà, senza finalizzazioni e vincoli immediati di utilità. Tale attitudine si articola poi, dal punto di vista teatrale, nell'elaborazione di partiture gestuali, di azioni e visioni che Benjamin definisce 'gesti che segnalano'. Questo perché, nella sua trasgressione, il gesto dell'infanzia diventa concretamente 'segnale' di un cambiamento possibile, a partire da un lavoro di segmentazione e assemblaggio di frammenti inediti e inaspettati di realtà, di pezzi dispersi in grado di riscattare e rivitalizzare orizzonti di senso perduti, rimossi o dimenticati, dando così significato (consistenza e pregnanza) all'insignificante.

In questo modo il gioco del teatro sociale diventa lo spazio dove dare corpo a nuove identità e nuove realtà, dove prefigurare l'anticipazione di un futuro liberato. Una ricostruzione certamente fragile e instabile, ma, per contro, libera e autentica, svincolata da quel funzionalismo mortificante, da quel destino ineluttabile a cui la storia e la società l'avevano costretta.

## Performance come profanazione

Nella sua qualità ludica, la natura performativa del teatro sociale si configura inoltre come profanazione. Anche in questo caso la parola vale nel significato attribuitogli da Giorgio Agamben, che intende profanazione come restituzione all'uso di ciò che è stato 'sacralizzato', ossia sottratto e reso indisponibile per la collettività.

In chiave teatrale, questo processo comporta la riappropriazione, da parte di tutti, di un linguaggio creativo e di una capacità produttiva che, per quanto non siano stati negati, certamente sono stati depotenziati, degradati a un'idea di amatorialità assimilata al diletterismo, lontana e ben distinta dalla sfera autonoma e separata dell'arte e del professionismo. In questo senso, il concetto di profanazione non va letto tanto nell'accezione ideologica (cara agli anni Sessanta) della lotta contro la 'delega creativa', ma piuttosto come affermazione di un sapere teatrale e di un'estetica amatoriale che, lungi dall'essere emulazione diletteristica del professionismo, si fa portatrice di una sua

particolare qualità artistica, che nasce da una verità e da un'urgenza espressiva strettamente legate al bisogno collettivo di comprendersi come persone, di cogliersi nel mondo, di dare corpo alle proprie inquietudini e alle proprie speranze. Una teatralità, dunque, che esalta una competenza tecnica non specializzata, di tipo inclusivo e non selettivo, incentrata sulla verità del gesto non formalizzato a priori, sulla matrice ludica dell'azione e sulla forza espressiva del movimento spontaneo inatteso.

Una tensione che si connota performativamente come presenza, come 'alleanza dei corpi' nello spazio pubblico (per citare Judith Butler), come rivendicazione politica di luoghi concreti di 'apparizione', dove poter destrutturare e riconfigurare liberamente i valori e i principi dell'identità individuale e comunitaria e dei beni comuni.

In ultima istanza, seguendo le suggestioni di Jacques Ranciere, tutto questo definisce il teatro sociale come un laboratorio di operatività politica: uno 'spazio dei possibili', dove sperimentare e fare realmente esperienza, insieme agli altri, di un 'mondo sensibile comune', in cui i sentimenti e i comportamenti vengano decontestualizzati dal partage, dalla ripartizione obbligatoria del quotidiano, e fatti interagire conflittualmente in una prospettiva di cambiamento. In questa dimensione partecipativa e creativa a matrice amatoriale e in questa sua rinnovata vocazione politica, il teatro sociale non è dunque più concepibile come semplice rappresentazione del mondo, ma come azione di testimonianza e di responsabilità verso il mondo: nel senso di poterlo accogliere (essere capax mundi), ma nello stesso tempo di corrispondergli (co-respondeo), di rispondere ai suoi orizzonti di attesa e di esserne attivamente responsabili. **a**

Fabrizio Fiaschini, è Professore Associato in Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli Studi di Pavia, dove insegna Storia del teatro e dello spettacolo e Teoria e tecnica della performance. Fra i suoi ambiti di ricerca, un ruolo specifico assumono le analisi sulla scena contemporanea, con particolare attenzione alle pratiche della performance, al teatro sociale e partecipativo e alla drammaterapia.

# MISTICA DELLA PERFORMANCE OVVERO DELL'ARTISTA STRONZO

**anāgata mi chiede di ragionare attorno al tema dell'etica nel mondo del teatro: l'opera d'arte può mantenere un grado di libertà, di autonomia, rispetto al suo creatore, qualora questi sia accusato di muoversi in uno spazio non etico?**

È una questione che concerne – tra gli altri - il caso Jan Fabre, accusato di abusi e molestie sessuali da una ventina di ex performer della sua compagnia, organizzatisi poi nel movimento Engagement. Terrò la vicenda giudiziaria sullo sfondo ma, avendo visto diversi spettacoli del regista belga, conosco il suo immaginario e la reputazione del suo lavoro. Partiamo da qui per ragionare su etica e estetica - due parole che si compenetrano, non solo lessicalmente. Nonostante le sue opere siano sempre di alto livello, realizzate assieme a performer eccellenti, spesso ho esperito un senso di disagio, dovuto alla scelta di insistere sulla triade scandalo/sex/provocazione, presente a vario titolo e secondo varie modulazioni. Il disagio non nasce dall'effetto dello scandalo o dall'esposizione dei corpi, quanto dalla constatazione che, nella sostanza, non si produceva scandalo alcuno. Non nel senso in cui l'arte del Novecento ci ha abituati: ribaltamento violento della morale imperante, denuncia del pregiudizio attraverso l'ostentazione del suo contrario. È un meccanismo che non funziona più: scandaloso e trasgressivo sono termini entrati nel novero delle categorie merceologiche, per strategie commerciali e di comunicazione. Il disagio estetico era provocato dall'ambiguità etica dell'assunto di fondo, rispetto ai modelli dominanti: non denuncia ma adesione.

Con questo non voglio dire che Fabre – e centinaia di registi – abbia cavalcato con malizia l'inevitabile magnetismo che sprigiona dai corpi; intendo piuttosto che quel magnetismo sprigionato dai corpi sia un fatto politico e che, maneggiandolo artisticamente, si finisca inevitabilmente per assumere una posizione politica. La figura di Fabre appartiene alla folta schiera dei registi demiurghi, dei creatori che tutto possono nel quadrilatero del palcoscenico, spesso in grado di partorire immagini sovrumane anche se a discapito degli artisti. È l'ennesima incarnazione del regista segnato da un'aura di maledettismo, dal carattere iracondo, dall'intransigenza verso ciò che fa da ostacolo alla creazione, e via via tutto il resto del campionario che caratterizza l'artista "stronzo ma geniale". In sostanza, uno stereotipo. Non so se Fabre sia davvero così, se lo sia in parte, o se si tratti solo di un racconto mitizzato. Certamente dai suoi spettacoli fuoriesce l'idea che il corpo dell'attore sia un oggetto asservito alla creazione. È la triade scandalo/sex/provocazione, unita all'utilizzo degli artisti come oggetti-corpi, a spingere verso la reificazione, e non per volontà di Fabre, ma perché quello spazio di immaginario è oggi indistricabilmente connesso ai grandi conflitti che sul corpo si giocano: libertà o controllo, espressione fluida o codificazione imposta, riappropriazione di soggettività da parte dei soggetti oggettificati

o marginalizzati (nello spazio pubblico dominato dall'immaginario eterosessuale maschile, principalmente le donne nel primo caso e le persone non etero nel secondo).

Oggi, tuttavia, al giudizio sull'estetica di Fabre si aggiunge quello sull'etica. Ci si chiede: possiamo continuare tranquillamente a apprezzare la sua arte dopo le accuse che lo hanno raggiunto? Il groviglio che si può creare tra un corpus di opere che si incentra proprio su quell'immaginario e un regista accusato proprio di abusi sessuali è immaginabile. Le questioni che si aprono sono complesse e stratificate. Proviamo a procedere per punti. L'opera d'arte non è mai svincolata dal suo creatore. È ingenuo pensare a un oggetto d'arte come a un'idea platonica che si realizza di fronte a noi. C'è sempre un di più, un'impronta umana, che è l'ombra dell'artista e del suo vissuto. Tuttavia, per quanto odiosa possa essere quella figura che si intravede, l'opera d'arte possiede un valore in sé.

Altrimenti che cosa dovremmo fare delle opere di un artista antisemita come Céline, o delle poesie di un sincero ammiratore del fascismo come Ezra Pound? Espellerle dalla letteratura mondiale non porterebbe vantaggio alla causa dell'antifascismo e dell'antirazzismo, mentre dal punto di vista poetico resteremmo tutti più poveri. Non è un caso che, nel dopoguerra, a rendere omaggio all'ormai anziano poeta statunitense fu Pier Paolo Pasolini, in una nota intervista del 1967.

Tra le opere censurabili, tuttavia, non ci sono solo quelle di stampo politico. Anzi, il filone moderno dei "degenerati" comincia certamente in campo sessuale con il Marchese de Sade e arriva, ai nostri giorni a casi come quello di Roman Polanski o di Woody Allen. Il primo, che ha ammesso lo stupro di Samantha Gailey allora tredicenne, il secondo che ha sempre negato le molestie sulla figlia adottiva Dylan, per le quali è stato scagionato. C'è ovviamente una profonda differenza tra il divin marchese e due cineasti importanti, ricchi e apprezzati che nelle loro opere riflettono la sensibilità del loro tempo. Anche in questo caso, espellere Rosemary's Baby o Hanna e le sue sorelle dalla storia del cinema mondiale nulla aggiungerebbe alla causa contro la violenza sulle donne. L'atto censorio, che in sé appartiene alle società totalitarie, non sarà mai in grado di innescare dei profondi cambiamenti culturali, che sono ciò che serve per contrastare problemi epocali come la cultura machista e l'antisemitismo. Di artisti censurabili per le proprie azioni ce ne sono molti – Caravaggio, lo stesso Pasolini – ma questo deve spingerci a leggere le loro opere e la loro vita con la lente della complessità.

Si tratta di un discorso assolutorio? No, perché affermare questo non significa che non si possano condannare azioni come quella di Polanski. Per cui, per quanto l'opera porti in controluce la figura dell'artista, non è l'opera che deve rispondere delle azioni dell'artista. Se cambierà il nostro giudizio sull'autore, ciò non di meno l'opera può continuare a parlarci, magari proprio per il fatto

L'atto censorio, che in sé appartiene alle società totalitarie, non sarà mai in grado di innescare dei profondi cambiamenti culturali

che da quel momento in poi poggerà, nel nostro immaginario, su di un contesto urticante.

Se la questione è così spinosa, il motivo sta nell'aura che possiede l'artista. Nelle società secolarizzate gli artisti hanno preso il ruolo che, in altre epoche, era dei santi e dei mistici. A loro si concede libertà che ad altri non si concedono, si perdona ciò che ad altri non è perdonato, gli si attribuiscono virtù che forse non hanno, ma che la loro arte ci lascia intravedere. Questo atteggiamento è in parte giustificato dal fatto che, con la loro capacità di dare forma a un immaginario che ci parla, aiutano a leggere il mondo e la vita. Ne deriva un senso di riconoscenza che ha plasmato sia l'idea dell'artista santo che quella dell'artista stronzo. Mentre non c'è nulla di male nel conservare la prima, sarebbe invece ora di problematizzare la seconda.

È innegabile l'importanza dell'opera di Jan Fabre, che ha influenzato molti artisti delle generazioni successive. Cito su tutti l'esperienza orgiastica di Mount Olympus, lo spettacolo di ventiquattro ore sui miti antichi. Un'esperienza estetica e percettiva debordante; uno spettacolo di un'innegabile grandezza. Quello che va problematizzato, dell'immaginario fabriano, è la sua incarnazione dell'artista demiurgo, una categoria che ha perpetrato gli stereotipi che danno linfa all'artista stronzo, perché la figura del demiurgo crea un contesto dove l'etica del lavoro diventa qualcosa di labile. Tutto deve sottomettersi alla creazione, che è il fine ultimo. Se vogliamo decolonizzare quell'immaginario, occorre invertire questa idea di fondo. Un certo teatro del XXI secolo nato dall'esperienza dei gruppi, che attraversa le potenzialità dell'arte relazionale, con creazioni in cui ogni attore, performer o tecnico contribuisce alla creazione, è il terreno di coltura perfetto per operare questa decolonizzazione. È un tema di riflessione che attraversa le ultime generazioni e senza delimitazione di geografia. Come tutte le persone sotto indagine, Fabre ha diritto alla presunzione d'innocenza, d'altronde la stessa Ilse Ghekiere – danzatrice e attivista belga che ha fatto partire il movimento Engagement – ha ricordato che le persone coinvolte nella vicenda non fossero convinte di procedere con un'azione legale contro di lui, poiché "nessuno era interessato a un risarcimento in denaro o a una forma di punizione". Ciò nonostante persisteva un forte bisogno di giustizia. Per questo hanno optato per una lettera aperta che potesse rendere pubblico quanto accadeva all'interno della compagnia.

In effetti, anche qualora il caso non avesse strascichi legali, una così vasta e scoperta dichiarazione di disagio dovrebbe far comunque riflettere il mondo della danza e del teatro su alcuni temi come i rapporti di potere e le possibili derive manipolatorie. Occorre farlo senza naïveté: chi conosce il mondo dell'arte teatrale e della danza sa che i rapporti si avvitano su questioni complicate, che hanno a che vedere con la necessità di conferma da parte degli attori, sulla mitizzazione dei registi, sul desiderio di accettazione e su quello di seduzione, da rendere davvero impossibile ricondurre tali rapporti a dinamiche chiare e limpide, dai confini netti, come può avvenire in altri settori di lavoro. Nel teatro e nella danza si travalicano spesso i confini, e le storie di sodalizi artistici, che a volte si ribaltano in odi feroci, assomigliano assai di più a quelle di innamoramenti tossici e tormentati che non a una qualunque classica dinamica lavorativa. Il teatro prende corpo anche all'interno di questa zona di rischio, dove si travalicano limiti. Inoltre in teatro ci si tocca – a volte fino a scambiarsi fluidi organici –, si vive e si viaggia assieme, si progetta e si parla di estetiche comuni che, per alcuni artisti, hanno lo stesso valore totalizzante di un'ideale rivoluzionario. È in questo contesto che "l'artista stronzo"

trova un facile terreno dove dare sfogo alle proprie nevrosi. Quando scrivo che occorre considerare la questione senza naïveté, intendo dire che non si può invocare quella dimensione di rischio del teatro come alibi per giustificare comportamenti offensivi o manipolatori; e allo stesso tempo, che non si può neppure pretendere di addomesticare quella zona di rischio, di innamoramento ossessivo, di seduzione e adesione ideale, al rigore normativo che può invece sussistere ad esempio tra i colleghi di uno studio notarile o tra impiegati delle poste. Ciò vuol dire che resteranno sempre delle zone di ambiguità e che dobbiamo rassegnarci a questo? Non esattamente. Vuol dire piuttosto che, affinché gli artisti si sentano a proprio agio nel prendersi i rischi di apertura a un processo creativo che scelgono di assumersi, deve vigere nella compagnia un'etica del lavoro salda e condivisa. Se molti artisti lo fanno, senza per questo perdere la loro carica poetica, vuol dire che è possibile farlo. È solo una questione di scelta. Decolonizzare l'immaginario teatrale dalla figura dell'artista stronzo non significa necessariamente perdersi per strada il sacro fuoco dell'arte, le tinte esistenzialiste che secondo alcuni abitano questo mestiere, il mito del genio artistico nelle cui mani abbandonarsi. Così come la critica al ricorso della triade scandalo/sex/provocazione in teatro non va compiuto in chiave sessuofoba, ma in chiave di liberazione di quegli stessi temi dalla sierotipizzazione che li ha resi allo stesso tempo inoffensivi e utili allo sfruttamento del desiderio da parte del mercato; allo stesso modo, la critica al demiurgo teatrale non va compiuta per forza in chiave di addomesticazione e normativizzazione di uno spazio irrequieto come quello del teatro e dell'arte in genere. Ci saranno sempre delle zone di rischio, ma possono essere attraversate con consapevolezza, anziché a causa di una manipolazione. Volendo affrontare quest'ultimo punto fino in fondo, dovremmo cominciare a problematizzare tutta una serie di immaginari che hanno colonizzato il lavoro teatrale e la filosofia che li ha sorretti nel corso del novecento. Cito, tra tutti, l'idea di "verità" che va trascinata, quasi con forza, dentro lo spazio dello spettacolo, opponendola alla finzione "svilente" che caratterizza il teatro classico e borghese. Un'ossessione che ha permesso a qualcuno di scambiare, ingenuamente, l'idea artaudiana di "teatro della crudeltà" in una forma prescrittiva. Non si può affrontare, al termine di un articolo già lungo, una questione così capitale, alla quale andrebbero dedicati saggi e maggiori sforzi di analisi. Mi limito, per questo, a lanciare una suggestione: se per qualcuno l'arte ha assunto nella nostra società il ruolo che una volta era riservato alla religione, va ricordato, a chi non voglia necessariamente incappare nelle aridità del laicismo, che tra mistici e fondamentalisti lo scarto è grande. Sgombriamo subito il campo da possibili equivoci. La critica alla formula scandalo/sex/provocazione non va letta in chiave sessuofobica. Sull'usura del dispositivo della "trasgressione" in una società compiutamente edonista rimando ai romanzi di Michel Houellebecq, che ha analizzato in modo più acuto e rivelatore di quanto possa fare io nello spazio di un articolo. Fuori da qualunque tentazione neopuritana (tradotto: mettiamo pure in scena tutti i corpi e il perturbante che vogliamo), credo che la domanda su quanto ci sia di "liberatorio" e quanto di "mistificante" in quel meccanismo resti valida e centrale. 

Graziano Graziani è uno dei conduttori di Fahrenheit (Radio 3) ed è stato autore di documentari e programmi per Rai 5; ha inoltre diretto il docufilm coprodotto da Riccione Teatro Pina Bausch a Roma. Collabora con «Lo Straniero», «Il Tascabile» e «Minima&Moralia». Scrive di teatro contemporaneo, come critico.

# I TUMULTI DELL'IDENTITÀ

## visioni non velleitarie dei confini



Il MAN Museo d'Arte Provincia di Nuoro presenta da venerdì 13 marzo a domenica 14 giugno 2020 un inedito progetto espositivo dal titolo *Il regno segreto. Sardegna-Piemonte: una visione postcoloniale*, a cura di Luca Scarlini.

La mostra ospita una varietà di opere d'arte, documenti, manufatti, testi letterari, illustrazioni, ceramiche e fotografie provenienti da prestigiose istituzioni italiane, insieme a un film d'animazione dedicato agli illustratori sardi attivi in Piemonte nel Novecento, prodotto da Fondazione Sardegna Film Commission in collaborazione con il MAN.

**Come nasce la mostra *Il Regno Segreto* e che cosa significa questo titolo?**

Negli anni Settanta, da bambino, capitavo spesso in Sardegna, perché mia madre vi faceva la sindacalista e aveva mantenuto negli anni delle amicizie. Capitava quindi che io andassi fuori dalla stagione turistica, in luoghi irreali - per esempio Villacidro, dove stavamo anche un mese intero.

Da queste memorie infantili - dove questi elementi mescolati erano già chiari - via via negli anni, essendo io molto interessato ai confini - e la Sardegna è essa stessa un confine geografico, di cultura etc - mi ha interessato raccogliere degli elementi su questo crash Sardegna/Piemonte, su cui ancora oggi ci sono controversie piuttosto evidenti.

Questo progetto fa seguito a un altro itinerario non così dissimile compiuto quindici anni fa a Bolzano, dove sono riuscito a mettere d'accordo la comunità italiana e quella tedesca, intorno a un libro sui viaggiatori non italiani e non tedeschi, cioè coloro che dalla Francia e dall'Inghilterra - perciò senza motivazioni politiche - fossero stati a Bolzano, raccontandola. Sono emerse in quella occasione delle cose molto curiose e mi sono confrontato con l'esistenza di una Bolzano italiana e una tedesca, con visioni e prospettive completamente diverse.

Stesso dicasi quindi per questo progetto - cui pensavo da un po' di tempo e che ho proposto a Luigi Fassi (*direttore del MAN*) - che intende raccontare a 360 gradi la presenza piemontese in Sardegna e gli scambi continui tra Sardegna e Piemonte, senza alcun confine ideologico, né preveggenza storica, raccontando storie.

Questa storia non ha l'intento di avanzare una tesi, né di dimostrare qualcosa.

Il desiderio è di raccontare attraverso documenti, opere d'arte e molto altro una relazione estremamente complessa, che si inaugura nel 1720.

Io mi sono accorto assai tardi che di fatto la mostra sarebbe avvenuta in corrispondenza dell'anniversario dell'arrivo dei Savoia in Sardegna (anniversario che in Sardegna non è celebrato).

*Il regno segreto* è un lavoro scientifico che - casualmente - è andato in quella direzione, ma che aveva avuto origine assai prima.

**Qual è la visione post-coloniale cui ci si riferisce già nel titolo?**

La visione post-coloniale strizza l'occhio a Antonio Gramsci che ne è di fatto il padre fondatore.

Le isole intrattengono degli scambi complessi con i posti che le colonizzano, creando un linguaggio nuovo, formato dai vari elementi messi in comune. Siamo partiti dall'indagine di quante biografie di piemontesi si fossero svolte in Sardegna e quante biografie di sardi a Torino. anche dopo la fine del Regno di Sardegna.

L'Università di Torino ha avuto per lungo tempo un rettore sassarese, divenuto poi sindaco, ha mantenuto sempre un occhio di riguardo per gli studenti sardi, soprattutto nell'elargire borse di studio - ragion per cui per esempio Antonio Gramsci ha studiato a Torino.

Si tratta di fatti che non vengono mai sottolineati: Torino ha avuto un sindaco sardo già nel 1905; Il nuorese Giampietro Chironi a Torino era un giurista affermato e Salvatore Satta, prima di rivelarsi come narratore, a Torino aveva un peso importante come autore di manuali di giurisprudenza per la UTET.

In Sardegna è invalsa nell'uso l'espressione *Chi ti pighit su Boginu* (Che ti prenda Bogino [Ministro per gli affari di Sardegna]), per indicare un cattivo augurio. Ci sono anche state delle polemiche relative alla toponomastica di Cagliari, che qualcuno vorrebbe dedicare agli eroi della Resistenza.

Cagliari è interamente sabauda, soprattutto nei luoghi iconici: il bastione di Saint-Remy, piazza Yenne. Giovan Battista Lorenzo Bogino per esempio è stato una figura controversa, non del tutto negativa: è stato lui a fare i decreti per rivalorizzare le università di Sassari e Cagliari. Non si trattò certo di beneficenza, ma del desiderio di formare una nuova classe di funzionari; tuttavia è innegabile che l'abbia fatto.

Non è corretto dare una lettura univoca: i Savoia arrivano in Sardegna perché avevano bisogno di un regno e la Sardegna era l'unica cosa che gli si poteva offrire, a seguito del complicatissimo Trattato di Utrecht che aveva ridefinito gli assi delle monarchie europee. Dopo la guerra di 7 anni i Savoia avrebbero voluto andare in Sicilia - terra ben più ricca e prestigiosa -, ma i siciliani si rifiutano, rimandandoli al mittente, dicendo che, se fossero mai giunti, avrebbero trovato una rivolta.

Perciò la Sardegna per i Savoia era una opportunità e è chiaro che i Savoia in Sardegna portarono molti cambiamenti.

La cosa che emerge da questa mostra - che ha un asse storico molto ampio, dal 1720 (anno del primo documento in cui compare la definizione di Regno di Sardegna), fino agli anni '70 del 1900 - è che all'inizio in Sardegna non arrivava alcun funzionario dal Piemonte. Le immagini della Sardegna erano mitologiche, rappresentavano un luogo remotissimo, una specie di Medioevo fuori dal tempo.

A partire dal 1750 sono arrivati i primi viceré e iniziano a essere depositate all'Archivio di Stato di Torino le prime relazioni vicereali, di persone che effettivamente avevano avuto esperienza diretta della Sardegna.

Dopodiché c'è stata la Rivoluzione Francese e i Savoia hanno preso la Reggio a Cagliari perché esiliati da Torino. Quello è stato un momento cruciale in cui i piemontesi hanno incontrato le famiglie locali e ci sono stati numerosi matrimoni ibridi. Da questi incontri derivano anche alcune figure fondamentali. Salvatore Satta per esempio è stato tanto piemontese quanto sardo; sua madre era figlia di uno dei piemontesi che avevano fatto la Madonna della Neve a Nuoro, e lui

è cresciuto in una rigorosissima visione piemontese delle cose.

Il caffè Tettamanzi a Nuoro è stato progettato e costruito da un artigiano di altro livello proveniente dal Lago Maggiore. Si trattò di un intagliatore del legno che edificava a Nuoro - cittadina fuori dai circuiti più conosciuti - un caffè in stile veneziano, che gli diede notorietà sulla stampa, anche fuori dalla Sardegna, per ragioni di eccentricità e curiosità.

Con i Savoia in Sardegna c'è un gran movimento e compaiono alcune figure che all'isola dedicano una affezione, vedasi Carlo Felice. Si tratta di un altro personaggio coperto da uno stigma negativo, - si pensi alla boutade *Carlo Feroce*. Tuttavia l'arteria stradale principale della Sardegna è dedicata a lui e lui ha sempre espresso nelle lettere un profondo amore per la Sardegna, al punto che desidera essere sepolto in Sardegna ma, siccome non gli è possibile, decide di andare in Francia, pur di non essere sepolto accanto ai i suoi parenti Savoia.

Sul monte di Superga a Torino c'è ancora un feretro vuoto con un piccolo stemma dei Quattro Mori.

**È questo che intendi con osmosi Culturale? Il tentativo di spiegare che non ci sia una lettura univoca e unilaterale di collisione tra le culture.**

Ci sono dei meccanismi di arricchimento reciproci. Emerge la figura di Edina Altara, straordinaria illustratrice di moda mai abbastanza valorizzata in Sardegna. Una sorta di Frida Kahlo sassarese, estremamente urticante per la società sarda dell'epoca, per i suoi comportamenti e per i suoi modi di pensare, che si sposa con un illustratore piemontese Vittorio Accornero de Testa e i due sono perfettamente speculari: Altara veste le madamine torinesi sulle riviste di moda e Accornero illustra Grazia Deledda. La loro coppia è quasi l'*exemplum* di come non ci sia una prevedibilità in questi incroci.

**Alla luce di questa prospettiva, cosa resta dell'identità? Con identità s'intende sia il concetto - dal momento che questo approccio sembra ridiscutere l'idea che l'identità sia un solido immutabile, con una sua fissità - sia nella fattispecie dell'identità sarda, per come si è costruita nella storia della cultura degli ultimi decenni.**

Il concetto di sardità, tema che in Sardegna spesso torna, deriva da un analogo della mia città, Firenze, la fiorentinità. Per quanto mi riguarda è un'idea deprecabile.

Un'espressione infelice che non di rado si incontra in chi rivendica la fiorentinità o la sardità come a millantare superpoteri. Affermazioni puramente velleitarie che appartengono perlopiù a luoghi che hanno superfici provinciali a cui appigliarsi. A Milano la milanesità non interessa, la città vive di dinamismo, non di cultura delle celebrazioni memoriali.

Con questa mostra non ho una tesi da dimostrare!

L'identità è sempre assai tumultuosa e trova una fissazione in un dato momento e più che di identità, preferirei parlare di identità multipla che nel tempo si definisce in vari modi.

Se ci si spoglia di una certa rigidità pseudo identitaria si scoprono delle cose anche assai curiose: per esempio i Piemontesi nel 1860 sono stati i primi a immaginare una forma di turismo in Sardegna. Un tipo di turismo per noi oggi impensabile, quello venatorio. Va considerato che al tempo non si prendeva il sole, erano costretti a farlo i volgari, i contadini; l'aristocrazia sabauda veniva in Sardegna a fare la caccia al cinghiale e al daino.

C'è stato un pittore molto interessante, Giovanni Battista Quadrone, il primo pittore piemontese a rappresentare la Sardegna in modo assolutamente non retorico, con quadri di straordinaria bellezza. Anche questo è un caso interessante: un pittore piemontese dedito a rappresentare momenti di vita sabauda, che si annoia a Torino perché sono in tanti a riprodurre quelle stesse immagini. Si reca in Sardegna, se ne innamora, ci vive per quindici anni, vi si sposa e poi diventa il primo pittore di scene sarde. Il mercato dell'arte piemontese apre la via a artisti sardi che poi saranno esposti alla Grande Esposizione a Torino del 1911. Torino per tutti gli artisti dalla Sardegna è sempre la porta, anche perché molti che non avevano mercato - la Sardegna non aveva una così vasta borghesia che potesse acquistare quadri - facevano incisioni e illustrazioni per l'editoria, soprattutto quella infantile.

Luca Scarlini, saggista, drammaturgo, storyteller in scena, insegna all'Accademia di Brera e in altre istituzioni italiane e straniere; collabora con numerosi teatri e festival in Italia e all'estero. Collabora con Radio3; suoi testi sono tradotti in numerose lingue. Tra i suoi libri: *La musa inquietante* (Cortina) *Equivoci e miraggi* (Rizzoli), *D'Annunzio a Little Italy* (Donzelli), *Lustrini per il regno dei cieli* (Bollati Boringhieri), scrive regolarmente su "Alias" del Manifesto e su "L'Indice dei Libri".

Tra il tangibile e l'immateriale.  
L'umanità basilare di Pretziada

Pretziada è il progetto creativo di Ivano Atzori e Kyre Chenven, coppia italo-americana che vive a Santadi e promuove il territorio attraverso storytelling, artigianato e fotografia. Abbiamo chiesto a loro di raccontarci idee e prospettive.



Che cos'è Pretziada e in che modo declina l'approccio glocal al territorio sardo?

Pretziada è un progetto *in corso d'opera* che assume forme differenti, pur agendo principalmente sulla promozione del territorio, attraverso interventi culturali. Si tratta di testi atti alla pubblicazione o della creazione di portfolio fotografici su progetti specifici, ma riguarda principalmente l'invito a conoscere l'isola rivolto a creativi internazionali, per lavori ex novo, basati sulla loro esperienza del territorio. Difatti, la definizione più azzeccata che abbiamo trovato per il lavoro che facciamo è quella di *interpreti culturali*; aiutiamo artisti e creativi a prendere confidenza con l'isola e contribuiamo a tradurre la loro visione agli artigiani locali e alla comunità autoctona.

Pretziada è perciò una piattaforma esperienziale, dove il tangibile e l'immateriale coesistono. A volte crea una linea apparentemente caotica e anarchica, ma nella sua complessità è la rappresentazione di ciò che noi due siamo. Noi siamo una coppia global, nel senso che il nostro bagaglio di esperienze si è formato attraverso esperienze di vita e professionali in diverse parti del mondo a partire da paesi estremamente diversi tra loro. Pretziada non poteva che essere contaminazione, nel rispetto di un territorio e della sua cultura.

Lavoriamo sodo per generare un coinvolgimento paritario dal punto di vista mediatico e di comunicazione. Riconosciamo la bellezza e l'importanza della ruralità della Sardegna e siamo ispirati dalla sua apporto umano. Far giungere questo messaggio a un pubblico più ampio significa riconoscere all'isola una specificità e farla risuonare in altri contesti.

Scegliere la Sardegna come territorio in cui attivare il vostro progetto è già una scelta politica. Quale significato e potenziale attribuite al lavoro nelle marginalità?

Confermiamo: è una scelta politica. Al momento si tratta di una scelta che comporta sacrifici e fatica, ma anche enormi soddisfazioni. Nel tentativo di contribuire a un processo di incontro e dialogo tra zone più e meno avvantaggiate, abbiamo intercettato un'opportunità di racconto, di stile di vita e di lavoro. Noi siamo insaziabili divoratori di informazioni, immagini, storie e idee. In città eravamo costantemente distratti. Vivere a Santadi, un luogo con un ambiente così stimolante, rilassante e statico è stato un dono. Ci ha anche dato modo di lavorare in una delle regioni più povere d'Europa, il Sulcis.

Inoltre, abbiamo trovato una meravigliosa comunità di persone che offrono il loro talento e le loro competenze al territorio, lavorare in un luogo dove non ci sono troppe persone che si occupano delle stesse cose è un dono, un luogo in cui la propria professionalità non è superflua. Spesso a fine giornata siamo stanchi e esausti, ma non ci chiediamo mai quale sia lo scopo.

Da una prospettiva epistemologica, quali sono le capacità precipue del design? Come si specifica la sua capacità di creare sinergie culturali?

Il design può essere qualsiasi cosa! Dalla produzione di sedie di plastica per la veranda di una pizzeria, alla creazione di pezzi unici, fino all'invenzione di nuovi strumenti per i trapianti chirurgici. La sua forza sta proprio in questa duttile inclusività. Il design deve essere transdisciplinare e, come tale, ha la possibilità di toccare migliaia di vite in una miriade di modi diversi e di essere progettazione collettiva, in cui tutti apportano la propria conoscenza specifica con obiettivo lo sviluppo e la creazione di un'idea. Questa condizione genera interazione e scambi, arricchimento tecnico e di relazioni.

Nel nostro caso specifico, il design si applica all'artigianato sardo con un metodo antropologico. Ciò significa che non ci occupiamo soltanto dell'estetica del prodotto finito, ma prendiamo in considerazione lo scopo e la storia di ogni tecnica e oggetto. Non sorprende che abbiamo trovato il modo in cui ogni specifico oggetto possieda la propria tecnica o storia, che si riferisce a una necessità umana. Questa *umanità basilare* è la radice di ogni oggetto che produciamo.

Quali sono le vostre intenzioni e prospettive rispetto alla creazione in loco tramite il progetto di residenze artistiche?

Residenza è un termine che tendiamo a sostituire con *esperienza antropologica*. I creativi che ci fanno visita si immergono all'interno di un mondo ai molti sconosciuto, arcaico, misterioso e spesso privo di documentazione scritta. Una condizione delicata ma che lascia molto spazio all'ipotesi, ricerca e progettazione. Segue la seconda fase, quella dell'ascolto delle storie dei laboratori artigiani. I designer davanti a una narrazione che si tramanda da quattro o cinque generazioni rispondono con fascinazione e entusiasmo. Ne colgono ricchezza e suggestioni forti. Nello stesso momento accade che, anche gli stessi laboratori, si contaminano di esperienze internazionali, ricche di innovazione e visioni aliene all'isola. Il tutto si conclude con un risultato ricco in termini di esperienza.

Le nostre intenzioni sono esattamente quelle che hai citato prima - creare sinergia tra culture, persone, professionisti, esseri umani.

La Sardegna è un'isola sconosciuta alla maggior parte del mondo. Sebbene non si tratti di un fattore positivo per chi tra noi ci lavora, questo significa che possiamo decidere insieme che tipo di narrazione della nostra isola offrire a un occhio esterno. Possiamo scegliere quale immagine proiettare - vogliamo essere banditi, centenari, innovatori, assistenzialisti, esperti vinificatori, selvaggi? Molto di ciò che facciamo si basa su quella premessa: le azioni che mettiamo in opera oggi formeranno l'immagine che daremo domani. Quindi la domanda fondamentale è: chi vogliamo essere noi sardi? A Pretziada piace pensare che possiamo essere arcaici, artistici, selvaggi, orgogliosi, in contatto con il mondo ma sempre sinceri con noi stessi.

Lavorare in un luogo dove non ci sono troppe persone che si occupano delle stesse cose è un dono

Nulla è cristallizzato, nulla è puro, è un concetto privo in modo assoluto di fondamenta

Come pensate si possa lavorare con gli oggetti che provengono da una tradizione consolidata e stratificata - finanche negli stereotipi culturali/identitari - senza incorrere nel folklorismo da un lato o nell'esotismo dall'altro?

Questo è un tema di enorme importanza per noi, la risposta che possiamo dare ci soddisfa solo in parte. Pensiamo sia una questione di rispetto: cerchiamo di proteggere i nostri collaboratori e la nostra isola, lavorando instancabilmente per far sopravvivere questo progetto utopico. I nostri oggetti sono sinceri, così come le nostre fotografie e gli scritti sono narrazioni veritiere.

Siamo in Sardegna ormai da cinque anni. Troppo spesso si parla di tradizione isolana, iconografia sarda, tecniche locali, dimenticando che la Sardegna attuale è frutto di un costante processo di stratificazioni culturali che nei secoli si sono sostituite, amalgamate. Nulla è cristallizzato, nulla è puro, è un concetto privo in modo assoluto di fondamenta. Pretziada prosegue un percorso iniziato da migliaia di anni. Il folk o l'esotismo sono entrambi risultati di processi che hanno strizzato l'occhio a una condizione servile nei confronti del turista o nelle peggiori delle ipotesi del colonizzatore, mascherato da messia. Se invece si ha un approccio autonomo, di analisi, approfondimento, ricerca si otterranno dei lavori esteticamente validi e collocabili geograficamente, carichi di contenuto narrativo ma soprattutto unici, riconoscibili. Preziosi appunto. **Ⓐ**

# SCOLPIRE IL BUIO

La materia è dotata di una fecondità senza fine \_ Bruno Schulz



## UN ORGANISMO PULSANTE

Al termine di una serata abitata dall'*Ombra della sera* Alessandro Serra nella sua consueta semplicità 'necessaria' esprimeva agli spettatori la consapevolezza di aver chiesto molto alla loro attenzione. Si riferiva a una condizione voluta e cercata in fase di creazione: quella di una percezione chiamata a esplicitare tutte le proprie potenzialità. Agli spettacoli di Teatropersona lo spettatore non si può accontentare di un'esperienza distratta, è chiamato a lavorare insieme agli attori e a tutti gli inviti percettivi che gli porge la scena, affinché l'incanto si produca.

La scrittura sottile e incisiva di Serra scolpisce fragori visivi e uditivi nella materia del vuoto e del silenzio. Fa sì che si crei uno spazio/tempo minimale, un inconsapevole interstizio tra quel che si dà a vedere e a udire nella sua evidenza e il lavoro dei sensi e dell'immaginazione.

Anche nel caso di *Macbettu* agli spettatori è chiesto di acuire vista e udito (e insieme a lasciarsi trascinare dal ritmo dei suoni e delle immagini come da un canto).

L'apparente contraddizione insita nell'aspirazione a rendere percepibile l'invisibile e l'inudibile, cara a tutto un versante – non dominante – della ricerca teatrale almeno a partire dal Simbolismo, trova qui conciliazione: è grazie a quell'interstizio che invisibile e inudibile prendono una forma.

*Macbettu* è la prima "regia" di un testo drammaturgico definito. Credo che non si debba leggere come un "approdo" al testo, a quello che storicamente è definito "il Teatro di Regia". *Macbettu* si pone in una linea ininterrotta rispetto agli spettacoli precedenti, nel segno di una drammaturgia dell'immagine e del suono, che fa leva sulla corrispondenza tra sonoro e visivo.

«Come in *Aure*, come in *Trattato dei manichini*, ciò che più colpisce nella regia di Serra è la felicità delle invenzioni sceniche unite alla sapienza tecnica, la concretezza di tutto ciò che accade sul palco insieme alla sottile energia che promana da un cambio di luci di ancora inesplorata lentezza, che aleggia intorno a un oggetto interrogato e ascoltato nella sua unicità consunta, che riverbera da un attore messo nelle condizioni di dosare la propria energia nello spazio e nel tempo», scrive Fernando Marchiori.

A proposito del rapporto con la sostanza della parola, viene alla mente la definizione di Kantor dell'attore come «macchina per triturare il testo». Sulla scorta di questa

immagine kantoriana del "macinino", pensiamo qui a un più arcaico mortaio, dove le pietre triturano le parole per farne uscire aromi scordati, come da ingredienti naturali in antiche ricette dissepolte. Così il testo di Shakespeare, triturato dalle pietre (sonore), lavorato, impastato con i suoni, rinasce in forma diversa, attraversando i corpi degli attori, frantumato e ricreato nelle loro cavità orali. Scrive Alessandro Serra in una intervista che «i testi vanno letti e dimenticati».

Scriveva Rilke che bisogna dimenticare le 'Cose', lasciando che guadagnino il loro spazio, fino a che esse, da sole, ritornino, acquisendo così una vita autentica, non mediata.

Si tratta di dare forma a visioni che scaturiscono dall'incontro con materiali diversi, e della congiunta necessità di trasmutare incessantemente il segno linguistico. Nel caso del testo di Shakespeare, di farlo slittare dentro la sonorità che si fa materia.

Nell'opinione diffusa ci sembra che in generale continui a dominare una sorta di scissione tra il 'Teatro di Regia' e il 'Teatro di creazione' (o di composizione): una scissione che ha avuto ragione di esistere in decenni passati – ma della quale ora sentiamo il limite. Un teatro di regia che non sia anacronistico ha per forza recepito (almeno in parte) le ricerche della sperimentazione. Viceversa, la sperimentazione si è appropriata dei testi della grande drammaturgia.

La modalità di rilettura di Macbeth liquida in questo senso ogni barriera.

Uno dei più grandi registi del Novecento, Leopold Jessner, già all'inizio del secolo scorso riconosceva il procedimento registico nel mettere a nudo l'essenza, il "nocciolo" fondamentale del testo (*Grundkern*, o *Grundmotiv*), il suo nucleo incandescente e universale, capace di parlare al proprio tempo; scarnificato, il testo andava ricostruito intorno al suo scheletro, secondo il punto di vista originale dell'Autore-regista.

Scrive ancora Fernando Marchiori che in *Macbettu* i carnevali vengono «inoculati» nello spettacolo; è un lemma interessante, significativo per il procedere di Serra; inoculare significa "innestare ad occhio" (dove la gemma è assimilata a un occhio). I materiali non vengono utilizzati, illustrati, accostati, ma innestati, con un riferimento tanto al mondo vegetale che a quello della vista; lo spettacolo è un tessuto organico come lo è quello dei nostri organi e la regia

è 'corpo'. 'Tessuto' è una parola chiave: magistrale, per esempio, la tessitura di suoni. Si pensi al grido di Macbettu, quando chiama se stesso reiterando il proprio nome pronunciato dalle Streghe: esse ci appaiono d'incanto dentro la voce impressionante di Macbettu/Leonardo Capuano. La sonorità della voce crea drammaturgia, l'ossessione si incarna nella materia della voce. Di questa tessitura testimonia il testo edito, che fissa nelle didascalie la riscrittura. Scrive Serra che le Streghe «danzano il destino di Macbettu stenografandone con i corpi la vita, come tre mimi funebri», – a loro sarà anche demandato il compito di sintesi di alcuni passaggi del testo omessi dai dialoghi. Le streghe «tessono», non raccontano, il destino di Macbettu.

## BUIO COME LUCE

Tutto il lavoro di Alessandro Serra si presta ad una lettura *sub specie lucis (et umbrae)*. Basterebbe la scena d'apertura, emblematica del registro drammaturgico, a chiarire che la drammaturgia non è veicolata primariamente dall'elemento verbale, bensì da una trama indistricabile di parola, suono, luce (immagine in movimento).

Anche qui Serra "chiede molto" agli spettatori. Buiò, penombre, dense atmosfere pulviscolari: l'indecidibilità della visione interroga lo spettatore; il risultato dipende anche da quel che il suo sguardo è in grado di cercare.

Nel buio percepiamo rumori, voci, suoni, il formarsi della parola dal nero. Il nero dello spazio si coagula nel nero della scrittura, che non vediamo, né percepiamo nella consueta "chiarezza", ma che immaginiamo, incarnata dai corpi della scena – non solo dagli attori, ma anche da oggetti e suoni, che in virtù del lavoro d'attore *riverberano*, per utilizzare un termine caro a Serra. Si pensi a come le pietre vengono 'animate' dalla luce.

Non sarà forse inutile ricordare che quando diciamo 'luce' intendiamo anche il buio e l'ombra, non in quanto suoi opposti bensì come manifestazioni della luce. Buiò come materiale da costruzione, alfabeto di una drammaturgia.

Gli studi d'ambito neurofisiologico ci dicono che il buio non è assenza di attività visiva ma piuttosto una condizione nella quale vengono disinnervate le *off-cells*, cellule perimetrali della retina; potremmo dire che si tratta di una visione d'altro tipo rispetto a quella 'luminosa'.

Il riferimento ci pare qui particolarmente appropriato per i meccanismi percettivi messi in atto dalle creazioni di Alessandro Serra.

Nel buio *Macbettu* si apre e si chiude; o forse, si direbbe meglio, rimane aperto sul buio, come a ritornare al gorgo originario da cui scaturiscono suoni e visioni. È il buio il foglio bianco sul quale si traccia il segno della scrittura di questo spettacolo, dove la scena sembra non avere confini: è il buio che consente di estenderla oltre il perimetro del visibile. Suoni, oggetti, presenze, non 'entrano' in scena, vi giungono senza frattura, come se la loro vita non cessasse fuori dal quadro scenico (la struttura della scatola scenica non mostra pareti che la limitano).

Artisti, mistici e poeti hanno intuito e percepito tutto questo molto prima che le scienze confermassero la natura del buio come modalità di manifestazione della luce. Molti gli artisti contemporanei che mettono l'accento sul buio, sull'ombra, sul negativo. In questa alleanza tra i poeti di sempre e le scienze di oggi, il nodo inscindibile buio-luce non appare più come dicotomico, ma un unico universo fatto di parti complementari – come le culture d'Oriente hanno da tempo insegnato.

«Ce n'est pas le trait qui est le plein, mais le blanc» recita un testo su Giacometti familiare a Serra; ed è nella camera oscura che prende forma l'immagine. Bianco e nero, luce e buio: come in una scacchiera o in certe immagini 'ambivalenti', il bianco e il nero si danno alla nostra vista alternativamente ora come pieno ora come vuoto.

## MATERIA DEL BUIO

Una delle particolarità di questo buio è la sua consistenza materica.

Mi piace spesso ricordare che una possibile etimologia di buio è Burius, rosso cupo, cioè un colore e dunque materia e non assenza. Questa densità è prodotta in *Macbettu* dal lavoro luministico, ma anche dal fatto che il buio è abitato dal suono (degli oggetti, delle voci, dei corpi) sino ad esserne intessuto.

L'animazione della materia ci fa tornare ad una 'stella fissa' della costellazione di Teatropersona: Bruno Schulz e il *Trattato dei Manichini* (ispiratore dello splendido spettacolo del 2009), nel quale il regista riconosce una sorta di manifesto della propria poetica:

«La materia è dotata di una fecondità senza fine, di un'inesauribile forza vitale e al tempo stesso di un seducente potere di tentazione che ci spinge a creare. Nelle profondità della materia si delineano indistinti sorrisi, sorgono contrasti, si affollano abbozzi di forme. L'intera materia

Nel buio percepiamo rumori, voci, suoni, il formarsi della parola dal nero.

ondeggia di possibilità infinite che la percorrono con deboli fremiti. In attesa del soffio vivificatore dello spirito, essa fluttua in continuazione [...]. Non esiste la materia morta, [...] la morte è solo un'apparenza dietro cui si celano ignote forme di vita. La gamma di queste forme è infinita».

## GEOMETRIE EMOTIVE

In Kantor l'emozione scaturisce dalla soppesata geometria dello spazio; la componente emozionale costituisce materiale da costruzione dello spettacolo. Brunella Eruli, attenta osservatrice e testimone del processo di creazione del regista polacco, registrava come la composizione dello spazio venisse concepita secondo una precisa geometria delle linee del piano scenico e di quelle dei materiali (in *Wielopole Wielopole* il letto, la porta, il tavolo); da questi rapporti deriva la tensione dinamica entro cui si inscrivono gli accadimenti. L'effimero che traduce la dimensione della Morte è sostenuto da un procedimento preciso, fatto di tecnica, mestiere, materialità della costruzione.

L'emozione è quindi una questione di distanza e di spazio; scaturisce dagli spazi dinamici tra le presenze, animate o inanimate (attori, mobili, oggetti), e dalle relazioni, reali e immaginarie, instaurate dai materiali, compresi i suoni, con i motivi drammaturgici che evocano. Evocazione e concretezza: «tra la dimensione dell'assoluto e quella quotidiana il teatro apre un passaggio che è come una ferita segreta», scriveva Eruli.

La precisione della grammatica di Serra ci fa tornare a questi luoghi kantoriani (e a Kantor pensiamo in relazione al recente *Giardino dei ciliegi*).

In *Macbettu* il nostro sguardo è convogliato a più riprese su porzioni orizzontali di spazio reso palpabile dalla traccia della luce – una geometria rigorosissima entro cui si inscrivono i movimenti dei corpi e i 'fremiti' della materia (si pensi alla cenere), che a loro volta generano geometrie sensibili.

Questa geometria dello spazio ospita la macchina-congegno costituita dal tessuto di scena e attori. Ne sono esempio la precisione e il ritmo poetico dell'incedere solenne lungo la diagonale del palcoscenico

Valentina Valentini presenterà il suo "Teatro contemporaneo 1989-2019", Carocci, 2020, al Teatro Massimo, in data martedì 27 ottobre, alle ore 18 nell'ambito dei Martedì Letterari, organizzati dalla Libreria Edumondo

# che fare?

In *Teatro contemporaneo 1989-2019* (Valentini 2020) affrontiamo il **divenire altro del teatro** nel contesto della complessa situazione politica e sociale fra i due millenni e analizziamo come si trasforma il medium teatro e il formato spettacolo. La sua missione con avanguardie storiche e neoavanguardie è stata quella di mettere in crisi assetti costituiti e di progettare il nuovo. Che cosa passa – ci chiediamo – al nuovo millennio delle visioni, teorie, esperienze, utopie del Novecento?

Il fenomeno che chiamiamo teatro, è diventato un termine anacronistico, sostituito nell'ultimo decennio con *arti performative* che, con dizione conciliante e leggera, oltre il teatro, convoca la performance, la danza e la musica. In questo studio osserviamo questo territorio che continuiamo a chiamare teatro e rileviamo le trasformazioni rispetto a una forma spettacolo che nel secondo Novecento si è allontanata dal modello drammatico. [...] Le trasformazioni che emergono non sono tanto da considerare come perdite di essenze ontologicamente definite, quanto piuttosto da mettere in relazione con altri fenomeni, per comprenderne la portata.

La cultura di fine millennio vede la crisi dei concetti cardine della modernità, quali la dialettica, la lotta per l'avvento di una società migliore, l'utopia della rivoluzione possibile, l'arte come arma per immaginare una realtà in contrasto con le visioni dominanti, il soggetto capace di abitare al limite di territori diversi, quali il reale e l'immaginario, la cui differenza si è dileguata, ingrigendosi l'immaginario sul reale. Nella società globalizzata, sostiene Zygmunt Bauman in *Homo consumens* (2007), si sono dispersi i valori che reggevano le istituzioni pubbliche e governavano la politica che hanno ceduto di fronte al dominio dell'economia, da cui

anche l'ethos dell'essere cittadino viene svilito nell'unico ruolo di consumatore, alieno dal coinvolgersi in azioni collettive, rinchiuso in un isolamento da social network e reality show.

*Sinistra* è diventato un termine privo di significato e, sotto la spinta dei grandi fenomeni di globalizzazione, le istituzioni che costituivano la struttura del sapere-potere moderno, come il diritto, nonché le rappresentanze politiche e culturali, sono esautorate. Di fronte a una simile situazione cambiano l'analisi del proprio passato come anche l'immaginazione legata all'utopia, mai così ancorata alla realtà presente. Secondo il regista tedesco **Thomas Ostermeier** i conflitti che si agitano nella società del nuovo millennio richiedono una nuova presenza del dramma nella vita quotidiana, consumati storicamente sia la visione del mondo materialista e marxista, in cui il soggetto si definiva in termini di rapporti di classe e di relazioni economiche, sia il paradigma decostruttivista che, osserva il regista, aveva improntato le scelte artistiche delle passate gestioni della Volksbühne a Berlino. Questo rilievo di Ostermeier sta al centro dell'interrogazione che è sottesa al percorso proposto: **quali procedure adottare nel nuovo millennio per superare il decostruzionismo nelle pratiche culturali e artistiche, storicizzando il suo apporto?** Abbiamo esposto i macroscopici cambiamenti intercorsi fra gli anni Settanta e i due millenni: dalla politica trasgressiva (uscire fuori dai teatri come luogo istituzionale, fuori dal formato spettacolo, fuori dalla cultura occidentale, fuori dall'estetica per sostenere il diritto alla differenza) alla politica di resistenza che implica non tanto limiti da superare (la famiglia, la liberazione sessuale, la religione), quanto un **situare il dissenso** all'interno delle strutture culturali. Abbiamo verificato che convertire la pratica artistica a indagine socioantropologica

Il fenomeno che chiamiamo teatro, è diventato un termine anacronistico, sostituito nell'ultimo decennio con arti performative che, con dizione conciliante e leggera, oltre il teatro, convoca la performance, la danza e la musica

sul funzionamento degli apparati museali, massmediatici, di produzione culturale, comporta un suo depotenziamento e nel contempo un rafforzamento dell'apparato istituzionale. Abbiamo riscontrato una concordanza fra drammaturgie artistiche e politiche in contesti con forti dinamiche sociopolitiche e culturali, laddove il nemico è visibile e la lotta per la trasformazione della società in atto. Mentre nelle società neoliberiste è considerata una drammaturgia politicamente efficace spazzare via i privilegi dell'autorialità, emblema della divisione del lavoro, desaturare lo spettatore e insieme l'autore, abolire l'opera frutto di una *techné* e di un lavoro compositivo, e sostituirla con una presenza (veri falegnami, panettieri, vere persone uscite dal coma ecc.) che introduca una fragranza di realtà. In tale prospettiva il passaggio dal dominio dell'economia e del punto di vista di classe al dominio dell'immateriale e del relazionale si potrebbe dire compiuto.

La tensione che sorregge questo studio è quella di **dubitare delle opinioni accreditate** che ci impediscono di immaginare diversi modi di raccontare i tempi in cui viviamo. L'urgenza è anche di intercettare strategie che vadano oltre le visioni del mondo prospettate dalle teorie decostruttiviste, ormai svuotate della carica dirompente che hanno esercitato: è possibile sfuggire al potere della storia e del linguaggio, ci chiediamo, andando oltre la coazione a ripetere la dinamica del divenire che ha contribuito a produrre un presente senza memoria e a smantellare il rapporto autore-opera-fruttore.

Reagiamo alla smemoratezza prodotta dal consumo immediato di fenomeni e fatti che favorisce una visione unidimensionale del tempo, schiacciata sul presente. Sono eclatanti i crolli di impalcature estetiche con le quali fino a oggi ci siamo confrontati

che mettono a rischio radicalmente la forma teatro, il formato spettacolo, il ruolo dell'autore e quello dello spettatore. Viviamo un'epoca di crisi profonda dei valori e delle regole che hanno dominato secoli di storia, per cui non è più possibile né narrare il presente come fosse il passato, né continuare nella critica di quei valori e di quelle regole, perché essi sono già stati superati dal reale. Senza arrivare a invocare panacee postumane, arcaismi regressivi, neomodernismi rassicuranti, qui si tratta di snidare, criticare, scardinare le narrazioni dominanti tentando di rovesciarle, aggirandole, aggredendole, inclinando verticalità, affrontando i conflitti, imboccando altri sentieri guidati da una memoria storica.

La vitalità della pratica teatrale non viene meno: al teatro si affida l'esperienza condivisa di una diversità, sia essa di genere, di linguaggio, di provenienza etnico-geografica ecc. Il teatro è vitale perché richiama le rovine della storia, la catastrofe delle utopie, e così le attesta come immanenti e, nel contempo, ne prende le distanze. <sup>6</sup>

Valentina Valentini insegna Arti performative e Arti elettroniche e digitali alla "Sapienza" Università di Roma. Autrice di saggi apparsi su riviste nazionali e internazionali, ha pubblicato, tra l'altro, *Mondi, corpi, materie* (Bruno Mondadori, 2007; ed. ingl. Performance Research Books 2014), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento* (Bulzoni, 2012) e *Nuovo teatro made in Italy* (Bulzoni, 2015; ed. ingl. Routledge, 2018). È responsabile del network di arti performative, video e suono <https://sciami.com>.

(Estratto dalla premessa e dall'ultimo paragrafo del cap. 3 in V. Valentini, Teatro contemporaneo, Carocci Roma 2020)

Si ringrazia la casa editrice Carocci per la gentile concessione.

# i can breathe

Di Ilaria Bussoni

## Tecniche di respirazione per fare mondo

*I can't breathe.* Il 2020 è l'anno in cui sul pianeta si è smesso di respirare. L'attività forse più trasversale alla vita, quella di un metabolismo energetico tra l'interno di un organismo vivente e l'esterno di un ambiente, quella che ci ricorda che non viviamo di autonomia ma in una relazione continua con qualcosa che non siamo noi e che non ci appartiene, è planetariamente persa non più così naturale. *I can't breathe* è la didascalia muta delle immagini delle porte scorrevoli delle terapie intensive. Le uniche che ci restano, oltre a tute bianche e mascherine, di una pandemia globale che è tra le esperienze più condivise della storia dell'umanità, ma che al colmo della società dell'immagine ha espunto qualunque rappresentazione della morte e della malattia di un corpo vivente. Il maggior rimorso di una società della performance che non riesce più a ricondurre la fine alla vita cui pure appartiene, in assenza di figurazioni visive, è tornato con un sonoro: *I can't breathe*.

Sono le parole della fine. Quelle pronunciate da George Floyd, soffocato durante un fermo di polizia a Minneapolis nel maggio 2020. Non sono solo le sue. Stando alla cronaca del «New York Times» sono le stesse di molti altri afroamericani morti in circostanze del tutto analoghe dal 2014 in poi. Le ultime tre parole di Eric Garner, Javier Ambler, Manuel Ellis, Elijah McClain... e di altre 70 storie di omicidio da parte della polizia statunitense, le cui vite hanno per noi un nome per una frase pronunciata in punto di morte.

A immaginarla come un'opera di arte cosiddetta pubblica, *I can't breathe* avrebbe la forma di un neon orizzontale, di un'insegna luminosa lampeggiante, di un manifesto

pubblicitario fuori formato, collocata alla stessa altezza tra i cartelli delle diramazioni autostradali, in mezzo alle rotonde, sulle rifigurazioni dei palazzi in ristrutturazione. Starebbe sui volantini delle offerte 2x3 dei supermercati, sui biglietti da visita dei commercialisti, dentro le pagine dei libri, sui teloni dei camion, a far passare con gli stesi font, gli stessi layout, la stessa semiotica di una comunicazione circolante e condivisa e magari non tanto nuova, quella percezione di un legame tra una frase pronunciata con un ginocchio sul petto di un uomo in divisa e l'assenza di immagini della fine di centinaia di migliaia di persone morte in esubero alla media per un virus circolante. *I can't breathe* è l'impronta acustica di una figurazione mancante. Ma non solo.

A confinare una frase che oggi raccoglie la resistenza alla discriminazione, al razzismo e allo sfruttamento di una popolazione che si vuole viva e occasionalmente nera nell'albo degli slogan politici dei movimenti di protesta, perderemmo l'opportunità di cogliere quel che accade sul piano del sensibile a tre parole. Che prendono la forma di un oggetto dallo statuto fortunatamente incerto e non si limitano a sostituire con un detto qualcosa che non abbiamo visto nell'anno 2020. Ma sono la dimostrazione concreta che l'estetica è quel piano orizzontale e ricco di possibile sul quale si dispongono oggetti tra loro interscambiabili – quali le parole e le immagini – e la cui continua metamorfosi consente di percepire qualcosa che prima non c'era. Se per pigrizia continuiamo a pensare che le parole servono a dire anziché a farci il solletico, le immagini a rappresentare anziché a suscitare le voci dei fantasmi, i gesti a indicare delle azioni della nostra volontà

anziché l'handicap dei nostri corpi, finiamo per perdere l'occasione di reperire uno strumento, l'unico fin qui emerso, per tornare a vivere in un mondo in cui respirare.

Il 2020 è l'anno in cui il mondo ha smesso di farlo. Per la diffusione di una gravissima forma di polmonite bilaterale, certo, ma anche per i suoi effetti collaterali, assunti sul piano sociale al ripristino in nuove forme di un paradigma di governo del vivente umano che credevamo archiviato a metà del Novecento e che, invece, sembra riemergere con grande semplicità e vigore: quello disciplinare. La salute, l'educazione, il lavoro – diventati negli ultimi decenni materia di libertà individuali con relative opzioni di fallimento tutte a carico della libera scelta, investiti da un'aura di creatività e autogoverno poi tradotti in un mero rapporto di acquisto tra produttori, clienti e varietà dell'offerta – tornano a essere questione di corpi assegnati a uno spazio, di gesti da controllare, di misurazioni tra l'uno e la loro somma. Quello strano oggetto trasversale alla medicina e alla politica, alla statistica e all'economia, alle scienze della vita e alle scienze sociali, chiamato popolazione, che pensavamo di aver consegnato alla tassidermia, sostituito da un invisibile gestionale della relazione personalizzata, torna prepotente con le misure di prevenzione e contenimento del contagio, con la segnaletica del trasporto pubblico e nella scolastica dei banchi monouso, e già da qualche mese nelle batterie di terapia intensiva con relativa militarizzazione postuma e preventiva, nonché tra le mura domestiche all'improvviso addensate come quelle di una fabbrica degli affetti obbligata a sfornare benessere familiare, riproduzione della vita insieme alla generazione di plusvalore. No, decisamente, lì dove i corpi tornano a essere contenuti, si respira con una certa fatica. E non è questione di mascherine. Lo sapevano bene i pazienti degli ospedali psichiatrici, i lavoratori della catena di montaggio alla Fiat, gli alunni della scuola dell'obbligo, ed è probabile che non lo avessero comunque mai scordato le donne, i carcerati e i migranti: il corpo disciplinato tende a fuggire verso l'aria aperta. Per un po' sembrava anche esserci riuscito.

La disciplina è quel paradigma sociale che, per dirla con una strofa del cantautore Piero Ciampi, mette «i fiori sui balconi, i cani nei canili, i gatti nei cortili» e che parafrasa la vita nel suo «andare, camminare, lavorare». Non va senza una certa tassonomia dalle forme inevitabilmente ortogonali, linee rette di comportamento e direzione, mura di sbarramento e divieti, assegnazioni e polizia. Parola, quest'ultima, che come osserva il filosofo francese Jacques Rancière ha, nonostante le apparenze, una

A immaginarla come un'opera di arte cosiddetta pubblica, *I can't breathe* avrebbe la forma di un neon orizzontale, di un'insegna luminosa lampeggiante, di un manifesto pubblicitario fuori formato, collocata alla stessa altezza tra i cartelli delle diramazioni autostradali, in mezzo alle rotonde, sulle rifigurazioni dei palazzi in ristrutturazione. Starebbe sui volantini delle offerte

stretta attinenza con il sensibile, laddove questo si presenti come una superficie ben ordinata di cose al loro posto, parole, corpi, definizioni incluse. *Polizia* è certo il nome di un'istituzione moderna che nasce insieme alla popolazione e al problema del suo governo, ma è anche la modalità pacificata attraverso la quale si dispone un ordine della percezione con il suo portato normativo su quanto può essere detto, visto e sentito, e su chi potrà agire tutto questo e chi no. Se dunque negli Stati Uniti si ammazzano i neri per strada non è solo perché la polizia è razzista e violenta, ma perché una data disposizione del sensibile non li ritiene titolati alla mobilità e alla visibilità. Il consenso è anzitutto percettivo, ed è per questo che diventa politico.

È con una certa sorpresa che quel pensiero che si ostina ad azzardare una critica del presente ha colto il ritorno di un paradigma disciplinante, dopo decenni impiegati a pensare il salto agli algoritmi, alla fluidità, al controllo. La cosa è forse accaduta solo per questioni di economia: un filo spinato costa pur sempre meno di un software. Ma è più probabile che la disciplina non escluda il controllo, che l'andirivieni tra muri e big data assuma la stessa elasticità delle aperture e chiusure dell'emergenza pandemica. Tuttavia, una frase che è indubbiamente insieme un oggetto estetico e politico, ovvero capace di farci sentire la continuità tra corpi ugualmente attraversati dalla vita e molto diversamente esposti alla morte, ha l'effetto di aiutarci a porre il problema di come tornare a respirare, al di là dei paradigmi che ci impediscono di farlo.

Che il respiro per il corpo umano non sia poi così naturale è cosa risaputa tra osteopati e logopedisti, e non è certo un caso che gran parte delle tecniche orientali di cura del sé, nel tentativo di sanare quella separazione tra anima e corpo che ci caratterizza, si concentrino sulla respirazione. Noi umani, perderemmo la naturalità del respiro quando impariamo a parlare. Grazie a quello strumento che ci consente di creare

un mondo e non semplicemente di abitare un ambiente, grazie a quella tecnica che ci permette di fabbricarci un sé ben distinto da ciò che lo circonda, perdiamo qualcosa di una sintonia col vivente, meglio disposto di noi a preservare la capacità di una relazione con tutto il resto.

Il pittore catalano Joan Miró i Ferrà, descrivendo il proprio lavoro di creazione artistica, provava a pensarla come «fare quello che si desidera con la naturalezza di un respiro». Cosa possibile solo a condizione di vedere cos'altro, oltre a noi, abbia la stessa capacità di vita. Tutto, risponde Miró: un albero, una scatola di fiammiferi, una sigaretta. Cosa possibile solo a condizione di rinunciare alla propria biografia, al nome proprio, alla nostra firma, andando verso un anonimato attraverso il quale le parole e le creazioni che vengono da noi si disporranno al pari delle altre cose in una ragnatela di rimandi in cui niente starà lì al posto che gli è assegnato, non le opere e le forme, non le parole e le cose, soprattutto non l'arte e la sua poetica.

Spetta anche alle arti scovare le strade attraverso cui può farsi largo la capacità di respiro, indicando quelle metamorfosi attraverso le quali le parole di George Floyd e di tutti gli altri saranno quelle di un albero o di un pianeta infetto, di un naufrago nel Mediterraneo o di un terreno contaminato. *I can breathe* è il programma minimo di un mondo tutto da creare. 

Ilaria Bussoni, filosofa di formazione, si occupa di agricoltura, estetica e nuove ecologie in vari formati. Presso la casa editrice DeriveApprodi co-dirige la collana di paesaggio, ambiente e filosofia del vivente «habitus». Ha co-ideato, in quanto curatrice d'arte, diverse mostre e festival, tra i quali, ilmondofinfine. vivere tra le rovine e Sensibile comune: le opere vive (entrambe presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma). È membro del comitato scientifico dell'Alta Scuola Italiana di Gastronomia Luigi Veronelli e collabora con il master di I livello «Environmental Humanities – Studi del Territorio» dell'Università Roma3. Ha co-fondato il magazine «OperaViva: un'arte del possibile», sul quale scrive.

### Trasformare l'abbandono in laboratorio - Le utopie dei luoghi di LandWorks

LandWorks sviluppa progetti di innovazione sociale e culturale: organizza workshop e laboratori sperimentali, residenze artistiche, di studio e ricerca, tirocini formativi, allestimenti museali, eventi culturali e ricreativi, conferenze, seminari, festival, attività di marketing culturale. Ha sede operativa è all'Argentiera, ex borgo minerario del Nord Sardegna dove ha avviato un progetto di rigenerazione urbana, in collaborazione con la comunità, enti e istituzioni locali e internazionali. Ne abbiamo parlato con i due architetti fondatori Paola Serrittu e Andrea Maspero.



Scarica l'applicazione gratuita Bepart-the public imagination movement sul tuo smartphone e Inquadra l'immagine



OPERA I ANDREA ZUCCHETTI LA MANO POZZO ADAM/ALESSANDRO VRODS

Scarica l'applicazione gratuita Bepart-the public imagination movement sul tuo smartphone e Inquadra l'immagine

#### 1) Cos'è Landworks e com'è nato? Quali professionalità mette in campo?

LandWorks è un progetto di innovazione sociale e culturale. Nato inizialmente come laboratorio operativo in seno alla prima edizione del master in Mediterranean Landscape Urbanism, del DADU-Dipartimento di Architettura, Design e Urbanistica ad Alghero (UNISS), nel 2012 si lega dal mondo accademico e si trasforma in Associazione Culturale. I workshop LandWorks si sono consolidati come evento a livello internazionale accogliendo negli anni oltre 1000 partecipanti, tra studenti, creativi e progettisti internazionali provenienti da oltre 25 paesi. Sotto la guida di artisti e professionisti di vari settori, sono state realizzate installazioni, temporanee e permanenti, in un crocevia tra arte, architettura e paesaggio, con l'obiettivo di dare impulso e slancio a una valorizzazione permanente dei siti d'intervento. LandWorks opera in maniera itinerante in luoghi di particolare pregio storico-ambientale, ma in forte stato di degrado e abbandono, con caratteristiche socioeconomiche in sofferenza: dai siti minerari dismessi di Montevocchio, Ingurtosu, Argentiera, Nebida e Masua, e gli ex forti militari di La Maddalena e Caprera, sino aree degradate del centro storico di Sassari e Cosenza e delle periferie di Bergamasche e Parigi.

LandWorks, con le sue iniziative, conforma i luoghi attraverso un'azione concreta partecipata, pluridisciplinare e multiculturale che, con progetti *site specific*, recupera l'anima dei luoghi, facendo dell'abbandono un laboratorio teorico-pratico; ne legge le potenzialità, ne esalta la memoria cristallizzandola in

opere d'arte che segnano i luoghi in un museo all'aperto, utilizzando materiali naturali e di risulta ritrovati nel sito: il paesaggio è il contenitore/contenuto che accoglie, concepito come immenso campo sperimentale operativo. L'obiettivo è riconquistare e restituire alla comunità i luoghi, dando loro forma, stabilendo rapporti e proporzioni tra la memoria di ciò che è stato, l'abbandono, e una nuova lettura culturale-sociale-turistica-ecologica, a partire dalle nuove generazioni. LandWorks è un progetto partecipato in collaborazione con il Comune di Sassari, il Parco Geominerario storico e ambientale della Sardegna, l'Università di Sassari ed altri partner locali ed internazionali e sostenuto dalla Fondazione di Sardegna, dal bando Culturability di Fondazione Unipolis e dal MIBACT.

#### 2) Perché avete scelto di operare all'Argentiera? Quali sono le peculiarità del territorio e in che modo desiderate articolare la vostra azione?

Scegliamo di operare nell'ex borgo minerario - uno maggiori esempi di archeologia industriale del Nord Sardegna - per il particolare pregio storico-ambientale e la vocazione turistica-produttiva, luogo ideale per la ricerca e l'incontro tra professionisti, studenti, artisti e performer, provenienti da tutto il mondo, in armonia con la comunità locale.

Nasce dal desiderio di lavorare e mettere radici in una delle baie più suggestive della Sardegna: una località autentica, terra di minatori e pastori da generazioni, un capolinea. Si tratta di una scelta ponderata, non casuale, dove il paesaggio è elemento catalizzatore, immenso campo sperimentale a cielo aperto.

L'obiettivo principale è rigenerare l'ex borgo - che oggi conta 70 abitanti, - attraverso la realizzazione di progetti e iniziative dal basso, diventando modello virtuoso e sostenibile, che ponga al centro le comunità locali e le coinvolga in progetti di autorganizzazione, facendo della borgata un centro di sperimentazione e produzione artistica multidisciplinare.

LandWorks mira a diventare un'azione culturale permanente e di riferimento, inclusiva e partecipativa, capace di rafforzare le relazioni di comunità, dove i residenti non sono esclusivamente i destinatari, bensì attori diretti degli interventi di valorizzazione. Contaminare le mentalità di chi abita il territorio, facendolo percepire come un bene collettivo da valorizzare e tutelare. L'obiettivo futuro è di rafforzare e ottimizzare le politiche culturali, così da creare un modello virtuoso di rigenerazione urbana di eccellenza internazionale,

esportabile, replicabile e scalabile in altre realtà. Ci piacerebbe che fosse evidenziato il carattere di polo attrattivo storico-culturale e il grande potenziale produttivo: proprio qui, dove si faticava in miniera, oggi si crea e si produce cultura.

#### 3) Avete dato vita a MAR - Miniera Argentiera, il primo museo minerario a cielo aperto in realtà aumentata. Quale significato conferite all'interazione di un luogo dismesso con i linguaggi della contemporaneità?

MAR-Miniera Argentiera nasce dall'idea di promuovere nuove forme di fruizione e sperimentare modalità nuove di narrazione della memoria storica e identitaria, attraverso allestimenti innovativi, fisici e in realtà aumentata, che coniugano la tradizione con l'esplorazione artistica. Il nuovo centro culturale oggi ospita tre mostre - *Memorie, Sottosopra, Argentiera in Augmented Reality* - che riportano alla luce la vita del borgo e dei suoi abitanti, dentro e fuori la miniera. Un viaggio ricostruito e co-progettato grazie al contributo di esperti e alla partecipazione della comunità locale che ha deciso di condividere i ricordi di una memoria privata per farla diventare collettiva.

Nel nuovo museo il visitatore potrà andare alla scoperta del patrimonio materiale e immateriale, visitare in maniera libera e gratuita le opere e partecipare a un'esperienza coinvolgente e emozionante, unica e altamente distintiva, che trasforma esposizioni statiche in panorami immaginifici, in quei luoghi essi stessi narranti e altamente connotativi. Visitare le opere è semplice. Basta scaricare sullo smartphone o tablet l'app **Bepart**, disponibile gratuitamente su iOS e Android, inquadrare l'opera con il tuo dispositivo, e farsi sorprendere e trasportare in un'altra dimensione e in un racconto inedito, attraverso il digitale.

Il MAR è stato realizzato grazie al coinvolgimento di artisti e creativi, differenti per retroterra e competenza, che hanno risieduto all'Argentiera, partecipato a percorsi di condivisione e partecipazione e co-prodotto le opere in stretta sintonia con la comunità locale, coniugando conoscenza, cultura e divertimento. Le 3 mostre sono il primo passo per la creazione del nuovo museo open air, uno spazio aperto e inclusivo, inedito e affascinante, da condividere e fruire 365 giorni l'anno che nel tempo si arricchirà di nuovi contenuti, fisici e virtuali, posizionati nei luoghi più iconici dell'ex borgo minerario.

MAR vuole accrescere l'offerta culturale in uno spettro di multidisciplinarietà, che non riguarda solo la produzione legata al settore

dell'arte, dell'architettura e del paesaggio, ma abbraccia le più svariate discipline creative e performative, dalla danza alla musica e al teatro. Sempre con uno sguardo attento alla sperimentazione mira ad ampliare il l'offerta culturale rivolgendosi ad un pubblico non solo locale e favorendo l'inclusione in particolare dei giovani, degli studenti e degli anziani del territorio in un clima di integrazione culturale e sociale.

#### 4) Quali sono le logiche e i riferimenti - anche teorici - che vi guidano e innervano le vostre scelte?

Le nostre scelte sono legate alla nostra professione di architetti: dopo diverse esperienze all'estero, è nato il desiderio di creare qualcosa insieme nel nostro paese. Cresce il coraggio di credere in un sogno e trasformarlo in un progetto di vita, mettendo in atto le nostre idee e le nostre energie, per diventare i protagonisti di un cambiamento. L'Architetto è per noi una figura transcalare, capace di progettare "dal cucchiaino alla città". Deve essere in grado di collaborare in uno spettro di multidisciplinarietà, con diversi soggetti, operatori di realtà culturali, educative ed economiche, con la convinzione che fare sistema ed integrare risorse e competenze sia la strada giusta per dare vita a progetti di qualità, capaci di creare una reale ricaduta positiva sul territorio.

L'Architetto all'Argentiera è prima di tutto un educatore, che insegna un nuovo senso di appartenenza alla popolazione, a riappropriarsi, rispettare e rivalutare il territorio tramite l'interazione e la partecipazione a processi di co-progettazione; rifertilizza con contenuti nuovi, conferisce segni a spazi chiusi; riabilita luoghi e comunità fornendo chiavi di lettura innovative per il riutilizzo del territorio, rispettandone le dinamiche sociali, culturali e economiche.

La scommessa sul futuro dell'Argentiera nasce dalla volontà di lavorare con il patrimonio, riconquistando il possesso dei lasciti in dismissione e abbandono come opportunità, appunti sui quali è possibile riscrivere nuove storie e una nuova identità. L'obiettivo è creare un impatto positivo per la società e generare un valore sociale sostenibile, costruendo uno spazio aperto e inclusivo, luogo di diffusione della conoscenza in stretto legame con la comunità di riferimento e con il patrimonio. Vogliamo ripartire dalla cultura e dalla promozione della storia, per ridisegnare il rilancio del sito, salvaguardandone la vocazione, le identità e le memorie, quale luogo di lavoro e produzione: da industria mineraria a culturale. 

Laddove le cosiddette scienze forti cercano spiegazioni e argini contro quello che accade, l'arte risponde con la ricerca di nuove pratiche e forme che comprendano quella realtà di cui non si può parlare direttamente, ma solo percepire empiricamente gli effetti.



## traiettorie inedite e alleanze multispecie



Foto: Cortina

We will need to take cross-species interdependence much more seriously. Humans cannot live without plants, which produce the oxygen we breathe. We cannot digest our food without the help of intestinal bacteria. Our cross-species entanglements give us life—and make us vulnerable. Nonhumans are implicated in our politics; we need them in our deliberations.<sup>1</sup>

Anna Lowenhaupt Tsing

Mettere in discussione il concetto di Antropocene significa fare i conti con la coesistenza non gerarchica di viventi, in un pianeta – la Terra – che non è nato per ospitare la vita.

Altresì, la Terra è diventata un luogo in cui la vita può manifestarsi, grazie all'azione congiunta di ingegneria planetaria<sup>2</sup> dei viventi, che hanno cesellato le loro stesse condizioni di esistenza per milioni di anni, in un patteggiamento certoso di litosfera, atmosfera e idrosfera.

La necessità di risalire alle alleanze multispecie – o intessere parentele<sup>3</sup> – appare cogente in uno scorcio della Storia in cui l'umanità sembra null'altro che un risultato scalcante, amorfo e vulnerabile di una serie di traiettorie geologiche. Esito fallimentare del suo stesso operare, l'Antropocene – come paradigma assertorio che inquadra l'*homo sapiens* come unico agente della trasformazione ambientale in corso –, non tiene conto delle relazioni di potere economico e sociale e delle congiunzioni con le altre specie.

L'antropologa Anna Lowenhaupt Tsing suggerisce di guardare alle nuove possibilità e modalità di esistenza suggeriteci dai prelibati funghi matsutake, che crescono spontaneamente nei paesaggi al collasso. Ogni tentativo di coltivazione controllata è storicamente fallito, si tratta di forme di vita che si manifestano tra le rovine del capitalismo; rovine così estese da coincidere con il nostro stesso paesaggio, o meglio, con i suoi *residui* – quelli che rientrano nella felice espressione di Terzo Paesaggio, coniata da Gilles Clément<sup>4</sup>.

L'umanità d'altronde vive già in mezzo alle rovine e, – nonostante il tentativo di istituire estetiche funzionalistiche che riducono le rovine a detriti archeologici inermi, non al di qua né al di là del nostro orizzonte – le rovine parlano del e al presente. I matsutake rivelano quanta vita possa esserci negli anfratti, nel *terrain vague*, nell'imprevisto che si sottrae ai tentacoli panottici del capitale.

Tsing invita a pensare con i funghi, ossia a ricomporre il mondo assieme ai non-umani, osservando da vicino quelle occasioni e visioni in cui l'umano e il non-umano s'intrecciano, prendendo perciò sul serio l'art of noticing, la pratica dell'arte della

descrizione che si apre dinanzi alla consapevolezza che ci troviamo già alla fine del mondo, o comunque in un *mondo infetto*<sup>5</sup>, senza tuttavia incedere nella condiscendenza verso l'apocalissi e la sua estetizzazione romantica.

Necessario dunque rinvenire alleanze multispecie, a partire dalla scoperta della natura simbiotica della costruzione della vita sul pianeta. In essa, bisogna osservare il precipuo ruolo epistemologico della pianta, capace di articolare una *forma* non ostile di stare al mondo. Non perché la pianta non conosca ostilità, ma perché l'ostilità non potrà mai essere una dinamica fondativa e strutturale nella vita vegetale, in ragione del fatto che la pianta è un organismo autotrofo – capace di vivere solo attraverso luce, anidride carbonica e acqua, senza dover uccidere o sacrificare o cibarsi di altri viventi<sup>6</sup>.

Un'altra traiettoria antiantropocentrica – in qualche misura complementare – è quella suggerita dal postumanismo, un'impresa che punta alla costituzione di un'umanità in grado di oltrepassare l'opposizione con l'animale, una separazione sempre stata costitutiva, al punto da essere assunta come ontologica. D'altronde la stessa dicitura *Homo sapiens* è in fondo un distanziamento da quel vivente radicalmente diverso che è l'animale. L'auspicato vivente postumano, – nel senso di post-soggettivo –, è invece «capace di stare al mondo come un animale, come una lucertola o una nuvola. O un virus, appunto»<sup>7</sup>.

Stare al mondo come un virus – o il virus per antonomasia di questo momento storico, il COVID-19 – cosa significa? Sappiamo che è entità di cui conosciamo gli effetti, in grado di attanagliare, rendere vulnerabili – finanche recidere – le esistenze umane, ridiscutendo gli equilibri e le distanze, modulando frequenze, battiti e scansioni.

Il filosofo inglese Timothy Morton definisce «iperoggetto»<sup>8</sup> quella entità che sovrasta l'individuo e tuttavia coinvolge le sue relazioni, mostrandone la fragilità e producendo una minaccia che si rappresenta come sensazione di ansia spaesata. Il filosofo inglese appartenente alla Object-Oriented Ontology<sup>9</sup> identifica come iperoggetti – tra gli altri – il surriscaldamento globale; non sembra perciò peregrino fare rientrare in questa nuova classe ontologica anche il virus COVID-19, di fronte al quale l'essere umano può porsi soltanto in maniera asimmetrica: nonostante accumulò sempre più dati in merito, non sembra possibile una conoscenza profonda, ma soltanto un approccio empirico a partire dagli effetti.

Di fronte allo spaesamento e all'inconoscibilità di una data contingenza storica, l'essere umano torna alla necessità di rivolgersi in direzione di nuove possibilità di essere

e di agire sul mondo, lungo sentieri che ridiscutono l'egemonia dell'umano sul regno vegetale e animale, smettendo così di ergersi a paradigma ermeneutico e epistemico, ridisegnando le relazioni con il pianeta e con chi lo abita.

Laddove le cosiddette scienze forti cercano spiegazioni e argini contro quello che accade, l'arte risponde con la ricerca di nuove pratiche e forme che comprendano quella realtà di cui non si può parlare direttamente, ma solo percepire empiricamente gli effetti. Anna Tsing chiosa il suo testo affermando la necessità di uno sguardo nuovo e di narrative rinnovate, a cui gli artisti possano contribuire con tessiture intrecciate di relazioni con i discorsi scientifici, pratiche di conoscenza, capaci di registrare le variazioni del pianeta e dei suoi viventi, partecipando delle storie del mondo.

Le alleanze multispecie d'altro canto hanno una evidenza maggiore di quanto possa apparire: la presenza di batteri viventi nell'organismo umano permette la digestione – processo necessario per il vivente – e l'ossigeno fornito dalle piante è condizione di vita.

Accogliere questi dati e venire a patti con le possibilità di nuovi metodi, per chi lavora nel mondo dell'arte, significa fare i conti con temi e modalità inedite e perciò entusiasmanti.

In seno a questa fibrillazione nascono le Giornate del Respiro, un nuovo progetto artistico che avrà luogo a Fluminimaggiore. Si tratta di giornate in cui la complicità di artisti, comunità residente e transitoria, appassionati e esperti naturalisti, compone un cartellone di attività dove si trovano nuove narrative possibili per un territorio ex minerario depresso come quello del Sulcis Iglesiente.

Concentrare lo sguardo sul respiro sembra cogente in questo momento storico in cui il respiro è violato, costretto, visto con diffidenza. Altresì, il territorio di Fluminimaggiore, tra cime a alta quota e mare nei paraggi, reperti archeologici (Valle di Antas) e reperti di archeologia mineraria, rivela una morfologia composita; trattandosi di un paesaggio in cui la silicosi<sup>10</sup> – morbo nefasto che ha colpito molti minatori – ha tracciato una linea urbanistica disordinata. I momentanei patrimoni consentivano costruzioni immediate, sovente non vincolate a una idea condivisa di paesaggio.

Creare molteplici occasioni di incontro con tutte le fasce della popolazione – temporanea e non; fornire condizioni di residenza a lungo termine affinché gli artisti possano ascoltare la comunità, con il suo passato ingombrante ma anche i suoi desiderata sul futuro – come la prospettiva di un Happy Village,

grazie a una cooperativa di comunità che cerca soluzioni per affrontare il tema dello spopolamento.

Generare relazioni con il territorio significa anche camminarci dentro, respirarne gli umori, conoscerne i viventi, i vegetali autoctoni e le insorgenze spontanee.

Fabbricare mondi significa anche svincolare l'arte dalle logiche della produttività a uso e consumo e consegnare un tempo lento di ascolto, di riverbero, di lallazione di nuovi discorsi.

Le occasioni pubbliche di dialogo sono intorno ai temi e non in ragione di pubblicazioni: si parlerà di forme di architettura sensibile nei contesti di spopolamento, della sostenibilità dei processi creativi, del lavoro creativo nei contesti marginali e del respiro, tema delle giornate, tratto comune dei viventi ma anche questione problematica intorno a cui impennare riflessioni e prospettive.

Tracciare traiettorie senza la pretesa di controllarle, percorrere indocili strade inedite dell'immaginario, procedere per tentativi, imparare dal respiro il movimento costante che fa incontrare il dentro con il fuori, sentirsi paesaggio. 

As artists, we configure magical figures, weave speculative fictions, animate feral and partial connections. We necessarily stumble. And try again. With every mark, difference haunts and struggles to appear anew <sup>11</sup>.

<sup>1</sup> Anna Tsing, in Boston Review <http://bostonreview.net/forum/new-nature/anna-tsing-anna-tsing-response-new-nature>; v. Id. in A.A. V.V., Arts on living on a damaged planet, 2017, Minneapolis, University of Minnesota Press.

<sup>2</sup> Emanuele Coccia, *La vita delle piante. Metafisica della mescolanza*, 2018, Milano, Mimesis Edizioni.

<sup>3</sup> Donna Haraway, *Staying with the trouble. Making Kin in the Chthulucene*, 2016, Durham, Duke University Press.

<sup>4</sup> Gilles Clément, *Manifesto del Terzo Paesaggio*, ed. it., 2016, Macerata, Quodlibet.

<sup>5</sup> Donna Haraway, op. cit.

<sup>6</sup> Emanuele Coccia, in Doppiozero <https://www.doppiozero.com/materiali/la-vita-delle-piante-metafisica-della-mescolanza>

<sup>7</sup> Felice Cimatti, *Il postanimale. La natura dopo l'antropocene*, 2020, Roma, Deriveapprodi.

<sup>8</sup> Timothy Morton, *Iperoggetti*, ed. it., 2016, Roma, Nero editions.

<sup>9</sup> Secondo la prospettiva filosofica Object-Oriented Ontology elaborata dal filosofo statunitense Graham Harman, gli oggetti sono stati trascurati in filosofia a favore di una filosofia radicale che sminuisce a mere croste superficiali di una più profonda realtà sovrastante. Si propone di sostituire all'antropocentrismo un'ontologia improntata sugli oggetti.

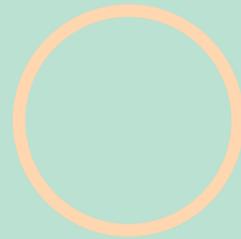
<sup>10</sup> La silicosi è una patologia polmonare causata dall'inalazione cronica e dalla penetrazione nei polmoni di polveri di silice o biossido di silicio. Non esiste una terapia, né una cura.

<sup>11</sup> AnnaTsing, in A.A. V.V., *Arts of living on a damaged planet*, p.12.

Sardegna Teatro agisce su un nuovo territorio, quello di Fluminimaggiore e Portixeddu dove, con la stretta complicità del Comune e delle Associazioni del territorio, inaugura la prima edizione del festival Giornate del Respiro.

Performance, laboratori, talk, attività naturalistiche dal 23 al 28 giugno compongono un festival all'aperto, per sentirsi nuovamente parte dell'ambiente; dove gli artisti mostrano lavori *site-specific*, ossia modellati dal confronto con le comunità e il territorio.

## respiri ibridati e sinergie di comunità



Le Giornate del Respiro intendono ripristinare il contatto tra il mondo dell'arte e quello della natura e dei suoi viventi, creando occasioni di incontro con tutte le fasce della popolazione; apre a delle residenze affinché gli artisti possano conoscere la comunità, ascoltarne le storie e i caratteri, trarre ispirazioni e restituire la gioia di tornare a condividere spettacoli dal vivo.

Sardegna Teatro procede con la creazione di contesti che ancora non esistono a Fluminimaggiore, non limitandosi a posizionare eventi culturali, ma ragionando sul lascito sul lungo termine: il centro culturale di via Asquer viene infatti ripristinato dalla squadra tecnica, affinché diventi il Teatro del Respiro, per restare un punto di riferimento.

Il nostro primo lascito è quindi un teatro inteso come luogo di incontro, dialogo, scambio, in cui si creano nuove alleanze, nuovi mondi possibili.

Per articolare un programma ricco, in sinergia del territorio, è necessario trovare un affiatamento. Dalle suggestioni di Francesco Careri sul camminare come pratica estetica abbiamo appreso che l'essere umano si muove da sempre a esplorare spazi vuoti, in cui crea traiettorie, attuando un'operazione di appropriazione e mappatura del territorio.

Lo fa camminando, in un atto che crea il paesaggio. Tra le linee che intersecano i paesaggi umani e quelli naturali si generano i camminamenti che portano alla creazione di relazioni, di comunità.

La privazione di spazi di dialogo extravirtuali a cui siamo stati costretti dalla pandemia ancora in corso ha accresciuto l'urgenza di ritrovarsi per percorrere insieme traiettorie inesplorate, spingendoci a ricercare spazi di coesistenza, a immaginare un futuro diverso, una programmazione culturale che tenga conto delle complessità urbane e naturali e le esplori, attraverso processi multisettoriali e interdisciplinari che impattino sul lungo termine generando lasciti. A partire dalla trasformazione dei luoghi, della loro

percezione per arrivare a agire sulle persone. Per questo è importante che l'agire sia condiviso, partecipato. All'interno del programma sono molteplici gli eventi e; laboratori pensati con le associazioni del territorio e a cui si è dato il nome AFFIATATI, per sottolineare il respiro condiviso che li caratterizza. Ne abbiamo immaginati tanti: i percorsi escursionistici con NaturAbilmente, le visite al Museo della Memoria Mineraria di Su Zurfuru, il laboratorio di propedeutica di musica e suoni e le visite guidate a Antas con Start Uno, le celebrazioni dei rituali del solstizio d'estate con Rimettiamo Radici, l'anteprima del festival Andaras, la jam rap di Fluminimusica, la degustazione di prodotti tipici della ProLoco e tanto altro ancora.

Inoltre tutte le mattine ci saranno delle classi di yoga lyengar aperte a tutti dell'insegnante Meera Mascia, e la musicista Sandra Giura Longo condurrà un laboratorio di respirazione creativa con esito finale. Non mancano i laboratori a tema rivolti all'infanzia, da quelli legati alle celebrazioni dei Fuochi di San Giovanni a quello di costruzione di aquiloni con LandWorks e quello musicale di Start Uno.

Nel contesto delle Giornate del Respiro alcuni artisti internazionali avranno tempo e spazio per mostrare le loro opere. Il 23 giugno si inaugura l'installazione Gaia dell'artista Luke Jerram: una riproduzione fedele del pianeta, visto dalla Luna, con un diametro di sette metri e la superficie creata attraverso la combinazione di immagini a alta definizione fornite dalla Nasa. Gli eventi che abbiamo incluso nella sezione FIATO CONTINUO / Installazioni di lunga durata rimarcano la volontà di creare un contesto di dialogo e confronto anche tra gli artisti internazionali che abiteranno il territorio, a partire dalle settimane che precedono il festival, e la comunità.

Vivere i luoghi, raccoglierne le memorie e dividerne tempi e rituali traducendoli in un guizzo creativo che si tramuta in installazioni aperte al pubblico. L'artista ungherese Eva Bubla – inserita nella rete europea IN SITU

- con Designated Breathing Zone, si rivolge al territorio per esprimere con la sua opera le attuali inquietudini sociali e ecologiche, connesse all'ambiente e alla comunità. L'installazione, Flatus Resonantes - Una dimensione onirica vede la cooperazione del progetto Amori Difficili diretto da Francesco Bonomo con Martina Silli (Heart Studio) e le sue ceramiche create ad hoc, indagherà la memoria collettiva del passato minerario fluminese.

Non ultimo, Sardegna Teatro ospita le performance di artisti e artiste: il timbro graffiante di Antonio Rezza e Flavia Mastrella, la prima assoluta di Gavino Murgia e Emanuele Contis, la performance multimediale di Filippo Michelangelo Ceredi, il lavoro site-specific di Sara Marasso e Stefano Rizzo, la ricerca del collettivo Infrasuoni dell'ex asilo Filangieri, il movimento delle danzatrici di Spaziodanza, la regia di César Brie sugli insediamenti militari in Sardegna, l'ironia apocalittica di Niccolò Fetta rappa Sandri.

Fluminimaggiore diventa anche teatro di studio, ricerca e sperimentazione, a latere rispetto al tema curatoriale. La sezione FIATI SOLI include ESCi Esperimento Speculazione Collettiva e immaginaria di Corinna Gosmaro, e l'artista cileno Nicholas Lange – sostenuto dalla rete europeo R-evolution - impegnato a comporre la sua nuova drammaturgia, traendo ispirazione dal territorio.

L'ideazione della prima edizione delle Giornate del Respiro parte quindi da traiettorie sinergiche, a tessere fili che uniscono le molteplicità che abitano i luoghi, nella convinzione che la progettazione non possa e non debba prescindere da contaminazioni e ibridazioni tra saperi e settori anche sovvertendo il rapporto tra organizzatori e cittadini per rivitalizzare il tessuto culturale e creativo dei territori. 



Ilaria Bussoni

Nel biennio in cui un virus avrebbe dovuto insegnarci di nuovo a respirare, a ritrovare il piacere di un'attività fisiologica che continuamente interpella il confine tra il nostro dentro e il nostro fuori, la lezione non risulta così chiara. Gli scampati, i guariti e anche i tabagisti sanno bene che le malattie non insegnano e che le promesse in pericolo di morte sono le prime a essere rinnegate in vita.

## potus, nicotina e uomini delfino

Le piante respirano di notte. Prendono l'ossigeno dall'aria che le circonda e producono anidride carbonica. L'informazione scientifica, nel periodo della mia infanzia, veniva tradotta da mia madre nell'assoluto divieto di ospitare piante in camera da letto. E l'effetto del monito materno era su di me quello di una certa diffidenza per quelle cose verdi appoggiate sul marmo del pavimento in salone, spolverate e tirate a lucido settimanalmente, a metà tra cose vive e inerti suppellettili decorative, tuttavia portatrici di una possibile minaccia: farci tutti morire soffocati. Anche di giorno, dunque, giravo alla larga dal Ficus Benjamin di cui mia madre andava così fiera, dai suoi Potus chilometrici che si allungavano per tutte le mensole del tinello e dalla cui foglia appuntita sgocciolava una lacrima destinata a impietosirci come un pianto, dal Tronchetto della felicità che a parte il nome promettente a cui non ha mai tenuto fede nascondeva l'ulteriore pericolo di poterci sfornare ragni velenosi e tropicali,

e guardavo quella foresta domesticata da concimi, laterlite e lucidanti per foglie con la perplessità di una bambina che ha rinunciato a spiegarsi il mondo dei grandi negli anni Settanta. Così, quando ogni notte mi alzavo rigorosamente scalza per andare a controllare che i miei genitori fossero ancora vivi e mi appostavo appena dietro la porta della loro camera matrimoniale attenta a percepire il suono del loro respiro – l'unica prova che non fossero morti – quella vita vegetale, che col buio era passata a farci una, per me slealissima, concorrenza aerobica, dalla diffidenza diurna diventava una strana entità notturna incarnando il pericolo di una decorazione animata di coscienza anche un po' malevola.

Per almeno due o tre anni ogni notte mi sono alzata per controllare che i miei genitori respirassero. La comprensione del rovesciamento del ciclo ossigeno-anidride carbonica operato dalle piante fondava la certezza che potessero smettere in

qualsiasi momento. Respirare non era così naturale. Di giorno, l'uso della parola e degli arti davano l'evidenza che continuassero a farlo. Di notte, l'unico modo per verificare la continuità della loro partecipazione alla vita era andare a sentirli inalare ossigeno. Tra tutti i viventi, l'umano è quello che forse dà una massima espressività sensibile (visiva e uditiva) alla respirazione. Comunque i mammiferi lo fanno meglio degli altri. Che un verme piatto respiri attraverso la pelle si sente poco. Che anche gli insetti abbiano una trachea si percepisce ancor meno. Diciamo che avere dei polmoni belli grossi aiuta a restituire il respiro all'evidenza dei sensi, quelli umani. Eppure, il respiro, che è ovunque e che scandisce la modalità più frequente di partecipazione alla vita, non si vede: sobbalzo impercettibile tra i mille altri sobbalzi del corpo mobile. Lo sa bene Jean-Luc Godard, il regista, quando dedica un film, tra l'altro, anche a questo: *À bout de souffle* (1960). Qui il respiro è certamente metafora di un'azione (anche filmica) che

non si dà mai nemmeno il tempo di finire, ma è anche l'oggetto che sostiene qualcosa che una fine ce l'ha, non fosse altra quella del film. Così, per arrivare a quel respiro ultimo, occorre inquadrare tutti quelli precedenti, sprecati, sfiniti, inutili, dispersi, nessuno goduto, visibili non perché il protagonista ansimi, sbuffi, perda il fiato o lo riprenda ma semplicemente perché fuma, tutto il tempo. Per dare visibilità al respiro, Godard lo colora di grigio mettendo in bocca al protagonista un'interminabile gitane papier mais. Il pennacchio finale dell'ultima esalazione – il respiro filmato è proprio l'ultimo del protagonista – esiste sulla pellicola perché ha la forma di una nuvoletta colorata dalla nicotina.

La visibilità del respiro è un oggetto privilegiato dei film di fantascienza o di avventura sottomarina: lì dove manca l'ossigeno l'immagine sembra non poter fare a meno di ricordarci che non si vive senza. Così, il rumore della respirazione è la colonna sonora più ricorrente delle passeggiate astronomiche e delle esplorazioni degli abissi nei più diversi formati. Dalle tute delle colonizzazioni marziane ai sommozzatori di profondità, nella cinematografia il respiro fa la sua rumorosa comparsa quando non è naturale che ci sia. Il suono del respiro, ansimante, ben cadenzato, concitato, tranquillizzato, viene spesso a ricreare un po' di ambiente domestico nell'algido vuoto stellare o nelle buie profondità marine. Dentro quelle tute, il respiro esalato dal corpo va a riprodurre un po' di quell'aria di casa che verosimilmente manca lì dove viene a trovarsi il pioniere di turno. Una biosfera striminzita tra l'involucro tecnologico e il corpo umano, che tuttavia consente di ricreare un ambiente per la vita, umana. Ma quella bolla di ossigeno nella *science fiction* sempre a rischio di venire a mancare non può che proporre un ambiente rigorosamente separato, impermeabile a ciò che lo circonda, dentro il quale c'è un umano, vivo sì ma solo. E il regista, infatti, a quel punto non sa che filmare, se non quella respirazione tradotta in mera espressione della soggettività umana, isolata. Il caschetto d'astronauta o la bolla dietro l'oblò si ritrovano dunque riempiti più che di un ricircolo ossigeno-anidride carbonica di un ambiente tutto umano fatto di affetti, per lo più pessimi: paura, tensione, aggressività, panico, ansia, abbandono, e assai di rado calma e piacere. Tutti detti respirando. Il tratto più universale della partecipazione alla vita, la respirazione, metabolismo energetico e relazionale tra un dentro e un fuori, si trova così cancellato per diventare una pertinenza e una proprietà del vivente umano ed espressione di quel che questo mammifero ha di peggiore: la sua soggettività.

L'apneista francese Jacques Mayol, detentore di svariati record mondiali di

immersione in apnea, verso la metà degli anni Cinquanta lavora in un parco acquatico con animali in Florida. Ogni giorno scende in piscina con i delfini. Da questi mammiferi di mare impara cos'è l'apnea. Contrariamente a quanto si crede, l'apnea non è trattenere il respiro. Nuotando, giocando, toccando e stando con i delfini Mayol impara che l'apnea non è una gara di resistenza tra chi non respira di più, né un traguardo da tagliare per accumulo di assenza da ossigeno. L'apnea è un altro modo di respirare. I delfini insegnano a Mayol che l'apnea – dover tornare in superficie per assorbire ossigeno è un problema che questi mammiferi condividono con l'umano – è un'altra tecnica di respirazione. Lì, in fondo al mare, il campione di immersione riesce a stare più degli altri non perché diventi un imbattibile della non respirazione, ma perché grazie alla relazione con un animale sa aprirsi a una forma di respirazione non prettamente umana. Cosa che risulta un vero paradosso – o forse proprio per questo – visto che Jacques Mayol, quando è fuori dall'acqua, è un soggetto umano dalla capacità relazionale molto limitata. Il documentario che gli è dedicato, *Dolphin Man* (2017), mostra bene un uomo alle prese con un'esuberanza egotica di difficile gestione, governato dal narcisismo e da un sempre insoddisfatto bisogno di riconoscimento. «Mayol non aveva amici» dice qualcuno nel film. L'inetitudine per la *philia* sopra l'acqua si trasforma nel suo esatto contrario di sotto. Ed è forse l'apprendimento di questa tecnica di respirazione alla quale gli umani non sono avvezzi che consente all'apneista di essere, in fondo al mare, un po' meno umano. Di trovare, proprio lì, il semplice piacere di respirare, una volta che si è aperto al mondo e ha perso un po' di sé.

C'è stata un'epoca – in Grecia, prima dell'età classica – in cui gli umani, la conoscenza e gli animali avevano qualcosa in comune. Polpi e seppie condividevano con gli umani scaltrezza e uso dell'occasione. Gli animali non erano estranei alle tecniche, né all'intelligenza. Il mondo non separava quelli con la ragione e tutti gli altri. Quelli che sapevano e quelli che no. Il mondo greco prima di Platone pensava attraverso un'omologia tra enti diversi accomunati da una razionalità – prevalentemente pratica – che procedeva attraverso le tecniche dell'astuzia, della predizione e della contingenza dentro il flusso continuo del divenire. Tra la seppia e il pescatore c'era un rapporto non perché l'una fosse l'oggetto e l'altro il soggetto, ma perché erano legati da una comune parentela di intelligenza: la *metis*, razionalità del divenire. Nel flusso della vita non era necessario separare, anzi, meglio trovare un legame, un'amicizia o un rapporto qualunque capace di immaginare sulla stessa scena dell'essere un esercizio di retorica nell'arte sofistica e il getto d'inchiostro di un mollusco. A risultare molto

diversa dall'oggi era certo l'immagine dei nessi possibili dentro quel movimento senza sosta che è la vita. Altrettanto, la ripartizione del sapere e della ragione, che quantomeno metteva il sofista in condizione di imparare da una seppia.

Nel biennio in cui un virus avrebbe dovuto insegnarci di nuovo a respirare, a ritrovare il piacere di un'attività fisiologica che continuamente interpella il confine tra il nostro dentro e il nostro fuori, la lezione non risulta così chiara. Gli scampati, i guariti e anche i tabagisti sanno bene che le malattie non insegnano e che le promesse in pericolo di morte sono le prime a essere rinnegate in vita. Noi umani siamo così, impariamo in modo strano. Gli astronauti sopravvivono, ma nella loro solitaria bolla d'aria hanno paura, o impazziscono. Mayol sott'acqua lo aveva capito: per imparare qualcosa dalla vita occorre togliersi un po' di sé, bisogna aprirsi un po' al mondo. «Esporsi alla vita degli altri» come dice Anna Lowenhaupt Tsing è un rischio che in pochi sembrano voler correre. E così ci sorprende che un polpo femmina della Great African Seafloor, protagonista del film *My Octopus Teacher* (2020), dedicato a una relazione interspecie, dopo mesi di frequentazione dell'uomo che quotidianamente la va a trovare in apnea, dimostri di sapere che il vivente con cui è in relazione ha bisogno di respirare fuori dall'acqua. Qualcosa che in termini umani tradurremmo con cura. «Esporsi alla vita degli altri» significa non solo predisporre a ricevere lezioni e a farsi trasformare dal sapere che si riceve, ma anche reinventare gli strumenti per pensare, vivere e ricavare piacere dalla *philia*, dalla relazione con il vivente. Così, quando nel 2020 un gruppo tra artisti, attivisti e vari altri non categorizzati iniziano a pubblicare una serie di volumetti – a oggi quattro – intitolati *Society of the Friends of the Virus* non si tratta di una provocazione, ma di prendere sul serio questa esposizione. Mayol lo aveva capito: non si respira mai da soli. Si respira per far entrare un po' di mondo, e dunque un po' di pericolo. **a**

Ilaria Bussoni, filosofa di formazione, si occupa di agricoltura, estetica e nuove ecologie in vari formati. Presso la casa editrice DeriveApprodi codirige la collana di paesaggio, ambiente e filosofia del vivente «habitus». Ha co-ideato, in quanto curatrice d'arte, diverse mostre e festival, tra i quali, ilmondoinfine, vivere tra le rovine e Sensibile comune: le opere vive (entrambe presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma). È membro del comitato scientifico dell'Alta Scuola Italiana di Gastronomia Luigi Veronelli e collabora con il master di I livello «Environmental Humanities – Studi del Territorio» dell'Università Roma3.

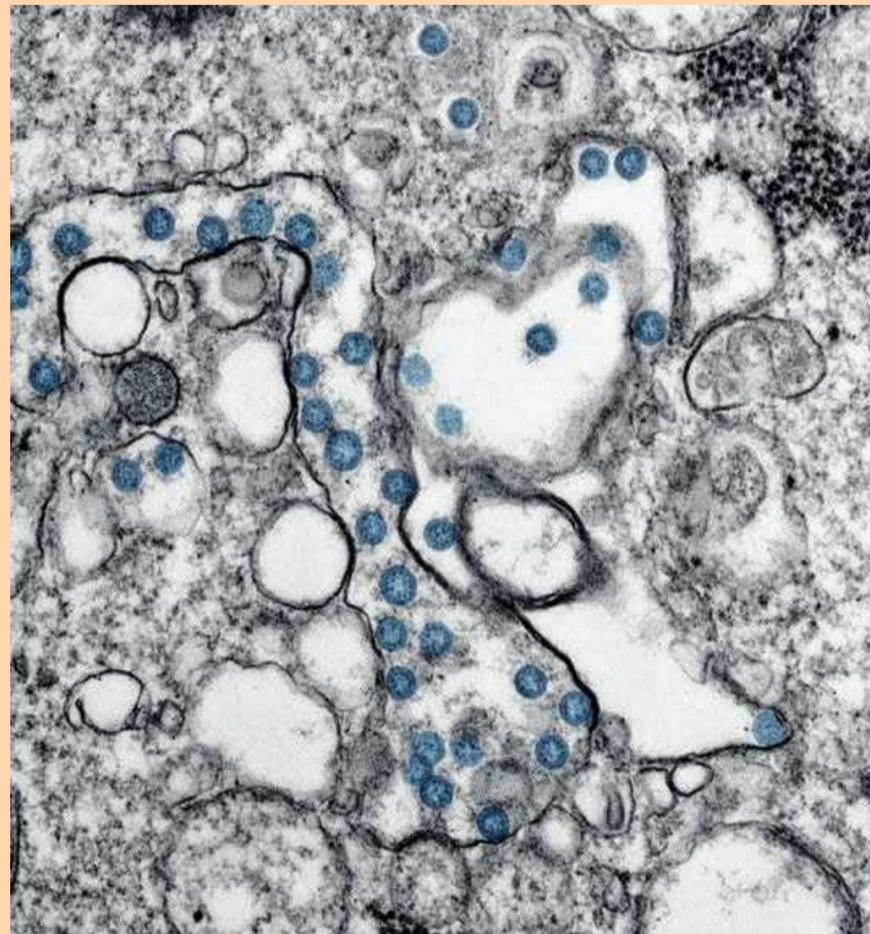
Ha co-fondato il magazine «OperaViva: un'arte del possibile», sul quale scrive.



FOTO: CORTONIERO

## uno scarto pieno di vita

quello che senza prestarci attenzione lasciamo entrare nei polmoni ogni volta che inspiriamo – e senza cui semplicemente smettiamo in pochi istanti di vivere – è la ‘puzza’, appunto lo scarto, originariamente prodotta dal funzionamento dei cianobatteri. Noi letteralmente viviamo dei loro scarti.



«I primi microbi» comparsi sulla Terra «erano anaerobi, ossia incapaci di scindere l'acqua. Dovettero trascorrere diverse centinaia di milioni di anni prima che i microbi sviluppassero questa capacità. L'acqua è una fonte ottimale di idrogeno sulla superficie della Terra [...] ma per scindere l'acqua è necessaria molta energia. Le nanomacchine che rendono il processo possibile si sono evolute [...] nei cianobatteri, o alghe verdi-azzurre. Quando furono finalmente in grado di scindere l'acqua, questi organismi cominciarono a produrre un nuovo prodotto di scarto: l'ossigeno. E la produzione biologica di ossigeno cambiò per sempre l'evoluzione della vita sulla Terra»<sup>1</sup>.

In altri, e meno tecnici, termini: quello che senza prestarci attenzione lasciamo entrare nei polmoni ogni volta che inspiriamo – e senza cui semplicemente smettiamo in pochi istanti di vivere – è la ‘puzza’, appunto lo scarto, originariamente prodotta dal funzionamento dei cianobatteri. Noi letteralmente viviamo dei loro scarti. La vita, almeno per come la conosciamo qui sulla Terra, è il risultato di un lunghissimo adattamento a quello scarto: «l'ossigeno è un elemento esclusivo dell'atmosfera terrestre. Finora non è stato possibile rintracciarlo a alte concentrazioni in nessun altro pianeta, né lo si è trovato nei dintorni delle stelle. [...] A quanto pare questo gas non è granché comune nei pianeti simili alla Terra»<sup>2</sup>. Lo scarto è ciò che rimane dopo una lavorazione: lo scarto è scartato proprio perché non si può più usare per farne qualcosa. Ma questo non significa, come appunto mostra il caso dell'ossigeno, che qualcun altro non trovi un modo per fare qualcosa di quello scarto. Ciò per escogitarne un qualche uso alternativo.

In realtà è l'intero processo vitale che si basa sul riuso dello scarto. Come scrive il genetista premio Nobel per la Medicina François Jacob, «l'azione della selezione naturale è stata spesso paragonata a quella di un ingegnere. Questo, tuttavia, non sembra essere un paragone adatto. In primo luogo, perché a differenza di ciò che avviene nell'evoluzione l'ingegnere lavora secondo un piano prestabilito di quello che prevede sarà il risultato dei suoi sforzi. In secondo luogo, per il modo in cui l'ingegnere lavora: per fare un nuovo prodotto, ha a disposizione sia materiale appositamente preparato a tale scopo, sia macchine progettate esclusivamente per quel compito. Infine, perché gli oggetti prodotti dall'ingegnere [...] si avvicinano al livello di perfezione reso possibile dalla tecnologia dell'epoca. Al contrario, l'evoluzione è

tutt'altro che perfetta»<sup>3</sup>. Mentre l'ingegnere prima ‘disegna’ un progetto e poi lo realizza in pratica, il processo vitale ‘lavora’ invece sfruttando quello che già è disponibile per riadattarlo ai ‘propri’ bisogni. In questo senso l'impersonale – cioè senza progetto né ingegnere – processo evolutivo lavora come un «tinkerer», ossia come un “aggiustatutto” o meglio ancora come un “bricoleur” (ossia chi pratica il *bricolage*, quell'attività manuale, fatta da sé per passatempo senza ricorrere né all'aiuto di tecnici né usando strumenti specifici, e soprattutto per il gusto stesso di dedicarsi ad un'attività del genere): così l'evoluzione naturale «lavora come un bricoleur - un bricoleur che non sa esattamente cosa produrrà, ma usa qualsiasi cosa trovi intorno a sé, che siano pezzi di spago, frammenti di legno o vecchi cartoni; in breve, lavora come un bricoleur che usa tutto ciò che ha a disposizione per produrre un qualche oggetto funzionante». La differenza fra ingegnere e bricoleur è evidente: il primo procede in base a un progetto, il secondo in base a un'idea di massima di quello che vuole fare. In realtà spesso il bricoleur non sa che cosa andrà a ‘costruire’, piuttosto è ‘guidato’ dai materiali che ha a disposizione; mentre l'ingegnere prima progetta e poi realizza, il bricoleur prima costruisce, e poi alla fine ‘scopre’ che cosa (forse) voleva fare.

Il caso della produzione di ossigeno come prodotto di scarto del metabolismo dei cianobatteri è un caso del genere. La ‘vita’, che evidentemente non è un ingegnere (la biologia è antiplatonica), non è altro che il processo inintenzionale di continuo uso e riuso degli ‘scarti’ di qualche precedente processo vitale: «il bricoleur», ossia il processo evolutivo, «al contrario, se la cava sempre con gli scarti [*odds and ends*]. Ciò che alla fine produce non è generalmente legato a nessun progetto speciale, e risulta da una serie di eventi contingenti, da tutte le opportunità che ha avuto per arricchire il suo stock di avanzi».

L'ingegnere, tipicamente, consuma delle risorse, il bricoleur usa e riusa. C'è una grande differenza, in effetti, fra il consumo e l'uso. Il primo si limita a sfruttare un bene o una risorsa fino al suo esaurimento: il consumo si basa sull'idea che quando quel bene non serve più, ad esempio perché ormai superato da altri beni più avanzati tecnologicamente, lo si può buttare via. Il consumo, cioè, prevede sia un punto iniziale (quando il bene viene prodotto da zero) sia un punto finale, oltre il quale quel bene diventa inutilizzabile, un puro scarto appunto. L'uso, al contrario, non presuppone né un inizio né una fine assoluta: chi usa qualcosa si limita, appunto,

a usarlo per un certo periodo di tempo, finché ne ha bisogno: successivamente quel bene viene lasciato a sé, non viene distrutto. Si pensi a un prato: dei bambini ci giocano a pallone. Più tardi, verso sera, quando i bambini sono andati via, diventa il terreno di caccia dei predatori notturni, ma anche il ritrovo degli spacciatori, e forse anche il rifugio di chi cerca un'intimità che altrove non è praticabile. Al mattino torna il sole, e l'erba del prato assorbe la luce che rigenera. Il prato non si consuma, il prato è l'uso che ne fanno i viventi che si alternano su di esso. La vita usa l'altra vita, non la consuma, ché altrimenti si arresterebbe. Il prato è l'uso della vita da parte del sole e dei viventi che lo vivono.

Tutte le volte che respiriamo, allora, stiamo usando la vita, e quindi contemporaneamente lo scarto del mondo, una vita che ci precede di miliardi di anni e che presumibilmente proseguirà senza problemi dopo la nostra estinzione. Siamo fatti di quello scarto: «uomo e mondo sono, nell'uso, in rapporto di assoluta e reciproca immanenza; nell'usare di qualcosa, è dell'essere dell'usante stesso che innanzitutto ne va». Non è quindi che semplicemente noi usiamo la vita, propriamente noi siamo l'uso stesso della vita. Questo punto, che in effetti è un'ovvietà, torna a essere di evidenza assoluta in tempi come quelli in cui stiamo vivendo, il tempo del virus e della mascherina, della pandemia e dell'asfissia, della vita e della morte. Non è che usiamo l'aria per respirare – secondo la distinzione metafisica fra soggetto e oggetto – noi siamo l'aria che respiriamo. Ma questo significa che fra noi umani e il mondo c'è un rapporto talmente stretto, che di fatto non è più pensabile come un rapporto, cioè come una relazione fra due entità separate, appunto il soggetto che respira da un lato e l'aria respirata dall'altro: nell'uso, prosegue infatti Agamben, «soggetto e oggetto sono così disattivati e resi inoperosi». Noi umani siamo il respiro del mondo, così come il mondo è il ‘nostro’ respiro. In questa situazione di uso incrociato e generalizzato della vita, è chiaro che la nostra posizione cambia. *Homo sapiens* da sempre si pensa come il ‘padrone’ del mondo. Il padrone è colui che consuma le risorse, non chi le usa. Il padrone, infatti, è chi vive di rendita, ossia vive delle ricchezze accumulate da altri o prodotte dal lavoro altrui (il motto del padrone potrebbe essere *après moi le déluge!*).

In questo senso il SARS-CoV-19 ci dice qualcosa, senza averne nessuna intenzione ovviamente, del nostro rapporto con il respiro e la vita. Infatti come noi usiamo

quello che una volta era il prodotto di scarto dei cianobatteri, così oggi (in realtà da molto più tempo) il virus ci usa per riprodursi e, in definitiva, per vivere. Come noi siamo l'aria che respiriamo, così il virus siamo noi.

Ma che significa, propriamente, che noi siamo il virus? Che non possiamo tirarci fuori dall'uso incrociato della vita e dei viventi. Prima o poi dovremo buttare via la mascherina. Un gesto che significherebbe molto più del semplice liberarsi di un oggetto divenuto inutile: rinunciare alla mascherina significa di nuovo esporsi al respiro del mondo, un respiro che come abbiamo capito con il virus intanto è benefico in quanto può essere potenzialmente malefico. Non si può vivere senza respirare, infatti, non vuol dire altro che non si può vivere senza esporsi ad essere usati da qualche altra forma di vita. Prendere sul serio il respiro, in sostanza, significa rinunciare a pensarsi come qualcosa di separato dal mondo, e che dal mondo deve difendersi. Ma che vuol dire, propriamente, esporsi all'uso impersonale del mondo? «Il sé, che si costituisce nella relazione d'uso, non è un soggetto, non è altro che questa relazione». Significa esporsi alla possibilità della morte. Il virus ci ha terrorizzati, ma la vita non si difende con il terrore e con una disinfezione continua e sistematica: la vita si vive solo morendola ogni giorno, e quindi con gioia e a pienipolmoni, senza paura. **a**

<sup>1</sup> Paul Falkowski, *I motori della vita. Come i microbi hanno reso la terra abitabile*, Bollati Boringhieri, Torino [2013] 2016, p. 79.

<sup>2</sup> Ivi, p. 80.

<sup>3</sup> François Jacob, “*Evolution and Tinkering*”, *Science*, 1977, 196(4295), pp. 1161-1166, p.1163.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Ivi, p. 1164.

<sup>6</sup> Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Milano 2014, p. 55.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Patrick Forterre, David Prangishvili, “*The origin of viruses*”, *Research in Microbiology*, 160(7), 2009, pp. 466-472.

<sup>9</sup> Cfr. Felice Cimatti, “*Pensare con il virus*”, *aut aut*, 389, pp. 32-55.

<sup>10</sup> Provocando fra l'altro un ulteriore enorme inquinamento; cfr. Coronavirus: Justin Parkinson, Disposable masks ‘causing enormous plastic waste’, <https://www.bbc.com/news/uk-politics-54057799>

<sup>11</sup> Agamben, cit. p. 90.

Felice Cimatti è nato e vive a Roma. Insegna Filosofia del Linguaggio all'Università della Calabria. Conduce su RaiRadio3 la trasmissione *Uomini e Profeti*, programma di approfondimento di temi religiosi e filosofici.

# il respiro delle piante

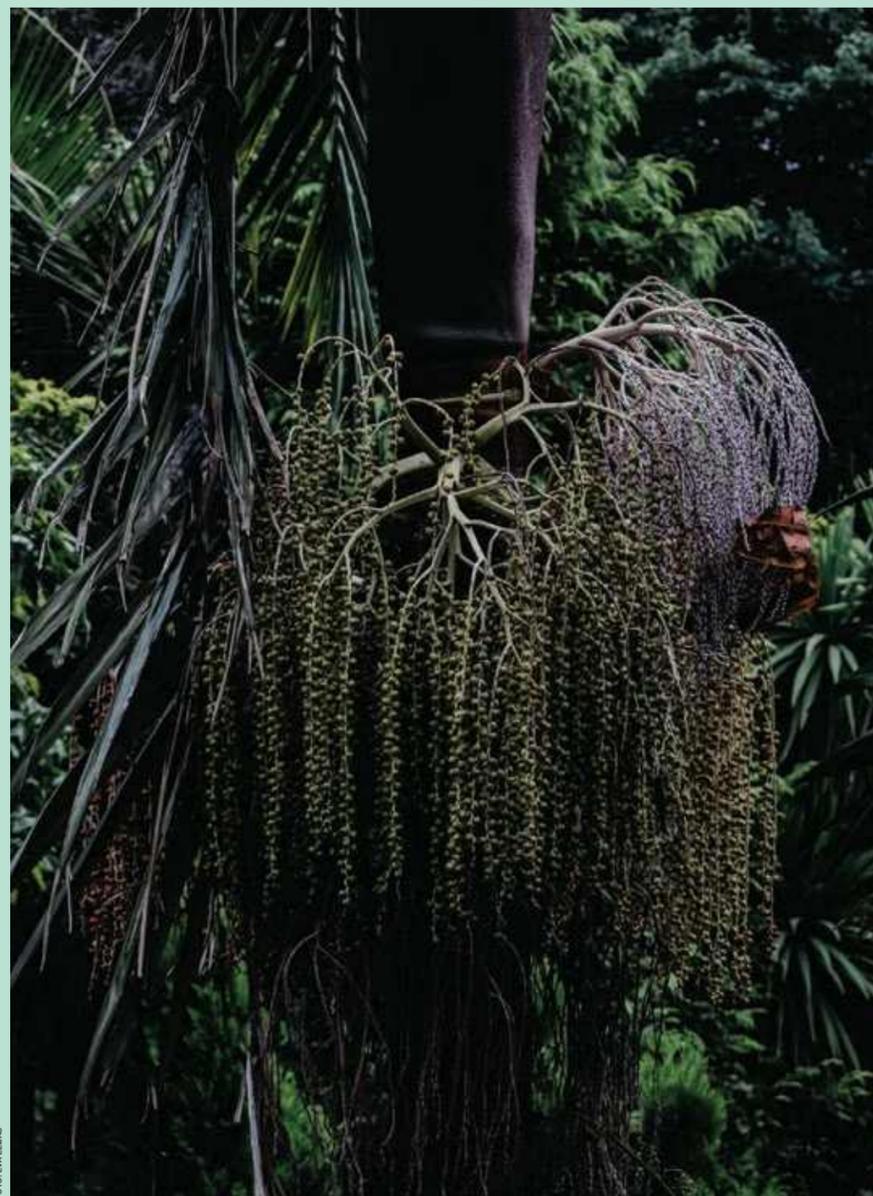


FOTO: EVA ELIUS

Il respiro vegetale può aiutarci a risolvere alcuni dei principali problemi che ci troviamo a affrontare in questi anni. Dopo aver preparato l'atmosfera a accogliere forme di vita aerobiche come l'umano, le piante per milioni di anni hanno stabilizzato il clima e sono le uniche in grado di mitigare il riscaldamento globale e i cambiamenti climatici.

Può una storia vecchia due miliardi e mezzo di anni essere ancora attuale?

Può il respiro, tradizionalmente inteso come atto vitale e generativo, essere stato in passato distruttivo e mortale?

Forse solo i miti fondativi e le fiabe hanno un significato universale come la favola di Fedro *ante litteram* che mi accingo a raccontare: i suoi protagonisti vengono castigati dalla sorte per la loro stupidità e tracotanza, e poco importa che non siano animali ma esseri unicellulari, perché a portarli alla rovina è la loro incontrollabile e inconsapevole *hybris*, sentimento molto umano che contraddistingue anche molte azioni della nostra specie. Meglio dunque precisare: ogni riferimento a persone, luoghi e avvenimenti contemporanei non è affatto casuale, tutt'altro.

Provate ora a immaginare il nostro pianeta in quell'epoca lontana: com'era duemila milioni e mezzo di anni fa? Se la prima cosa che vi viene in mente sono i dinosauri, scacciate via questa immagine: parliamo di molto, molto tempo prima del loro arrivo.

La Terra era allora profondamente diversa da come la conosciamo e la vita superiore non esisteva. Piante, animali e anche i più piccoli insetti dovevano ancora fare la loro comparsa e della megafauna non c'era proprio nessuna traccia. Qualcosa di vivo comunque esisteva già: i mari e alcune nicchie sulla terraferma brulcavano di organismi unicellulari, al pari di gigantesche zuppe evolutive.

Questi antichi abitanti della Terra erano molto diversi da noi, eppure quello che gli è accaduto ci riguarda da vicino. Da milioni di anni, microscopici batteri anaerobici, in grado di metabolizzare il loro cibo senza fare uso di ossigeno (che allora nell'atmosfera non era disponibile) abitavano indisturbati il pianeta. Un giorno però la loro quiete fu interrotta dalla comparsa di alcuni temibili concorrenti: i cianobatteri. Simili a microscopiche alghe verdi-azzurre, questi nuovi batteri rappresentavano il nuovo che avanza e rispetto ai batteri anaerobici avevano una marcia in più perché erano in grado di fare la fotosintesi, il che metteva loro a disposizione quasi ovunque una risorsa altamente energetica come la luce solare. Fu in ragione di questa 'innovazione' che i cianobatteri compirono il prodigioso salto che qui ci interessa, iniziando a respirare come le moderne piante.

Il processo fotosintetico, come oggi sappiamo bene, emette come prodotto di scarto ossigeno, e il successo evolutivo di questi microrganismi ne generò crescenti quantità. Sulla Terra non esisteva ossigeno libero: quello che c'era si trovava legato a altri elementi o componeva le molecole d'acqua, ma il respiro dei cianobatteri poco per volta cambiò le cose. Fu un lento processo di accumulo: all'inizio l'ossigeno si legò al ferro provocando una sorta di planetario 'arrugginimento'. In questo modo l'ambiente stava assorbendo il colpo, consentendo ai cianobatteri di prosperare e di emettere quantità sempre maggiori di questo gas. A un certo punto però il sistema si saturò. In duecento milioni di anni l'ossigeno libero sul pianeta aumentò di circa diecimila volte, e non potendo più essere assorbito iniziò a disperdersi in acqua e nell'aria avvelenando tutte le forme di vita anaerobiche, per le quali risultava letale. Il respiro dei cianobatteri si rivelava tossico per gli altri esseri viventi e determinò la scomparsa di moltissime specie.

Oggi questa gigantesca estinzione di massa è nota con il nome di Grande ossidazione o Catastrofe dell'ossigeno, e tuttavia tra le vittime non figurano i cianobatteri, che al contrario a questo punto divennero ufficialmente i dominatori del mondo. Per loro il peggio doveva però arrivare (relativamente) in fretta: nell'atmosfera l'ossigeno libero iniziò a combinarsi con il metano formando anidride carbonica e questo processo modificò il clima. L'abbassamento dei livelli di metano (un potente gas serra al quale in quel periodo si doveva il mantenimento della temperatura terrestre), diede inizio a una glaciazione che distrusse quasi completamente la vita sul pianeta. I cianobatteri giunsero sull'orlo dell'estinzione e dovettero lasciare campo libero a nuove specie, in particolare a quelle che potevano già usare l'ossigeno nei loro processi metabolici, come le piante.

Metabolizzare l'ossigeno consentì a questi esseri viventi di produrre quantità enormi di energia: la vita accelerò e i primi organismi pluricellulari aerobici (le future piante) iniziarono a diffondersi.

Proviamo a riassumere: due miliardi e mezzo di anni fa, una certa forma di vita iniziò a dominare il pianeta grazie alla sua capacità di produrre grandi quantità di energia, emettendo un gas come prodotto di scarto. Più questa forma di vita prendeva piede e si espandeva, più salivano i livelli di gas nell'atmosfera, il che ha compromesso la sopravvivenza di moltissime altre specie sul pianeta garantendo la supremazia degli *inquinatori*. A un certo punto però questo processo si è rivelato un boomerang: il gas ha iniziato a modificare il clima e ha portato chi lo produceva sulla soglia dell'estinzione. Vi ricorda qualcosa? Storia recente magari di una forma di vita (la nostra) che come prodotto di scarto della sua civilizzazione emette un gas che sta cambiando il clima e potrebbe rendere molto complessa la sua sopravvivenza?

I cianobatteri emettono l'ossigeno che ha rischiato di spazzarli via dalla Terra respirando, e dunque come fase inevitabile di un processo vitale. Le nostre emissioni di gas serra, cos'altro sono in fondo se non il 'respiro' della nostra evoluzione? Eppure, siamo davvero sicuri che siano altrettanto inevitabili?

Siamo abituati a pensare alla vita come a qualcosa di stabile, una condizione che si tramanda da sempre nel modo in cui la conosciamo. Ma è tutto il contrario: il periodo in cui viviamo è solo un breve episodio della lunghissima storia del pianeta. Continuando a 'respirare' con i nostri polmoni industriali, che liberano in atmosfera quantità incontrollate di anidride carbonica, stiamo giocando con qualcosa di molto più grande di noi. Nessuno ci rimpiangerà, quando saremo confinati in qualche angolo della biosfera. Neppure i cianobatteri.

Ma torniamo al respiro. Abbiamo detto che gli organismi pluricellulari che colonizzarono il pianeta dopo la Grande ossidazione erano vegetali: sono state le piante a stabilizzare il clima e a consentire l'evoluzione della vita. Ancora oggi sono proprio loro a consentire e regolare la vita sul pianeta: le cosiddette funzioni ecosistemiche che svolgono sono talmente tante che non possiamo neppure dire di conoscerle ancora tutte. Solo un paio di anni fa, per esempio, abbiamo scoperto che le piante fanno le nuvole, generando rilevanti quantità di aerosol che funzionano come semi volanti intorno ai quali si condensano le goccioline di acqua. Lo ha scoperto l'esperimento Cloud del Cern (il nome non è scelto a caso: cloud vuol dire nuvola in inglese, oltre ad essere acronimo di *Cosmics Leaving Outdoor*

*Droplets*), e è un'altra delle magie del respiro vegetale. Fino a pochi anni fa eravamo convinti che l'industrializzazione umana fosse responsabile di un complessivo *annuvolamento* dei cieli del pianeta, ma oggi sappiamo che quasi l'ottanta per cento degli aerosol è di origine biologica, dunque le nuvole dipendono in parte rilevante anche dalle piante.

Molte delle interazioni tra questi straordinari esseri viventi e l'atmosfera rimangono ancora da esplorare, ma quel che è già certo è che il respiro vegetale può aiutarci a risolvere alcuni dei principali problemi che ci troviamo a affrontare in questi anni. Dopo aver preparato l'atmosfera ad accogliere forme di vita aerobiche come l'umano, le piante infatti per milioni di anni hanno stabilizzato il clima e ancora oggi sono le uniche in grado di mitigare il riscaldamento globale e i cambiamenti climatici. È il motivo per cui le Nazioni Unite hanno lanciato una campagna per piantare un trilardo di alberi ovunque nel mondo e è il motivo per cui anche noi dovremmo piantarne il più possibile e difendere quelli che già ci sono: il loro respiro assorbe anidride carbonica e potrà aiutarci a curare il nostro febbricitante pianeta, ripristinando un equilibrio tra i gas presenti in atmosfera più simile a quello che si registrava prima della Rivoluzione industriale.

Come non bastasse, quella delle piante che guariscono con il respiro non è più solo una potente metafora: dal 1982 in Giappone è studiato e praticato il cosiddetto *Shinrin - Yoku* o bagno forestale, terapia riconosciuta per curare alcune patologie con 'semplici' inalazioni condotte nei boschi. Pare che stare nei boschi e respirare non sia solo piacevole ma abbia impatti sperimentati su alcune funzionalità fisiche (abbassa la tensione e la pressione, riduce lo stress) e psicologiche (per esempio aumenta la concentrazione e la creatività).

Respirare è il principale modo per mettere in contatto l'interno e l'esterno. È la funzione vitale attraverso la quale entriamo in relazione con l'ambiente diventando tutt'uno con ciò che ci circonda. Il ritmo e l'intensità del respiro, oltre che la qualità dell'aria inalata, influenzano profondamente il nostro benessere e oggi che la pandemia, come una sorta di violenta disciplina orientale, ci ha obbligato a fare attenzione al respiro, chissà che attraverso questa disciplina non venga segnata anche la strada di una rivalutazione del nostro rapporto con il mondo vegetale? **a**

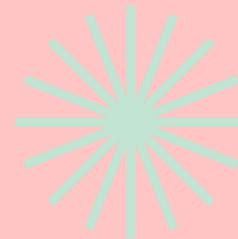
Alessandra Viola è docente universitaria all'Università Ca' Foscari di Venezia. Si occupa inoltre di divulgazione scientifica come giornalista, scrittrice, produttrice e sceneggiatrice per la tv.



# svelare l'invisibile pratiche artistiche di comunità

In un momento in cui le società europee stanno subendo notevoli cambiamenti, l'arte deve essere in prima linea per offrire nuove prospettive.

La condivisione di competenze, artistiche visione e pluralità di prospettive è oggi il modo pertinente per garantire che le opere d'arte risuonino con un pubblico ampio e diversificato.



Come si coniuga il lavoro sulle aree di spopolamento e sull'acquisizione del potere delle comunità locali con l'azione artistica?

L'azione artistica può essere uno specchio di un luogo o di una comunità, può svelare trame invisibili di un territorio e di una storia collettiva, può recuperare e condividere memorie, può proiettare lo sguardo verso qualcosa di nuovo, può riconnettere fili di immaginazione e di relazioni tra persone e anche tra persone e luoghi. L'azione artistica può aiutare a capire chi e cosa siamo e siamo stati, ci può far immaginare cosa potremmo o vorremmo essere. E questo può farlo ovunque e con chiunque.

Nei territori d'Italia che sono a rischio di scomparsa per lo spopolamento, le cosiddette aree interne, queste potenzialità dell'azione artistica sono strumenti importantissimi perché la comunità locale possa recuperare una visione condivisa di un futuro possibile e di un modello di sviluppo adatto per perseguirlo. Lì dove il declino economico e demografico sembra ineluttabile, non basta l'arrivo di risorse economiche per risolvere le sorti, spesso le persone pensano che le cose non cambieranno mai anche se ci sono politiche che si impegnano a farlo. Serve riaccendere la "capacità di aspirare" delle persone cioè quella "meta-capacità che consente di agire, la competenza culturale di proiettarsi nel futuro e gettare ponti verso di esso" scriveva Appadurai. L'azione artistica può far nascere e crescere la capacità di aspirare e dunque l'autodeterminazione di una comunità locale.

Penso a Maria Lai e alla sua potentissima opera "Legare la montagna", penso agli autodrammi del Teatro Povero di Monticchiello. In entrambi i casi una comunità locale, attraverso l'azione artistica, si ritrova a agire artisticamente per mantenersi viva e proiettarsi verso il futuro.

Qual è il ruolo dello sviluppo sostenibile nel quadro della progettazione dello sviluppo locale e quali le modalità virtuose che la rete INSITU può utilizzare?

Credo che ormai non si possa più scindere lo sviluppo locale dallo sviluppo sostenibile perché lo sviluppo locale non dovrebbe più perseguire modelli di sviluppo che generano esternalità negative in termini di impatto ambientale, depauperamento di risorse ai danni delle generazioni future e disuguaglianze di ricchezza, di opportunità educative e di genere. Ogni processo di sviluppo locale, dunque di sviluppo economico e umano, non può che avere cura dell'ambiente, del nostro pianeta, dell'equità sociale e delle generazioni future.

Lo sviluppo locale come sviluppo intrinsecamente sostenibile è un cambio di paradigma, una nuova chiave di lettura che si sta diffondendo, ma che ancora non è pervasiva.

INSITU può essere una importante piattaforma per dare rilevanza ad alcuni temi e portarli al centro del dibattito pubblico perché le norme sociali e l'opinione pubblica si formano e si manifestano nello spazio pubblico e è nello spazio pubblico che INSITU agisce.

Alessia Zabatino è un'economista dell'arte, specializzata in pianificazione territoriale e politiche pubbliche del territorio. Ha lavorato come progettista per la Strategia Nazionale per le Aree Interne, è stata coordinatrice delle aree di radicamento territoriale di ActionAid International Italia Onlus. Collabora con diverse realtà del terzo settore per progetti di ricerca-azione e per la co-progettazione di programmi e strategie di sviluppo territoriale, anche a base culturale, tra le quali Fondazione Compagnia di San Paolo e il Forum Disuguaglianze Diversità.

Alessia Zabatino fa parte del nuovo progetto di cooperazione (UN)COMMON SPACES 2020-2024, selezionato dalla Commissione europea nell'ambito del programma Europa Creativa, in qualità di Citizen.

Intervista a cura di Valentina Salis

"Non riesco a respirare". Queste sono le ultime parole di Eric Garner prima di morire, strangolato da un agente di polizia per le strade di Staten Island. Queste parole catturano il sentimento del nostro tempo. Come affrontiamo il caos, giacché sappiamo che coloro che combattono il caos diventano caos? Come affrontiamo il soffocamento? Esiste una via d'uscita?

F. Bifo Berardi, Respirare. Caos e poesia



Foto: cotroneo

## teatro, voce, respiro

Ribaltare quello che ci avevano insegnato riguardo ai morti, che vanno a finire sempre sottoterra. A far respirare a 500 metri sotto il livello del mare, è invece la vita che scorre senza alternanza di stagioni, senza tempo, in un lavoro maledetto che fa scorrere l'orgoglio per chilometri di gallerie, al buio, dove gli uomini sono neri.

Sono i minatori delle miniere sarde del Carbosulcis: una donna, Patrizia, in dialogo con il ricordo del padre, e 150 minatori che dichiarano guerra al mondo che sta sopra per scongiurare un'imminente chiusura. La voce di *Dal Profondo*, splendido documentario di Valentina Pedicini del 2013, è cassa di risonanza al ritmo della protagonista che si ripete e ci ripete «RESPIRA. Respira piano. Presto i tuoi occhi si abitueranno al buio. Non aver paura», nello scorrere di immagini che hanno in sé la dignità dei minatori di De Seta e la forza della voce di Tullio Saba, il figlio di Bakunin protagonista indimenticabile del romanzo di Sergio Atzeni.

Per tutti i 150 anni di vita della moderna industria mineraria - a partire dal 1848, anno di fondazione della Società di Montevecchio -, le agitazioni operaie si fecero sentire contestualmente all'organizzazione del tempo di lavoro che investiva la completa sfera personale individuale. L'elevazione sociale dell'operaio finì allora a coincidere con un'esistenza finalizzata al lavoro, orientata al risparmio e fondata sulla vita di famiglia. Disciplinando tutti gli aspetti della vita, si costruisce l'immagine del lavoratore delle miniere come un modello di tipo aziendale e si codifica progressivamente la temporalità del non lavoro, coerentemente a tutti i programmi di ottimizzazione. Sfiacati i corpi seppelliti e compresso il respiro, dalla pneumoconiosi.

In *Introduction to a distant world* del 1985, Alfredo Jaar alterna le immagini dei minatori schiavizzati della miniera d'oro di Serra Palanda, in Brasile, a quelle delle quotazioni d'oro delle maggiori borse internazionali. *Es difícil leer las noticias en los poemas y no ostante, los hombres mueren miserablemente cada día por falta de lo que se encuentra en ellos*: i versi di William Carlos Williams fanno da esergo al racconto di Jaar. Se, come ci ricorda Bifo Berardi nel suo saggio *Respirare. Caos e poesia*, a essere necessaria in un'epoca di soffocamenti è una presa di posizione poetica in quanto politica, quest'ultima ha bisogno di un ripensamento attorno al respiro. Come in *Fiato d'artista*, di Piero Manzoni, fatta di palloncini gonfiati al ritmo creativo del proprio fiato.

L'atto di respirare è condizione di possibilità del pensiero: nelle pagine finali de *L'esausto*, Gilles Deleuze affida alle immagini solarizzate del Samuel Beckett televisivo il compito di portare in scena il suo ultimo personaggio concettuale. L'esausto, a differenza dello stanco, ha esaurito anche la stessa possibilità di portare a compimento ogni atto di creazione. Per questo, è una postura penultima che contiene in sé ancora una resistenza estrema al soffocamento. Sottrarre tutto, fino al corpo stesso, per lasciare spazio soltanto al respiro. Il destino del personaggio, dell'essere umano nel teatro beckettiano sta in questo eterno camminante la cui andatura è simile a quella di un morto vivente e il cui andare non va e non arriva da nessuna parte fino alla posizione di chi striscia perché morire da seduti risulta ancora più difficile, similmente a un neonato espulso dalla pagina scritta per una scena che si configura come uno spazio intermedio di sospensione: a dominarla la voce, non più residuo di appartenenza al corpo ma anch'essa soffiata dall'interno - alla maniera di Artaud - e sottratta dall'esterno. Passo estremo ma liberatorio, nel processo sottrattivo, è il dramma del 1968, *Respiro*: la voce è il mondo stesso, all'origine del ritmo e del respiro come processo osmotico originario. La leggenda vuole che Beckett inviò a Tynan, autore del musical erotico *Oh Calcutta!*, il copione di *Respiro* - senza battute, ridotto, dunque a una serie di brevissime indicazioni sceniche - scrivendolo direttamente sul retro di una cartolina. Una sorta di boutade, alla base, che si rivela essere una presa di posizione fondamentale sul teatro.

Nel 2005, Rosa Martinez, curatrice dell'Esibizione Internazionale d'Arte per

la 51a Biennale di Venezia, ha affidato al respiro di Beckett l'insieme di installazioni di quella edizione. Il percorso artistico si apriva infatti con l'opera *Breath* del greco Nikos Navridis: rifiuti, luce, respiro. I rifiuti non si trovavano realmente sopra un palcoscenico, ma venivano proiettati sul pavimento sotto i piedi dei visitatori mentre la luce si alzava e si abbassava in corrispondenza dell'inspirazione/espirazione.

### RESPIRO di Samuel Beckett

#### SIPARIO

**1.Luce fioca sulla scena cosparsa di rifiuti eterogenei. Tenere circa cinque secondi.**

**2.Piccolo grido fioco e immediatamente ispirazione e insieme lento crescere della luce fino a raggiungere insieme il massimo in circa dieci secondi. Silenzio e tenere circa cinque secondi.**

**3.Espirazione e insieme lento decrescere della luce fino a raggiungere il minimo (luce come al n.1) in circa dieci secondi e immediatamente il grido come prima. Silenzio e tenere circa cinque secondi.**

#### SIPARIO

##### RIFIUTI

**Nessun oggetto verticale, tutti giacenti e sparsi.**

**GRIDO Attimo di vagito registrato. Importante che i due gridi siano identici, e inseriscano e interrompano luce e respiro esattamente sincronizzati. LUCE Mai intensa. Se 0=buio e 10=massima luminosità, la luce dovrebbe crescere da 3 a 6 e tornare a 3.**

Se già con il progetto di un corpo senza organi, Artaud aveva cercato di decodificare lo statuto identitario dell'attore - cioè il suo corpo - Carmelo Bene radicalizza tale operazione compiendo una completa sottrazione a vantaggio della voce. Come chiarisce André Scala, "la voce cancella il testo. La voce della macchina attoriale dissolvendo il rapporto del testo con l'attore, corrode il rapporto della parola con la lingua". Opera, secondo Deleuze, la distruzione del dominio della lingua sulla parola che si esprime attraverso l'immagine della lingua come partitura muta: la parola non dovrebbe fare altro che recitarla. Così è per il testo nella tradizione dello spettacolo.<sup>1</sup>

Per ridare dignità alla funzione poetica della voce - di contro agli schemi del teatro tradizionale -, l'attore deve lasciarsi attraversare da una voce non più disciplinata.

Rispetto alla stessa pre-amplificazione in uso nel teatro greco, il playback aumenta ulteriormente l'estraneità della voce rispetto all'immagine-corpo dell'attore che tende perciò a dissolversi e a far emergere le potenzialità della macchina attoriale; ha cioè la precisa funzione di permettere la variazione nella lingua e nella parola. Carmelo Bene e Demetrio Stratos. Un canto, il loro - quello struggente, della macchina attoriale - che si aggira su una scena disarticolata di membra e bende apparentemente priva di senso, e il grido di rivolta dell'aedo greco che rompe ogni possibilità di rappresentazione musicale e artistica tradizionali. Il respiro viene spinto alternativamente in una serie di risuonatori naturali e questo coinvolgimento nell'emissione vocale di differenti agenti fonatori (nasale, labiale, palatale, della glottide o della cavità toracica) permette una differenziazione timbrica locale in base al risuonatore impiegato. Stratos conosce bene la relazione profonda tra ruah e qol che in ebraico, fin dai testi della Bibbia, indicano il respiro e la voce. Scritto come traccia di un lavoro che avrebbe voluto ampliare, la nota contenuta ne *Il Piccolo Hans*<sup>2</sup> fa il punto sul fatto che "la voce è oggi nella musica un canale di trasmissione che non trasmette più nulla" dimenticata nella custodia della laringe - secondo la definizione di Simonetti - e schiacciata in debolezza atrofizzata di segni mercantili dove il canto asservito alle logiche del potere viene venduto.

Il respiro di un canto finalmente liberato dalla temporalità del lavoro è nella scena della voce: è la voce di un teatro che s'impara in una comunità di fiati, altrettante singolarità di pratiche politiche e creative. 

Viviana Vacca, filosofa e saggista, si occupa di rapporti tra la filosofia contemporanea e le pratiche artistiche. Oltre a *Sulle labbra del tempo "Area" tra musica, gesti e immagini* (con Diego Protani, prima edizione LFA Publisher 2018), ha curato con Alfonso Amendola e Francesco Demitry il volume *L'insorto del corpo. Il tono, l'azione, la poesia*. Saggi su Antonin Artaud (Ombre Corte, Verona 2018).

<sup>1</sup> A. Scala, *La voce zoppa*, in *La ricerca impossibile*, op. cit. in C. Bene, *Opere*, pag. 1505

<sup>2</sup> Demetrio Stratos in *Il Piccolo Hans Rivista di analisi materialistica*, trim. anno VI N° 24 ott./dic.

# Lo stato dello stato

Sono anni che lo stato delle cose caotico frena l'evoluzione e il tuffo nel caos, togliendoci l'opportunità di un capovolgimento verso la scoperta dell'ignoto.

Il passato acerbo potrebbe riaffacciarsi nel presente con le sembianze del futuro. La detenzione forzata, nel mio organismo nomade, innesca un vortice di pensieri, mi guardo da lontano e rivedo i ricordi in una sequenza logica che prima mi sfuggiva.

Prima e dopo affiorano, insieme a malsani sogni, rivelazioni, associazioni di idee senza ordine temporale. Questa bolla di vuoto mi ha costretto all'introspezione. L'uso del nome dei colori per indicare i livelli di pericolosità del virus vede l'utente (la Persona) avvicinarsi ai colori e apprendere una brutta notizia, il colore rosso significa STOP, vietato, apre l'immaginario a un semaforo, alla paletta dei poliziotti, all'interruttore della prolunga, agli estintori.

Questa lieve deviazione del significato verso visioni urbane, mi ha cambiato l'immagine nel significato di rosso. Quando penserò il rosso vedrò per prima cosa i morti della pandemia: addio alla fascinazione di un tramonto, ai petali vellutati delle rose, alle poltrone dei teatri.

Mi piacerebbe sapere chi ha pensato ai colori per segnalare le difficoltà regionali e perché dove si muore è zona rossa? Perché non hanno usato i numeri?

Sopravvissuta all'abbruttimento culturale degli ultimi anni, mi sento una vittima consapevole del contesto nazionale monoteista e maschiocentrico, che giudicava i comportamenti umani come calcoli matematici, protocolli, convenzioni. E nella convenzione ho dovuto fronteggiare spesso la freddezza di chi mi trattava in base alle statistiche senza possibilità di riscatto. Ricordo altri eventi traumatici che mi sono passati sulla pelle, all'epoca del rapimento di Aldo Moro i posti di blocco piantonavano tutte le arterie stradali secondarie e di campagna, amori calibrati durante l'AIDS, Chernobyl, la guerra in Bosnia, il terrore del futuro dopo il crollo delle Twin Towers. Chiaramente il controllo sociale in quei tempi, si svolgeva con dinamiche quasi ingenue, diverse da quelle attuali.

Ci troviamo implicati in un abbandono, un cambiamento cultural-genetico indotto, poi divenuto volontario. Abbiamo la possibilità di plasmare la nostra immagine, uscire dal femminile, dal maschile, dall'ermafrodito, generi che ci impone la natura, possiamo coniare un genere spersonalizzato con l'aiuto degli algoritmi. Questo sconfinamento dell'organismo e del pensiero originario, nel corpo su misura con la mente pilotata, rende la persona immaginifica: l'entità si illude di essere coinvolta nell'atto della (sua)

creazione, una mansione che prima spettava solo alla natura o alla divinità.

Ma se il corpo diventa un territorio mutante e rappresentativo, quale potrà essere lo sviluppo del teatro, dello sport, delle arti? Come raccontare le emozioni del corpo riflesso trionfatore nel mondo digitale, il connubio malattia e incorporeo, che non è inconsequente perché l'organismo è riposto in un contenitore?

In risposta ai virus, i potenti, ci hanno rifilato l'isolamento. Dove è la scienza che doveva preservare l'umanità? Come mai è più facile il trasferimento su Marte o lo scudo spaziale che curare questa malattia?

In ogni nazione europea la maggior parte della popolazione prende i ristori, qui ci trattano come bambini, hanno favorito l'acquisto di eco monopattini in società con lo Stato, hanno inventato il gioco della lotteria degli scontrini, ma il lavoratore non tracciato non riesce ad accedere a nulla, va avanti a giornate sottobanco. Per aiutarci offrono i soliti finanziamenti narcotizzanti, ci chiedono (o siamo noi a decidere così, per comodità) di trasporre l'arte predigitale in digitale, con risultati deprimenti non troppo diversi da quelli televisivi. Provo disagio nei confronti delle normative statali che non prevedono un percorso logico tra la disciplina teatrale (in presenza) e le attività teatro virtuali in DaD.

Si parla di cambiamento, il reset è in corso. È come se avessimo scoperto il fuoco. I primitivi davanti alle fiamme avranno provato lo stesso nostro sgomento, la paura indistinta, l'ansia per il futuro, il fuoco facilitava nel quotidiano ma era anche una tremenda arma di sterminio come tutte le grandi scoperte relative all'energia.

Ora gli avvenimenti ricalcano le emozioni del paleolitico, però il fuoco sta sparendo dalla nostra vita, anche sotto forma di fornello, in molte città non si può accendere il camino e sono vietati i fuochi estivi sulle spiagge. L'allontanamento dal fuoco è avvenuto lentamente, dell'elemento sono stati messi in luce solo i lati pericolosi, dimenticando le forme che creano le fiamme nel camino, il piacevole caldo e la luce tremula e intima che diffondono.

Nella civiltà pre-Covid la crisi delle attività teatrali galoppava, gli autori si orientavano a realizzare "prodotti culturali" col metodo taglia e incolla a scapito dei classici: in realtà, lo sfaldamento della logica dei copioni tranquillizzava lo Stato e gli operatori, ma portava gli spettatori alla disperazione, anno dopo anno sempre meno persone frequentavano il teatro, i gestori non offrivano programmazioni coraggiose, non rischiavano. La crisi, infatti, era dovuta alla mancanza di incassi, i teatri, i musei, le biblioteche, erano quasi vuoti, lo Stato

li finanziava, ma a nessuno era permesso di riesumare la cultura, né di raccontare il presente nel piccolo evento non catastrofico ma significativo. L'intelligenza e l'ironia erano bandite a favore di un distaccato sarcasmo, dell'attualità si raccontavano solo le tragedie globali, i migranti, le catastrofi ecologiche, i femminicidi, ecc. Repliche piene di correttezza, affrontate con una falsa tristezza che possono raggiungere solo attori e autori delle confraternite culturalmente facoltose.

Quelli che provavano a uscire dai canoni giornalistici (che avevano invaso tutta l'arte) erano scoraggiati. Molti artisti non volevano essere cloni di un sistema creativo ufficiale. Spesso pagando l'affitto della sala, erano accolti in teatri, in centri sociali e lavoravano, riuscendo a suscitare gradimento nel pubblico e un buon incasso. Molte associazioni risiedevano in locali occupati o comunali, uno degli ultimi a crollare a Roma è stato il Cinema Palazzo dove proiettavano film, mettevano in scena spettacoli e concerti, e già dai primi bagliori della crisi gli occupanti avevano organizzato l'assistenza alle famiglie del quartiere diventando un punto di riferimento per gli abitanti.

Lo Stato aveva dimezzato i fondi a quei luoghi che escogitavano soluzioni brillanti per andare avanti e le forze dell'ordine iniziavano a sgomberare i centri sociali e le associazioni culturali che agivano per la diffusione e lo scambio di idee.

Un progetto realizzato tramite qualunque disciplina artistica lo chiamavano "prodotto culturale", la parte creativa era racchiusa in dieci righe dove si dovevano scrivere cose sommarie, due fogli per il progetto e cinquanta per i conti. I fondi copiosi li prendevano sempre gli enti più ricchi, i piccoli operatori culturali, quelli che avrebbero dovuto creare la continuità della cultura, non erano finanziati a sufficienza e promuovevano un solo autore e pochi altri che spesso erano anche nel direttivo. Non c'era ricambio.

È per questo che il teatro già nel pre-Covid rischiava la morte.

Il web brulicava di influencer (figure arcaiche destinate a condurci fin dentro la cultura digitale), timonieri del quotidiano scatenavano i desideri, la curiosità e vivevano l'attimo. The Influencer propagava verità accessorie banali, appagando con le chiacchiere e grandi gesta filmate i seguaci, che tentavano di imitare le imprese eroiche e la video serenità della sua immagine.

Il covid è giunto a dare il colpo finale, alla cultura rappresentativa, ma anche alla sensibilità umana in ribasso già nel pre-Covid. I rapporti tra umani, soprattutto negli ambienti lavorativi, erano pessimi, le persone cercavano di screditarsi l'un l'altro agli occhi del dominante, senza stima, zero spirito di gruppo.

Intanto nel mondo terrestre le autostrade sembravano tratturi più adatti al gregge (che poi siamo diventati) che alle automobili, le città si scrostavano, i ponti crollavano, le chiese odoravano di muffa e solo in una piccola percentuale del territorio urbano di molte metropoli italiane si edificavano grattacieli che svettavano sul vecchiume, scintillanti, artificiali come il 3D.

Nel post-Covid (pre-digitale) l'opera di ricostruzione urbana terrena renderà il pianeta ecosostenibile e provocherà un boom come è accaduto con l'automobile, la tv, la plastica, l'amianto, la lavatrice e il computer, la rinascita somiglierà al consumismo?

Il progresso lotta contro i vecchi prodotti per imporci elaborati bio, (il benessere) lo Stato appoggia e il resto dell'umanità, con i ristori Statali, tenta di rincretinarsi in ogni modo, per non vedere il buco finanziario e politico che li inghiotte.

Con Antonio Rezza avevamo realizzato *Anelante* che racconta la trasformazione e il caos mentre avvengono. E la reazione della comunità umana nel momento in cui il crollo culturale è inevitabile, frana e precipita verso l'ignoto per poi sparire. *Anelante* ha una struttura mutante sostenuta in equilibrio da forze contrastanti e non teme la pendenza dei palchi più antichi. Gli *Habitat*, Mondri traballanti, sono visioni forti capaci di imporsi in ogni tipo di spazio, strutture leggere, rapide da montare, l'ottimizzazione totale era la pratica necessaria per andare incontro ai ritmi del teatro velocizzato e in crisi economica permanente, la dinamica dell'*Habitat* era ed è sempre legata alla tecnologia disponibile.

Aspetto regole e tecnologie nuove per trovare altri limiti e capire meglio l'immaterialità. La sofferenza della cultura pre-digitale, forse si trasformerà in tragedia per il teatro, gli abbonati, grossi sostenitori, in gran parte over-ottanta, ingiustamente accusati di gusti classici, erano in realtà quasi sempre competenti, pronti ad abbandonare ogni pregiudizio pur di vedere qualcosa di interessante.

A Palermo al Biondo, una coppia di habitués parlando dopo lo spettacolo, lamentò la mancanza di vitalità nei programmi dei teatri: avevano l'abbonamento a tre teatri palermitani, erano degli autentici finanziatori. Tra la prima e la seconda ondata del virus, per trasporre il non-tempo, lo spavento, i presentimenti, ho sperimentato la scansione e la stampa 3D per arrivare a fondere in bronzo una scultura del 1990 dalla serie *Implosioni*, ottenuta plasmando rifiuti plastici, trovati sulle spiagge e cartapesta. I materiali si polverizzavano, come le isole di plastica negli oceani. Il bronzo argentato ha consolidato e dato un altro peso comunicativo e sociale alla scultura.

Grazie alla cultura digitale ho operato una trasmutazione della materia – il sogno degli alchimisti – l'opera originale era leggera e instabile, e adesso, attraverso la tecnologia, la scultura è solida e rigida, riproducibile in varie materie, vive insieme ai suoi replicanti nella realtà materiale, nel web come file, da vera è diventata verissima, come per noi fa lo SPID.

Ma questa interazione col 3D non chiarisce quale è la dimensione più stabile e tranquillizzante da seguire. La città digitale non ha bisogno dei punti di riferimento, l'urbanizzazione sarà interiore, impalpabile, più vicina alla struttura divina che all'edificazione, ma statisticamente sarà più reale della religione.

Non riesco a immaginare una città che non si vede da lontano.

Ci siamo orientati, con Antonio, verso una forma impura di rappresentazione, autoportante, materica, non trasferibile, per ora, in un monitor incorporeo, abbiamo dedicato questo anno di reclusione all'audiovisivo, affrontando nuovi linguaggi e realizzato lavori individuali. Vari teatri hanno perlustrato gli archivi e pubblicato on line spettacoli realizzati tra il 1960 e il 2019, letture e monologhi nel web hanno avuto successo, ma una narrazione live contemporanea più complessa o una mostra al Palazzo Reale potrebbero essere verosimili solo con il viaggio virtuale. Mi piacerebbe trasporre il teatro in digitale, programmando un viaggio virtuale quando sarà diffuso e progettabile.

Per imparare potrei saltare da una piattaforma all'altra indossando corpi su misura molto potenziati, capirei i meccanismi basilari del linguaggio navigando in posti artificiali, sentire profumi, provare emozioni, e gonfiare le situazioni all'estremo fuggendo le conseguenze.

A quel punto la realtà umana inizierà a sembrare scolorita e lenta.

Adesso nel terzo focolaio Covid comincia a delinearsi la *visionomia* della cultura digitale, eterea, ancora mezza vuota. I colori e gli aggiornamenti, la libertà scambiata per presunzione, i cospiratori senza obiettivo rivoluzionario, per non raccontare e non alterare lo stato delle cose.

Spero tanto di stupirmi positivamente all'inizio dell'era digitale e non di ricominciare come prima. 

Testo gentilmente concesso da *The Italian Review - Il Saggiatore*