

anāgata (quel che non
abbiamo ancora
raggiunto)

IN

articoli di
approfondimento
dalle edizioni #5-7

SIGHTS

TS

↳ non si può essere giovani al confronto dei grandi tragici e dei pensatori classici: siamo tutti, naturalmente, molto, molto più vecchi (di secoli)

un senso del tragico fra antico e contemporaneo

Ciclicamente la scena contemporanea torna a attingere al grande patrimonio del teatro antico, alla drammaturgia classica, alla tragedia. E non sono esenti le generazioni più giovani e gli artisti emergenti, che anzi paiono giungere a fare i conti relativamente presto con la drammaturgia attica, vera e propria radice riconosciuta della nostra cultura teatrale: per citare i due casi italiani forse più noti, quando **Romeo Castellucci** o **Luca Ronconi** crearono le proprie, celebri "Orestee" – per entrambi il primo confronto col classico – non avevano ancora quarant'anni. Verrebbe da chiedersi il perché di questa forma di *attrazione*, in un

mondo ormai piegato dalla *fine della storia*, in cui tutto fluisce senza sosta a una velocità crescente: ogni giorno abituata a consumare nuovi prodotti – anche culturali e artistici –, l'umanità è

in perpetua caccia di una novità che possa spiazzare rapidamente la precedente, con la conseguenza di annichire qualsiasi rapporto possibile col passato prossimo e ancor di più remoto.

L'hanno chiamata discontinuità, purtroppo o per fortuna è stata l'altra faccia dell'avanguardia, in campo storico come filosofico e artistico. Serviva a rompere col passato quando, a metà del Novecento, l'accaduto era troppo tragicamente grande per poterci fare serenamente i conti. Poi la discontinuità è diventata uno dei fondamenti del tardo-capitalismo globale, utilizzata dal mercato per ricreare continuamente nuovi prodotti, sogni e bisogni. Oggi, le due anime, la spinta alla rivolta e la tendenza all'assuefazione, convivono in una *tradizione del nuovo* che sembra non avere freni e ripetere soltanto il proprio schema, spesso svuotata degli scopi e degli ideali che l'avevano animata dai tempi della contestazione. Sarà forse questo il motivo per cui periodicamente il teatro del presente, anche quello più sperimentale, tenta un ritorno alle origini – al classico – che consenta di confrontarsi coi fondamenti alla base della scena, della cultura e della civiltà occidentale?

Un'altra pista la indica **Valentino Mannias**, giovane attore e regista alle prese con una nuova *Orestea* prodotta da Sardegna Teatro col CSS di Udine, che in una recente intervista prende le distanze dal binomio fatale che nella produzione contemporanea di norma coniuga giovinezza e azzerramento del passato, novità e rivolta; e suggerisce di guardare indietro, alle

creazioni precedenti, a ciò che è stato, e poi ancora più in là, a un passato arcaico ma vivo che fa da matrice a quello che oggi siamo, alle ragioni che forse ancora ci spingono a vivere, essere comunità e pure ad andare a teatro. Tanto più che – riflette l'artista, con un rimando a **Gino De Dominicis** –, vivendo secoli dopo Eschilo, non si può essere giovani al confronto dei grandi tragici e dei pensatori classici: siamo tutti, naturalmente, molto, molto più vecchi (di secoli).

La sua *Orestea*, creata insieme a un gruppo di quindici fra attori e artisti, dialoga infatti con un patrimonio antichissimo, performativo e non solo: dalla tragedia al canto a tenore, all'intreccio fra spazio antropizzato e naturale. Però, viceversa, al tempo stesso apre così la prospettiva su uno scenario di rinnovamento, che si dischiude proprio nella ricerca di una relazione differente col passato, innestandosi in una cifra che ha distinto negli ultimi tempi diverse creazioni sostenute da Sardegna Teatro.

L'opera eschilea, unica trilogia tragica giunta per intero fino al presente, com'è noto ha a che fare con un passaggio storico-chiave, agli albori della *culla della civiltà* occidentale, e forse fatalmente perciò torna di tanto in tanto a risuonare nei momenti più cruciali di transizione, - qual è quello che stiamo attraversando. Il regista non fa riferimenti diretti ed espliciti al presente. Ma è difficile non pensarci quando si sofferma sull'importanza della dialettica fra la realtà e la dimensione ultraterrena, fra la vita e la morte, fino a poco fa a dir poco rimossa nella civiltà contemporanea, che però negli ultimi tempi è tornata tragicamente a imporsi nel sentire e nello sguardo di ogni giorno.

Oppure quando racconta dell'interrogarsi collettivo del gruppo, durante il processo creativo, sulla questione della giustizia, rispetto a un testo scritto in parallelo alla nascita di un dispositivo di governo del tutto nuovo, in tante parti del mondo ancora in vigore, basato sull'idea per l'epoca piuttosto inedita che il singolo cittadino avesse il diritto-dovere di intervenire nei processi decisionali che reggono la società in cui vive: anche la forma della democrazia è un tema tornato fatalmente e inaspettatamente al centro del dibattito pubblico in tempi recenti.

Ad ogni modo, nel V secolo a.C., il giro di boa si presentava epocale. Innumerevoli studiosi hanno interpretato in questo senso l'*Orestea*: in rapporto al passaggio dal patriarcato al patriarcato; dalle leggi tribali, personali, dell'*oikos*, alla nascita del diritto (con la prima raffigurazione di un tribunale in campo

artistico); ma anche al cambiamento dalla tradizionale cultura orale alla nuova civiltà della scrittura, base di ogni successiva spinta della cosiddetta modernità, in una mutazione che **Derrick de Kerckhove** fra gli altri non ha esitato a definire neurobiologica, oltre che culturale. Alla visione del mondo immersiva, partecipativa, collettiva delle civiltà arcaiche, in quel momento si sostituiscono il punto di vista individuale, l'elaborazione interiore del reale, il tentativo di misurare – invece che essere con – la realtà. È la storia di una separazione: dell'umanità dal proprio ambiente, del soggetto dall'oggetto, del sé dagli altri e da tutto il resto.

Oltre che la democrazia, in quel momento si originano tutta una serie di nuove possibilità di studio dell'esistente: la filosofia, la storia, la scienza e, per la verità, anche l'arte scenica, primo sistema di rappresentazione – con tanto di edificio dedicato – di una storia sul piano (anche) visivo. Etimologicamente, erano fra le altre cose tutti luoghi e modi attraverso cui guardare (a questo rimanda la radice di *teatro e teoria*).

Osservare cosa? Per esempio, la società in cui attori e spettatori vivevano.


Peraltro, proprio mentre il mondo stava appunto cambiando radicalmente. Non è naturalmente tutto qui, e sarebbe impossibile riassumere la complessità della transizione in poche righe, ma si tratta soltanto d'illuminare per un momento una sfida impossibile quanto necessaria che in fondo anima le arti performative da più di duemila anni (e che forse è uno dei motivi profondi della loro sopravvivenza, tanto più al giorno d'oggi).

Come riflette de Kerckhove, il teatro è stato – letteralmente – inventato quale nuovo strumento di espressione e comunicazione proprio per affrontare collettivamente un simile cambiamento: per rappresentarlo e permetterlo ai cittadini di farci i conti, individualmente e insieme, nello spazio pubblico.

Anticamente, al centro dell'esperienza teatrale, non a caso stava il *coro*: matrice stessa della forma tragica, suo nucleo generativo e irradiante – gli attori sono venuti dopo, come si sa –, era una sorta di specchio della comunità della polis ateniese, e dunque degli spettatori: rimandava per vie dirette alla comunità che si riuniva intorno all'evento scenico. Al tempo stesso distaccato e coinvolto, commentava, raccontava, prendeva posizione nei confronti della vicenda rappresentata, fra l'altro sempre cantando e danzando. In seguito, nei secoli, il linguaggio del teatro si è scisso, è diventato di *prosa o lirico*, le arti performative si sono articolate in generi nettamente separati; e il

coro è scomparso, in una tendenza che risale alla riscoperta del classico nel Rinascimento ma che in realtà comincia ben prima, fin proprio dall'età d'oro della tragedia greca.

Emblematicamente, e anche un po' in controtendenza rispetto a altre riletture contemporanee della tragedia, il coro assume una centralità particolare nell'*Orestea* diretta da Mannias, che torna esplicitamente – in un'altra intervista – sulle origini di questa figura drammaturgica, sottolineando fra l'altro come sembri che, inizialmente, anche gli spettatori potessero prendere attivamente parte all'evento, come accade ancora oggi in vari riti civili e religiosi. Così, azione, parola, suono, fra antico e contemporaneo, in questo allestimento tornano a fondersi in una lingua di scena molteplice ma unitaria; mentre il coro, non solo narra ma anche discute di quel che accade.

È qui che il senso della pluralità arcaica – di voci, visioni, linguaggi – che stava a fondamento della tragedia giunge a innestarsi nel presente, anch'esso molteplice ma in un modo molto, molto diverso dal passato. Come dicevamo, la polifonia attuale in cui siamo tutti immersi è molto più rapida, bulimica e – soprattutto – individualizzata, in un contesto in cui un'esperienza quale il teatro può parere tante volte un anacronismo, surclassato da mezzi ben più efficaci nel rappresentare la realtà, intrattenere e anche in verità nel fare comunità. Ma si tratta di un'arte il cui senso primo (e forse ultimo) era e rimane quello di riunire un gruppo di estranei, con tutte le loro specificità e differenze, mutandoli comunità, seppur soltanto temporaneamente: cioè di chiamarci a un confronto condiviso con il mondo in cui viviamo, a incontrarci, ragionare insieme e decidere cosa sia giusto e cosa no, e come andare avanti – anche questa una sfida antica, difficile ma indispensabile, ieri come oggi. 

Roberta Ferraresi è Professoressa Associata di Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Cagliari, dove insegna Storia del teatro. Fa parte del Comitato di redazione della rivista "Mimesis Journal" e dell'omonima collana, nonché della redazione di "Culture Teatrali". Parallelamente al percorso accademico, ha sempre coltivato un'operatività attiva nel sistema dello spettacolo dal vivo: in ambito critico, scrivendo per "Il tamburo di Katrin" e "Doppiozero" e occupandosi dell'ideazione di progetti mirati alla formazione del pubblico e alla diffusione della cultura teatrale; nel settore della comunicazione, collaborando con diverse strutture di rilevanza nazionale; in contesto politico-culturale, prestando consulenza per alcune istituzioni pubbliche nel campo dello spettacolo dal vivo.



Con i suoi cinque occhi, o forse tre, comunque due simmetrici e uno no, con quel suo corpo formato da quindici segmenti lobati, di cui tre rivolti all'esterno e all'insù tipo una coda, una testa con una lunga appendice o una specie di tubo con la lingua o di proboscide prensile con le chele, comunque con una bocca a U e un intestino liquido ma solido, flessibile ma rigido, con una gran quantità di branchie e di pinne e lamelle, l'Opabinia ha rappresentato il calvario della filogenetica.

Quella scienza nata a cresciuta su diversi secoli che, tra Linneo e Darwin e Lamarck e Haeckel e molti altri importantissimi ma poco significanti nel loro nome per noi che non siamo ossessionati dal posizionamento evolutivo di tutto quello che a un certo punto ha respirato su questo pianeta, si è dannata a stabilire il posto giusto di tutti. Dacché è saltata fuori, fossile ovviamente, tra le argille canadesi di Burgess all'inizio del Novecento, l'Opabinia non ha smesso di dare il tormento alla tassonomia del vivente, nel tentativo di rispondere alla domanda di fondo: cos'è?

E per stabilire cos'è – perché in questo modo funziona il logos dacché Platone l'ha inventato – non basta darle un nome, chiamarla *Opabinia regalis* anziché Giovanna, occorre darle un nome a partire da una regola – la nomenclatura binominale inventata dal naturalista svedese italianizzato in Linneo, appunto – che già preveda in che posto dovrebbe stare questo strano animale rispetto a tutto il resto.

Le dai un nome suo, Opabinia, che la distingue da quello che la circonda e da quello che viene prima e da quello che viene dopo, un nome che ne fa una specie, e un attributo che descrive un comportamento, un'attitudine, un

opabinia e calamaro. Le performance del vivente, o per un teatro dell'antroposcena



FOTO: LAURA FARINETI

modo specifico di stare al mondo. In questo caso, regalis. Chissà perché il dottor Charles Dolittle Walcott, il primo che l'ha scoperta, ha pensato che nella sua vita l'Opabinia fosse regale, degna di un re, superiore e magari magnanima o particolarmente bella ed elegante. Con i canoni attuali, l'Opabinia bella non era. Ma tant'è, lo scopritore ha voluto renderle merito. Dunque non basta al naturalista limitarsi all'osservazione della meraviglia della vita nel Cambriano una volta che una collina canadese ti tira fuori migliaia di fossili, non basta allo studioso godersi come al circo le molteplici performance del vivente che verso 505 milioni di anni fa anticipa Picasso e il Surrealismo, non gli basta stare al davanzale di un'era geologica a vedere il catalogo di una vita che a un certo punto le prova tutte, perché no?, per forme, numero di occhi, membrane dentro fuori, arti e organi, perché lo scienziato della vita vuole capire dove sta l'Opabinia e perché sta proprio lì. Nella raffigurazione che in termini visivi ha contribuito a chiarire la comprensione di quanto viene chiamato *vitasuquestopianeta*, e dunque l'albero della vita, o la ragnatela della vita, o il fungo della vita, o il corallo della vita, o la spugna della vita, a seconda di come la scienza si è immaginata la figura della relazione tra tutto quello che c'è di vivo e anche non, l'Opabinia ha generato parecchi imbarazzi.

Dove stava non si capiva: tra gli artropodi o gli anellidi? Banalmente tra i crostacei o per conto suo, a fondare una stirpe regale di gamberi terribili? L'Opabinia sarà un ramo, un ceppo, una radice secca, una fronda o una semplice foglia che una volta cascata non lascerà eredi né parentele?

Per la scienza della vita, se non rispondi a queste domande non hai un'identità, nemmeno si ti chiami Opabinia. Il tuo nome resta lì fluttuante e indeciso, senza patronimico, a non significare niente se non la tua misera respirazione per un po' di tempo, a innervosire gli scienziati, a scatenare polemiche e a generare scompiglio in quel modello di comprensione che invece al nome fa coincidere un fascicolo e un cassetto e un ripiano e un armadio e una stanza e un edificio e un poliziotto contento che tutto sia in ordine.

Dunque, quando Simona (l'attrice *Simona Senzacqua*) annuncia, ben oltre la metà spettacolo dell'ultimo lavoro di *Lucia Calamaro*, *Darwin inconsolabile*, di aver aderito a un movimento dal nome «Nessuno sta al mondo al posto suo», viene sul serio da chiedersi se l'Opabinia, insieme a Simona ovviamente, non possa diventare l'animale totemico di una nuova generazione di ecologisti radicali e post-metafisici. Il cui

manifesto, o Libretto Verde, non potrebbe che essere l'opera teatrale della stessa Calamaro e il cui inno, «*Che fine fanno tutti?*», a cui forse si può anche togliere il punto interrogativo, elegia funebre dell'ultima scena, canto elegante quanto la vita del Cambriano dell'attrice *Gioia Salvatori* (Gioia nel personaggio), avrebbe l'ulteriore vantaggio di poter valere sia nei cortei che ai funerali, come già accadde per *Bandiera rossa*.

Il Libretto Verde Darwin inconsolabile, come ogni manifesto degno di questo nome, è poi, per forma, analogico all'oggetto di cui tratta: scrittura omologa alla vita che il testo teatrale assume per movente dell'azione narrativa, ci puoi entrare da qualunque punto. Non comincia e non finisce, se non per l'ora in cui è il momento di andare in sala e quella in cui gli assistenti ti fanno uscire. Nel mezzo, tra la porta d'ingresso e quella di uscita, che fuori dall'epoca Covid in genere è sempre la stessa, a parte il bagno non c'è alcun destino, né un fato o una necessità, come a volte ha simulato il teatro per tenere gli spettatori incollati alla poltrona. In quella sala del teatro come nella vita, nella nostra di singoli e di specie, che per parafarsare Telmo Pievani la vita non ci aveva mica previsto, né noi né tutti gli altri, ecco in quella sala che mette in programma il primo spettacolo teatrale dopo l'Antroposcena non c'è niente che indichi una causa agente, un logos ordinante, un'impalcatura di rami principali e fronde secondarie, se non per la singolare performance vitale dei personaggi. «Di apocalisse in apocalisse... si tira avanti e si vedrà...» è il contrappunto di Riccardo (Goretti Riccardo in tassonomia binominale) al lamento dell'ecosostenibilità dell'Antroposcena, a quella litania colpevolizzante fatta di morale, di impatti, di risorse, di «sciupio», a quello «scialo del nascere» che *Greta Thunberg* da qualche anno rimprovera a noi specie Sapiens due volte e gli scienziati da oltre un secolo all'Opabinia.

Lo sa Lucia Calamaro che per mettere in scena uno spettacolo all'altezza dell'Antroposcena non basta riepilogare le teorie che ti riassemblano il vivente, che ti riscattano il bovino, ti avvicinano alla *drosophila* e ti dicono che la zanzara è una persona. Lo sa la Calamaro, che il nome che ha non per forza la mette nella stessa famiglia dei pesci. E che non basta dire fuori dall'umano per essere fuori dall'umano. Come fanno gli artisti con la didascalia dell'opere ecologiche. Perché, invece, occorre una poetica – e non sarà un caso se Aristotele la fa spuntare col teatro e Platone veda nel teatro il massimo nemico della verità – che simuli e renda credibile il tentativo di farlo.

Analogamente a quegli animali che fingono la morte per sfuggire ai predatori – è la loro natura –, la nostra è quella di poter mentire, raccontarci che la vita è fatta ad albero, a spugna, a elefante e far vedere le cose così come le inventiamo mentre le si pensa e si tira avanti. Così, in *Darwin inconsolabile* la poetica di Lucia Calamaro si costruisce su un principio di equilibrio instabile o di disequilibrio stazionario, che somiglia al principio energetico che fa la singolarità di ogni sistema vivente.

Un'energia in circolazione, che si sciupa certo, ma che anche rimbalza sulle nevrosi dei personaggi (ecco la natura degli umani, quel che li fa stare al loro posto, quel che li incolla al loro nome), un'energia che li attraversa, un po' li sposta un po' no, da cui tutti prendono, cui tutti danno, su cui tutti palleggiano e che continua, per quasi due ore di spettacolo, a fluire e a farti morire dal ridere mentre ringrazi l'attrice Lucia Calamaro, per la sua capacità di fare quel che Platone le rimprovera (raccontare balle con verosimiglianza), e l'inclassificabile Opabinia, perché hai comunque la sensazione che è anche grazie a lei se dopo 505 milioni di anni tu stai lì a teatro con le lacrime agli occhi. A originarla quest'energia alimentata dalla nevrosi di una famiglia di Sapiens, come la grafite nel nucleo del reattore 4 di Chernobyl, è un *Big Bang* chiamato Sughì (l'attrice *Maria Grazia Sughì*, la poetica in atto di Lucia Calamaro), che voleva «solo trasformare la tragedia in fabula». Li sta non la risposta sul *deus ex machina* o sulla legge che muove l'azione, ma l'interrogazione sulla natura dell'umano. Nella fiction e nel gioco di parte nella catena degli affetti che ne deriva, nella giocoleria di una poetica che non consente a nessuno di stare al suo posto, sta l'espressività di un vivente che non ha cinque occhi e nessuna squama. L'unico che abbia necessità di una performance «per tentare di fare parte della stessa specie».

Questo è teatro all'altezza dell'Antroposcena. *Make kin, not taxonomy.*

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, *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.

↳ Li sta non la risposta sul *deus ex machina* o sulla legge che muove l'azione, ma l'interrogazione sulla natura dell'umano.

paesaggi smarriti. note a margine di notte bianca

Il viaggio in terra straniera, smarrirsi in una città sconosciuta e la notte che inghiotte tutto rendendo misterioso ogni incontro. Su questi tre cardini narrativi si muove il testo di Tatjana Motta, *Notte bianca*, vincitore del 55° Premio Riccione per il Teatro 2019.

Una coppia arriva in una città straniera e senza nome, per un disguido non riesce ad entrare in possesso dell'appartamento che aveva preso in affitto, così il padrone di casa, il loro ospite, si offre di scortarli in un'altra abitazione. Il percorso che la coppia intraprende è tutt'altro che semplice. Continui impedimenti si frappongono tra loro e la meta, e l'atteggiamento della guida non è affatto tranquillizzante. In città c'è una festa e tutti sono altrove, lontani dal tragitto che, in quella notte silenziosa, i nostri protagonisti devono percorrere. Come moderni Alice nel paese delle meraviglie, i due si imbattono in personaggi che hanno desiderio di raccontarsi e rallentano il loro viaggio. Questa è la storia di chi si è perso, di chi cerca un nuovo percorso, un punto per ricominciare una nuova vita.

La vacanza può essere vissuta o come un momento di svago totale, lontano dalla propria esistenza quotidiana - così sembra per lui -, oppure può acuire le cause di incomprensione, togliendo dalla zona di comfort - e così è per lei.

↳ I viaggiatori sono quelli che lasciano le loro convinzioni a casa, i turisti no (Pico Lyer)

I nostri protagonisti si pongono come turisti in una città ignota, sanno già dove vorrebbero andare, vedendo tutto in poco tempo, poiché hanno scelto un periodo di festa per conoscere un luogo in cui c'è l'ipotesi di trasferirsi. Insomma, come ogni turista, anche loro hanno intenzione di percorrere sentieri già tracciati, ma l'imprevisto li trasforma in viaggiatori, ponendosi davanti alla scoperta di luoghi e persone inaspettati.

L'atmosfera astratta del testo e le continue domande, a cui tutti i personaggi si sottopongono, diventano presto oppressive, come in certi thriller scandinavi dove i personaggi hanno soltanto rapporti formali, pronti tuttavia a sgretolarsi appena qualcuno si interessa a loro.

Il viaggio per le strade di questa città diventa la ricerca di un rapporto che sta vivendo un momento di disagio. È un luogo in cui nessuno è a proprio agio.

↳ Nessuno mi ha ascoltata. Pensano che io sia totalmente una bugiarda. Che quello che dico deve essere per forza falso, me lo ripetono continuamente. Ma questa volta non è così

La protagonista incontra una ragazzina che lavora in un bar e è un incrocio simbolico in questa storia. Forse la giovane è il riflesso della donna adulta che rivede in lei le aspirazioni della propria vita passata, ma è anche il personaggio positivo della storia, capace di prendere in mano la propria vita.

Tutti i personaggi di *Notte bianca*, in qualche modo, vogliono lasciare il luogo in cui si trovano, perché in città *Tira una brutta aria*. C'è una lucidità nei profili di tutti i nostri viaggiatori nella notte che li rende unici, ma anche topos narrativi.

L'immaginario ci riporta alle città di mare in cui in estate si fa festa, una festa di cui spesso sentiamo gli echi, una festa a cui i nostri personaggi non sono stati invitati.

↳ Sono giorni di festa. La gente in questa città aspetta questa festa tutto l'anno. Da questa notte tutto si ferma. Tutti smettono di fare quello che stavano facendo. Smettono di essere chi sono, per perdersi e fare casino.

Pur non potendo vedere i luoghi, pur non sapendo mai dove ci troviamo, Tatjana Motta costruisce un immaginario in cui possa ritrovarsi chiunque abbia vissuto l'esperienza di smarrimento in un momento di difficoltà in una terra non sua, una terra che spesso non è un luogo fisico, ma il luogo del proprio disagio interiore.

Il testo nasce nell'ambito della prima edizione di BetSud, progetto realizzato da un'ATS, BeyondtheSud, di cui fanno parte alcuni importanti organismi di produzione e formazione del Sud Italia insieme a partner internazionali provenienti da Argentina, Brasile, Cile, Uruguay e Grecia. L'intento era quello di creare occasioni di incontro fra artisti e realtà diverse.

Mario Gelardi è drammaturgo, regista teatrale e scrittore. Ha pubblicato con i tipi di editoria e spettacolo Imperfezioni, ha fondato la casa editrice Caraco editore e ha vinto il Premio Giuseppe Fava per il teatro e l'impegno civile. Dirige il Nuovo Teatro Sanità e fa parte con Sardegna Teatro di BeyondtheSud.

il grande imbroglio del corpo negato

La tradizione filosofica e culturale occidentale, da Socrate in poi, ha perpetrato un grande imbroglio, negando valore al corpo e alle sue espressioni, per esaltare invece lo spirito e soprattutto l'anima.



Con questa affermazione *il maestro del sospetto* - come Paul Ricoeur definisce Nietzsche, Marx e Freud -, ci induce a supporre che la tradizione filosofica e culturale occidentale, da Socrate in poi, abbia perpetrato un grande imbroglio, negando valore al corpo e alle sue espressioni, per esaltare invece lo spirito e soprattutto l'anima.

L'accentuazione della spiritualità ha dipinto una realtà tutta proiettata verso la trascendenza, tendente alla realizzazione del finalismo divino e capace di affermare con perentoria certezza la verità di una natura dominata dall'Uomo. Con il termine Uomo si indica non la razza umana ma esclusivamente il maschio che, dotato di anima razziocinante, per natura domina ogni altra specie, ogni essere vivente animale e vegetale e, ovviamente, l'altro sesso. In un'ottica utilitaristica, si è abusato di ciò che appariva inferiore e perciò strumento di soddisfacimento di bisogni e desideri, magari purificati e resi sublimi grazie a una dematerializzazione e idealizzazione.

↳ Ogni emozione è un'esperienza somatica: il cuore mi duole quando sono addolorata, si scalda con la simpatia, si apre nei rari momenti in cui l'amore o la gioia mi colmano, e sensazioni fisiche consimili si impadroniscono di me con la rabbia, la collera o altri affetti¹

Così scrive Hannah Arendt in *La vita della mente*, pubblicato postumo nel 1978, elevando a considerazione filosofica - con notevoli conseguenze sul piano della riflessione politica - l'esperienza che ogni individuo vive nella quotidianità della propria esistenza. Nonostante la tradizione della cultura occidentale sia impostata su un binarismo statico che impone di distinguere nettamente fra anima e corpo, vero e falso, bianco e nero, maschio e femmina, se soltanto per un attimo si sospendesse il flusso trascinate dell'azione che non riflette su sé, sarebbe facile riprendere immediatamente consapevolezza dell'assoluta priorità del corpo che pensa, conosce, ama, vuole e agisce in modalità complesse e dinamiche.

In *Così parlò Zarathustra* Nietzsche scrive:

↳ Ai disprezzatori del corpo io voglio dire la mia parola: per me essi non devono ricominciare da capo a imparare e a insegnare, ma devono solo dire addio al loro corpo e ammutolire per sempre. "Io sono corpo e anima" - così parla il fanciullo. E perché non si dovrebbe parlare come i fanciulli? Ma il risvegliato, il sapiente dice: io sono in tutto e per tutto il mio corpo e niente all'infuori di esso; e anima è solo una parola per un qualcosa del corpo. Il corpo è una grande ragione, una molteplicità con un unico senso, una guerra e una pace, un gregge e un pastore.²

D'altro canto, per contrasto, si è definita una forma di determinismo che, sostenuto da tesi scientifiche di matrice positivista e dallo studio di anatomia e fisiologia, tendeva a negare valore all'influenza del vissuto individuale e del contesto sociale e storico, trasformando l'azione umana in meccanismo privo di volontà individuale libera, assoggettato a leggi fisiche immutabili, spesso in assoluta coincidenza con le leggi dell'economia di profitto. Dunque il corpo come macchina governata da leggi immutabili.

Appare sempre più evidente l'urgenza di superare questa contrapposizione e tutte le categorizzazioni radicali che ne derivano, per riuscire a indagare la complessità articolata, dinamica e fluida del nostro essere nel mondo e collocare l'esperienza umana in un contesto più ampio. Contesto in cui l'essere umano non pretende di distinguersi dagli altri viventi perché in possesso di un'anima che sopravviverà alla morte del corpo e vivrà una vita eterna, ma soltanto in quanto in grado di riconoscere la limitatezza della propria esistenza, sia nello spazio che nel tempo.

Porre il corpo al centro dello studio dei comportamenti umani significa riconoscerne la vulnerabilità, la fragilità, la precarietà, assumere su di sé la consapevolezza che questa condizione non ha implicazioni di per sé negative che orientino verso un nichilismo deprimente, ma al contrario sollecita un'attenzione sempre più vivace alla cura delle reti di relazioni che governano la vita in ogni forma.

Se si perde l'aspirazione all'infinità, alla perfezione, alla trascendenza purificatrice dello spirito e si riconosce la matrice corporea dell'attività spirituale, emotiva e cognitiva si raggiunge la consapevolezza matura che con il corpo si impara, che il corpo conserva una memoria che traccia il nostro vissuto, che tramite il corpo si vivono le emozioni che rendono la vita degna di essere vissuta e si intuisce la permanenza di ogni vivente nel mondo.

Negli ultimi decenni le ricerche delle neuroscienze, avvalendosi del supporto di tecnologie diagnostiche quali la risonanza magnetica nucleare, hanno mostrato l'origine corporea di molte attività mentali che solo successivamente vengono elaborate dall'attività della corteccia cerebrale che le rende coscienti e narrabili. Lo studioso italo-americano Antonio Damasio nell'opera *L'errore di Cartesio* afferma che le cinque emozioni più comuni (felicità, tristezza, ira, paura e ripugnanza) nascono nel nucleo più profondo e antico del cervello umano, come profili di risposta dello stato corporeo a eventi provenienti dall'esterno e che, solo successivamente a queste reazioni puramente fisiche, scaturiscono i sentimenti coscienti e consapevoli, oggetto

di elaborazione linguistica. Al fine di evitare di scadere in un determinismo che neghi la libertà di scelte di comportamento autonome e annulli la responsabilità individuale delle scelte etiche, Damasio specifica:

↳ L'aver definito concreti - dal punto di vista sia cognitivo sia neurale - l'emozione e il sentimento non ne riduce l'amabilità o l'orrore, né immiserisce il loro status nella poesia o nella musica. Comprendere in qual modo si vede o si parla non degrada ciò che viene visto o detto, ciò che viene dipinto o calato in un intreccio teatrale. Comprendere i meccanismi biologici sottesi a emozione e sentimenti è perfettamente compatibile con una prospettiva autentica del loro valore per gli esseri umani³

Anche se non ce ne accorgiamo e non sempre raggiungiamo una *propriocezione*, cioè una consapevolezza cosciente della nostra corporeità, c'è un agire di fondo del corpo, continuamente presente e vigile nel perseguire la permanenza in vita, capace di nutrire le relazioni con le altre individualità altrettanto attive e con il mondo esterno, di cui definisce i parametri di realtà. Una realtà che, pur oggettivamente esistente, è a sua volta sempre filtrata dalla percezione corporea del soggetto, dai suoi sensi, dalla sua collocazione spazio temporale, dal suo vissuto precedente.

Il riconoscimento della presenza di un corpo pensante e agente ha dunque provocato un rifiuto della metafisica tradizionale sviluppata intorno al concetto di divino poi di Uomo e della sua superiorità sul resto dell'esistente naturale. In questa direzione ha avuto un ruolo importante la presa di parola delle donne e la nascita dei movimenti femministi. Per millenni la repressione etica e politica del corpo femminile aveva definito l'esclusione dall'attività spirituale e elevata, relegando il ruolo delle donne alla pura corporeità passiva della funzione sessuale e riproduttiva. Il pensiero femminista si è appropriato della prima senza dimenticare la seconda riuscendo quindi a ricostruire l'identità unitaria dei due aspetti non più scissi e frammentati.

Non a caso uno dei testi fondativi dell'esperienza femminista internazionale è stato il testo *Noi e il nostro corpo* che il Collettivo delle donne di Boston elaborò nel 1969 per descrivere alle donne l'anatomia, le funzioni specifiche del corpo femminile e della sua salute e costruire la base su cui recuperare la percezione completa della femminilità da un punto di vista non più maschile, come nella tradizione, ma consapevolmente femminile.

A questa riscoperta fondamentale le donne hanno affiancato la valorizzazione delle emozioni; hanno criticato la scissione fra

ragione e sentimento, inteso banalmente come stato d'animo soggettivo e instabile, in ragione di una profonda comprensione razionale del reale che parte dal sentire corporeo, scopre e si pone in relazione empatica con l'altro e con il mondo. Si è aperta la strada a una ricerca sull'identità personale molteplice, sfaccettata e complessa, non più definita su un modello statico di essenza, ma al contrario mobile e malleabile, modellata dalle relazioni e dal riconoscimento delle differenze.

Il passaggio da una concezione identitaria individuale monolitica all'esaltazione dell'identità collettiva, nazionalistica, suprematistica e sovranista è quasi automatico e si nutre del rifiuto dell'alterità, di cui rileva strumentalmente la pericolosità antagonista.

Al contrario un approccio politico rivoluzionario è generato dalla consapevolezza che la definizione dell'io scaturisce dalla relazione con l'altro, che i corpi si stagliano nello spazio circostante grazie alla presenza degli altri corpi, portatori dei medesimi diritti all'esistenza.

Nelle righe conclusive di *L'alleanza dei corpi* del 2015 la filosofa americana Judith Butler afferma:


↳ Se devo vivere una vita buona sarà una vita vissuta insieme agli altri, una vita che non può essere chiamata vita senza gli altri. Non perderò questo io che io sono; chiunque io sia, verrò trasformato dalle connessioni con gli altri, poiché la mia dipendenza dagli altri e la mia dipendibilità sono necessarie a vivere, e a vivere bene. La nostra comune disposizione alla precarietà non è altro che il terreno condiviso della possibile uguaglianza e dell'obbligo reciproco a produrre insieme le condizioni di una vita vivibile. Ammettendo il bisogno che ognuno ha dell'altro, riconosciamo anche i principi basilari che permeano le condizioni sociali e democratiche di ciò che potremo ancora chiamare la vita buona⁴

Il passo successivo di un processo logico e culturale che appare irrinunciabile è l'ulteriore riconoscimento della necessità di valorizzare le relazioni non solo con gli altri esseri umani ma anche con tutti i viventi non umani, abitanti come noi in un pianeta che gli umani hanno alterato e messo in pericolo.

Nel 2016 la filosofa americana Donna Haraway ha pubblicato il testo *Chthulucene - sopravvivere su un pianeta infetto* dove elabora la teoria di una nuova era, già iniziata, capace di superare l'Antropocene e il Capitocene, dominate prima dall'Uomo e poi dal Capitale. In essa riemerge la profonda concatenazione fra l'umano e il mondo, già evidente analizzando l'etimologia

comune derivante dalla parola latina *Humus* che indica terreno e suolo ma da cui trae origine anche *Homo* quasi a indicare una nascita comune dalla profondità del pianeta. Haraway dipinge un approccio di interpretazione di possibili relazioni usando la metafora del gioco del filo e la matassa, nel quale si creano nuove forme grazie all'azione di diversi agenti che alternano attività e attesa, in interazione creativa e mobile. L'umano deve riconoscere l'intelligenza e la creatività delle specie compagne e generare parentele impreviste, con pensiero tentacolare e una *responsabilità* collettiva definita da passione e azione, distacco e attaccamento, un modo consapevole di conoscere, un'ecologia di pratiche. L'intento da cui l'autrice è mossa appare chiaro fin dall'introduzione dell'opera:

↳ Ci troviamo a vivere sulla Terra in tempi confusi, torbidi e inquieti. L'obiettivo è di diventare capaci di articolare una risposta accanto a chi, della nostra specie, è troppo sicuro di sé e del mondo. Questi tempi confusi e inquieti traboccano di dolore e di gioia, hanno degli schemi ricorrenti e assai ingiusti di dolore e di gioia, in cui assistiamo non solo alla morte cruenta e superflua dell'esistere e del progredire, ma anche a una necessaria rinascita. L'obiettivo è generare parentele- fare kin- attraverso delle connessioni inventive: pratica necessaria per imparare a vivere e morire bene, l'uno con l'altro, in un presente così denso. Il nostro compito deve essere fare disordine e creare problemi, scatenare una risposta potente dinanzi a eventi devastanti, ma anche placare le acque e costruire luoghi di quiete (...) bisogna essere presenti nel mondo in quanto creature mortali interconnesse in una miriade di configurazioni aperte fatte di luoghi, epoche, questioni e significati.⁵

Da qui sicuramente appare evidente il ruolo di una creatività artistica che, nella molteplicità dei linguaggi e nella consapevolezza della presenza dei corpi, sviluppi pensiero e azione di cambiamento. 

Momi Falchi è docente di filosofia, si occupa di estetica, filosofia delle donne, filosofia politica e pedagogia della performance. Dirige il festival Autunno Danza, elabora progetti coreografici, tiene laboratori di formazione per i giovani e in contesti professionali

¹ Hannah Arendt, *La vita della mente*,

trad.it. di Giorgio Zanetti, il Mulino, Bologna 1987, p.114.

² Friedrich W. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*,

trad.it di Sossio Giametta, RCS Libri Milano 1985, pp. 51-52.

³ Antonio Damasio, *L'errore di Cartesio*,

trad.it di Filippo Macaluso, Adelphi Edizioni Milano 1995, pag 234.

⁴ Judith Butler, *L'alleanza dei corpi*,

trad.it di Federico Zappino, Figure Nottetempo Milano 2017, p.342.

⁵ Donna Haraway, *Chthulucene- sopravvivere su un pianeta infetto*,

trad. it di Claudia Durastanti e Clara Ciccioni, Nero Roma 2019, p.13.

ambienti sensibili: il paesaggio con gli affetti



↳ Nel rapporto che l'arte ha con il paesaggio non è tanto questione di rappresentare la natura, ma di prolungare il cantiere del nostro rapporto col mondo e delle condizioni della nostra percezione di quel che sta fuori da noi



FOTO: JUKAVOLK

Tra le categorie più equivocate della nostra lingua, dunque tra gli strumenti più inaffidabili per darsi un modo per stare al mondo, c'è quella di *paesaggio*. Imbrigliata dalla storia dell'arte, in quel genere pittorico che nasce e si sviluppa tra Sette e Ottocento e la cui raccolta nelle grandi sale dei musei d'Europa si salta in genere a piè pari, trova alloggio consolatorio nel ritaglio a cartolina della protezione ambientale, tra colline verdi e rocce tirate a lucido, cipressi inevitabilmente toscani e strade bianche serpeggianti meglio se arruffate da un venticello preserale.

Difficile staccare il paesaggio dall'uso che ne propone il Touring Club, ente tutore del turismo di massa. Altrettanto da quell'eredità formativa, tra godimento e classicità, belle contrade e viaggio di conoscenza, che il Grand Tour per oltre un secolo ha proposto ai suoi giovani come rituale di ingresso in società: godersi un po' d'aria aperta prima di diventare adulti.

Ad alleggerire le cautele nei confronti del *paesaggio* non aiuta il dibattito che si è svolto dalle parti della filosofia, la quale, se verso il Romanticismo ha dato un contributo notevole alla riproposta del lemma con tanto di sentimento della perdita di sé nell'unità del tutto e ribaltamento delle misure tra piccolo e grande, ha poi abbandonato la questione per riprenderla solo di recente.

A scongiurare l'autoevidenza del concetto di paesaggio – ovvero una porzione di territorio offerta alla vista, come vuole la definizione da poco meno di sei secoli – basti l'esteso dibattito che in ambito filosofico e non solo si consuma da alcuni anni, dove si mischiano in formati diversi i seguenti problemi: l'esperienza unitaria di una diversità sensibile; la datità di un mondo sottoposto al primato di una visione soggettiva; la polarizzazione tra soggetto e oggetto, ma anche il suo superamento;

l'esteriorizzazione di un'intimità e dunque il venire meno dei confini tra dentro e fuori. E poi ci sarebbe la questione del tempo, dell'infinito presente, delle società senza paesaggio, dell'emancipazione dei sensi diversi dalla vista, della tensione tra le parti che non precedono il tutto, di un concetto statico che non scende a patti col divenire, della sua associazione al bello che non tiene conto dei traumi, della perdita di sé nella contemplazione, del consumo del mondo trasformato in preda dalla visione... e molto molto altro.

Nel suo *Filosofia del paesaggio*, uno dei padri fondatori della sociologia moderna, Georg Simmel, è molto preciso: «Di fronte al paesaggio siamo uomini interi, sia di fronte al paesaggio naturale che a quello che è divenuto artistico, e l'atto che lo crea per noi è, immediatamente, un atto della visione e un atto del sentimento, scisso in queste due parti separate solo dalla riflessione successiva. L'artista è solo colui che compie quest'atto di formazione del vedere e del sentire con tale purezza e forza da assorbire completamente in sé la materia data dalla natura, ricreandola in se stesso.

Mentre noi restiamo più legati a questa materia e siamo soliti percepire ancora questo e quell'elemento particolare, l'artista vede e forma solo "paesaggio"». L'assertività della frase potrebbe spingere a chiudere la questione, altrimenti tradotta con: l'artista è l'unico umano ad avere l'enzima per cogliere e restituire paesaggio. A noi altri tocca invece di oscillare tra un pezzo di noi che vede e un altro pezzo che sente, condannati all'ennesimo bipolarismo insanabile, attaccati alla percezione dei frammenti ciascuno dei quali ci ricorda la nostra frammentazione. L'artista, invece, non solo percepisce l'unità, ma ogni sua opera è unità. E da qui l'altra traduzione: ogni opera d'arte sarebbe un paesaggio.

È forse per questo che il paesaggio spunta nell'arte contemporanea non come un genere ma come un rimosso, lì dove meno te lo aspetti, nel pieno di ricerche formali o sulla materia, nella poesia visiva o nell'arte concettuale. Vale per Mario Giacomelli, quando nella sua serie intitolata *Motivo suggerito dal taglio dell'albero* (1966-1968), le sezioni orizzontali di un albero, con le sue linee di vita e di crisi, le sue annate siccitose o di malattia, con le sue ripartenze e rigenerazioni, con le sue difformità di vita singolare di albero, sono l'analogo di una visione aerea su campi e colline, rilievi e pianure, dossi e distese. Alberi e paesaggi indistinguibili. Vale per Bianca Menna, dove una superficie blu cosparsa di piccoli segni bianchi forma la regolarità irregolare di un paesaggio marino di onde che vediamo in movimento pur fissate in un segno grafico che per noi è anche la lettera M di Mare (*Mare bianconero*, 1974). O per Carla Accardi, dove in *Un mare d'erba* (1964) l'esperienza di un paesaggio verde passa per il verde colore e per un alfabeto illeggibile di colore giallo-azzurro (che fa verde). O nei Paesaggi anemici di Mario Schifano degli anni Sessanta, pronti a diventare nel decennio successivo Paesaggi televisivi, perché nel rapporto che l'arte ha con il paesaggio non è tanto questione di rappresentare la natura, ma di prolungare il cantiere del nostro rapporto col mondo e delle condizioni della nostra percezione di quel che sta fuori da noi.

Così il paesaggio non esiste senza sguardo, certo, ma l'arte italiana degli anni Sessanta, ad esempio, sembra dirci che non esiste senza lettere, ovvero senza linguaggio. Quella cultura che ci separa dalla natura, e senza la quale non sappiamo stare con la natura. Il paesaggio va proprio a sistemarsi in quello spazio di separazione tra noi e tutto il resto, nel tentativo continuo – e sempre fallito – di risanare questa estraneità e di farci qualcosa con questa chance che ci è data di sentire il mondo da

fuori, perché da umani sentiamo anche un dentro. Il paesaggio è questo nostro ambiente nel quale ci prolunghiamo con la vista, con l'olfatto, con il tatto, con l'udito, con il gusto, affinché un po' di quel fuori ci rassicuri su quell'interiorità così problematica con cui siamo alle prese. Il paesaggio è quel po' di mondo che riusciamo a toccare, a mettere sulla lingua, a fiutare, che sentiamo ronzare nelle orecchie, che colonizziamo con i nostri affetti, le nostre storie, le nostre immagini, il nostro linguaggio e che trasformiamo in un ambiente per noi che non ne abbiamo nessuno, in un ambiente sensibile.

Ha ragione Simmel: alle prese col paesaggio abbiamo tutti la chance di ricordarci che siamo artisti. Che stiamo al mondo modellando mondi comuni, continuamente ridisegnati dai nostri sensi e che continuamente ridisegnano i nostri sensi. Perché nel paesaggio è sempre questione di scegliere una poetica attraverso la quale decidere che posto avere e come rendere sensibili quelle relazioni che vogliamo far esistere tra le cose. Nel paesaggio è sempre questione di definire un nostro posto in relazione alla natura. Lì, in quel luogo culturale chiamato paesaggio, impareremo a sentire l'esistenza di possibili comunità a venire, di luoghi comuni attraversati dal vento, dalle formiche e forse anche dai migranti, da presenze del passato scomparse ma non svanite.

Nel paesaggio si dà la chance di un'alleanza tra ecologia, politica ed estetica.

Ilaria Bussoni è filosofa di formazione, si occupa di nuove ecologie, paesaggio, estetica e ambiente in diversi formati: dirigendo la collana *habitus* presso la casa editrice DeriveApprodi, scrivendo saggi e curando mostre d'arte contemporanea. Porta avanti un Dottorato in Filosofia presso l'Università di Padova su Estetica e ontologia del paesaggio.

incontrarsi in un luogo, condividere le lotte



FOTO: NEUVEN THANNHOC

Abbiamo bisogno di riscoprire, in senso femminista e transfemminista, un approccio materialista che per me significa considerare come il vivere sia già un sapere – attivo, dimenticato, perduto, in trasformazione – che ha parole per dirsi, che può aver bisogno di trovarne di nuove, che le può trovare nell'incontro e confronto con altre parole e modi di vivere.

↳ Qual è la prospettiva che gli studi di genere - almeno quelli cui tu ti riferisci - assumono rispetto alle Environmental Humanities?

Gli studi di genere e le Environmental Humanities sono grandi costellazioni, che peraltro hanno avuto inizi diversi, all'interno delle quali si trovano gli approcci più diversi. Posso quindi rispondere a partire dal mio percorso, che mi ha portata a pensare e praticare la crisi socioambientale da una posizione femminista, transfemminista. Questa posizione, che è maturata attraverso una prima lunga fase di formazione nel pensiero della differenza, ti insegna a interrogare le regole del gioco, prima ancora di chiedere l'inclusione o di rivendicare il diritto a giocare: Rivolta femminile e Carla Lonzi nel testo *Sputiamo su Hegel* (1974) chiedevano infatti: «ci piace, dopo millenni, inserirci a questo titolo in un mondo progettato da altri?». Sicuramente, dunque, la questione non è pensare come coniugare donne e natura, donne ed ecologia, ma piuttosto chiedersi quali regole, quali forme della convivenza ci hanno portato fin qui. E, soprattutto, quali altre forme possiamo immaginare, dire, praticare. Ad esempio, che cosa intendiamo quando utilizziamo il termine "umano"? Spesso l'approccio "di genere" mira a includere le donne come membri del consesso umano, a pari titolo degli altri. Eppure, così facendo, si trascura il fatto che questa "umanità", che vale come sinonimo di civiltà, di giustizia, di ragione, è segnata da aberrazioni – guerre, stermini, soprusi, ingiustizie, sfruttamento – e per giunta si costituisce per comparazione con i difetti e le mancanze che attribuisce ad altri – chi è umano e chi è bestiale: ma nessuna bestia, di nessuna specie, ha mai commesso un genocidio... Ho scelto questo esempio, chiedersi come funziona, e come posizionarsi rispetto a, il termine "umano", perché oggi il lavoro di molte autrici – da Rosi Braidotti a Donna Haraway – viene ripreso proprio allo scopo di avere nuovi strumenti per pensare l'articolazione tra umano e non umano.

Stiamo parlando di corpi in carne e ossa, ma l'umano ci porta anche a interrogare la questione della formazione umanistica. Le Environmental Humanities nascono in ambito anglosassone – c'è anche una divertente disputa tra statunitensi e australiani su chi abbia inventato il termine – e ciò significa per me che dobbiamo capire quale sia la posta in gioco e se può essere la stessa di luogo in luogo, di cultura in cultura. Per l'ambito anglosassone si tratta di una innovazione

relativa; gli studi accademici conoscevano già da tempo l'organizzazione a partire da ambiti tematici: dai *Feminist studies* ai *Queer studies* passando per gli *Afroamerican studies*. È quindi innanzitutto una questione accademica. Però, a partire da dove mi trovo e dalle esperienze che stiamo portando avanti, si presenta una questione importante: come ripensare il rapporto tra saperi e formazione umanistica e saperi e formazione scientifica? La crisi socioambientale ci impone questa domanda. Nei percorsi di formazione europei abbiamo da affrontare il problema di una separazione tra scienze della natura e discipline umanistiche; una biologa ha difficoltà persino a capire l'uso di parole come "ecologia" quando le usa una letterata o una filosofa. Che fare?

La prospettiva che ho aperto, insieme ad altre e altri, è politica; con questo termine intendo come i modi secondo cui viviamo e agiamo sono intimamente connessi alle parole e ai modi secondo cui pensiamo.

↳ Reputi che l'ecofemminismo sia un orizzonte in cui far convergere pratiche politiche e analisi filosofiche? Quali sono le traiettorie che vedi possibili?

L'ecofemminismo ha le proprie storie; dalla mia prospettiva i punti di riferimento per questo termine sono Françoise d'Eaubonne, Maria Mies & Vandana Shiva – sono autrici che tra gli anni Settanta e Novanta del Novecento hanno dato forma a questo termine, tra femminismo, marxismo e pensiero postcoloniale. Ma per rispondere alla tua domanda e riprendere il discorso, vorrei aggiungere che abbiamo bisogno di riscoprire, in senso femminista e transfemminista, un approccio materialista. Questo vuol dire affrontare i problemi, le questioni, le soluzioni saltando la contrapposizione tra pensare e vivere, tra usare concetti e agire; insomma, cominciando a formulare i problemi in un modo diverso: non esiste chi sa e poi ha il problema di farsi capire e di applicare o di far applicare un determinato sapere. Un approccio materialista, per me, significa considerare come il vivere sia già un sapere – attivo, dimenticato, perduto, in trasformazione – che ha parole per dirsi, che può aver bisogno di trovarne di nuove, che le può trovare nell'incontro e confronto con altre parole e modi di vivere. Senza questo materialismo, ci ritroviamo di fronte a scene note: saperi magari anche sofisticati ma esangui, impotenti, avvitati su se stessi e saperi votati all'insignificanza perché non codificabili nelle istituzioni esistenti – che siano le leggi o le università.

Tengo a precisare che non sto parlando di "interdisciplinarietà" – l'incontro che immagino, o a cui mi è capitato effettivamente di partecipare, non funziona con un "mettiamoci intorno a un tavolo e diciamoci rispettivamente cosa intendiamo con il termine x". Piuttosto, la scena è quella di incontrarsi in un luogo,

condividere un problema, una lotta, a partire dalle competenze di ciascun*. È incredibile come lottare insieme o anche solo condividere un problema faccia da acceleratore della comprensione reciproca. È anche molto interessante, e per me motivo di grande piacere, vedere come siamo tutti strappati all'identificazione con ciò che presumiamo sapere e aver capito una volta per tutte – cosa che peraltro ci restituisce la capacità di ascolto – e, insieme, siamo convocati a partire da ciò che possiamo offrire. Magnifico!

↳ In che modo il lavoro riproduttivo si può inserire in un paradigma mutato, non capitalista e ecologista?

Rispondo a partire da un percorso collettivo che abbiamo intrapreso anni fa e che si è condensato in un volume dal titolo *La natura dell'economia. Femminismi, economia politica, ecologia* (Deriveapprodi 2020). Le esperienze e fonti dei testi sono diverse – dalle Lotte per il salario al lavoro domestico degli anni Settanta alle sperimentazioni ecologiche e politiche delle donne curde – e convergono su un intento: restituire all'economia il suo legame con la vita, toglierla da quella dimensione astratta, matematizzata, algoritmica, che la rende un sapere inaccessibile ai più, con gravi effetti sulla democrazia. Ricordo una frase di K.J. Gibson Graham che è stata molto importante per me: "l'economia comincia con le parole attraverso cui nominiamo i bisogni". L'economia ha dunque a che fare con il linguaggio, con quel che rende nominabile, visibile, legittimo oppure no. Sappiamo che il modello capitalistico oggi funziona in una doppia direzione: rende quantificabili aspetti della vita, umana e non umana, per inserirli in un regime di scambio volto al profitto e, insieme, rende invisibili le condizioni di questi scambi, rendendole così sfruttabili all'estremo. Le attività riproduttive, così come le ha cominciate a pensare il femminismo italiano che si ispirava criticamente a Marx, presentano proprio questa duplice caratteristica: sono condizioni dello scambio di mercato – mettere e rimettere al mondo giorno dopo giorno la forza lavoro – eppure la società non arriva a nominarle nemmeno come lavoro, facendole diventare un fondo a cui attingere illimitatamente e senza mai alcuna restituzione; d'altra parte, quando vengono quantificate in termini di salario, si tratta sempre di quantità minime per via della svalorizzazione culturale e simbolica. Oggi, testi come quello di Stefania Barca, *Forze di riproduzione*, estendono le analisi di allora includendo le partizioni di genere, razza e classe – che tutte fanno da sfondo per lo sfruttamento incondizionato – a cui si aggiunge l'idea che anche forze non umane siano messe sul mercato a costo minimo o considerate risorse a cui non dare nulla in cambio.

↳ Come si modifica il soggetto imprevisto, alla luce delle Environmental Humanities e di una rinnovata attenzione all'ambiente?

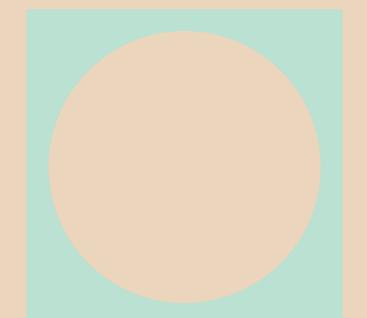
Alcuni anni fa ho lavorato su un approccio femminista agli altri esseri animali – tra i quali contare anche noi umani – andando in una direzione diversa sia da quella dei diritti degli animali, basata sul principio di somiglianza, "soffrono come noi, dobbiamo riconoscerli", sia dallo scandalo delle femministe di prima generazione, ad esempio Simone de Beauvoir, che vedevano nel dubbio statuto di umanità attribuito alle donne lo stigma dell'ascrizione al regno animale.

Tornando a quanto dicevo all'inizio, la questione era: chi ha detto che essere meno umana è un difetto? Potrebbe invece essere un'occasione.

Certo, si tratta di una possibilità situata, storica, culturale, ma proprio in quanto tale possiamo coltivarla. Cosa di meglio oggi che avere una percezione di sé non piena e conclusa; la sensazione che il solo uso della ragione non ci mette al riparo, anzi; l'esperienza di un corpo che non ha confini definiti e che dipende da altro, da altri per essere. È una prospettiva che va verso il futuro ma che mi ha anche permesso uno sguardo transfemminista sui classici. Montaigne, che nel Cinquecento diceva qualcosa come "la parola barbaro ha senso solo per gli europei quando incontrano qualcosa che non è loro familiare", ha saputo anche dire molto sulle intelligenze e capacità comunicative e regolative di altre specie – dai ragni alle rondini. In effetti, sono convinta che per quanto drammatico sia il momento che stiamo vivendo, non è la prima volta che siamo convocati a ripensare i rapporti tra viventi – e stavolta potremo dire e contribuire in molte di più. ^a

Intervista di Giulia Muronì

Federica Giardini è docente di Filosofia politica presso l'Università Roma Tre. Femminista, dirige il master in Studi e politiche di genere e coordina il master in Environmental Humanities – Studi del territorio, entrambi presso l'Università Roma Tre. È inoltre docente alla Summer School Ambienti Sensibili, alle Giornate del Respiro, a Fluminimaggiore dal 27 giugno al 1 luglio.



critica dell'antropocene

human kind
cannot bear very much reality.

—T.S. Eliot

Il procedimento dell'eliminazione
è il riflesso di difesa di ogni esperto

—S. Lem, Grandezza immaginaria

L'età contemporanea sembra aver bisogno di partizioni storiche sempre più discrete e ravvicinate per auto-comprendersi. Mai come nell'ultimo mezzo secolo, infatti, quella parte degli studi umanistici più direttamente coinvolta nella decifrazione del presente ha proposto periodizzazioni nuove, capaci di raggruppare – con inevitabili forzature, ma è un rischio presupposto a questo tipo di operazione intellettuale - forme e stili eterogenei in tendenze relativamente unitarie.

Una ambivalenza simile è riscontrabile nel concetto di *antropocene* che sembra essere destinato a diventare il nuovo paradigma teorico dell'età contemporanea. Bruno Latour lo ha addirittura definito come «il concetto filosofico, religioso, antropologico e politico più decisivo mai prodotto come alternativa all'idea di moderno e di modernità».

Questa nuova categoria teorica è in realtà alquanto problematica, sia per la sua postura teorica implicita; sia perché, molto banalmente, la scelta dell'evento storico da cui far partire la periodizzazione è ancora tutt'altro che pacifica. Ciononostante, nell'ultimo decennio si sono moltiplicati, soprattutto in Nord America, corsi che hanno l'ambizione di formare gli umanisti di questa «nuova era geologica»; nella maggior parte dei casi, la teoria della letteratura e la comparatistica hanno un ruolo strategico.

A scorrere i programmi, studiare romanzi, poesie, testi filosofici, ma anche film, installazioni o opere pittoriche, significa soprattutto poter osservare nella dimensione estetica il dispiegarsi del problema centrale dell'età contemporanea: la crisi ambientale. Agli studenti viene per lo più chiesto di analizzare temi e forme simboliche con cui l'arte sta rappresentando la catastrofe ecologica o l'ha rappresentata in passato anche attraverso l'esplorazione di possibili futuri anteriori, come per esempio nelle distopie fantascientifiche.

Cambiano i temi, si sostituiscono i riferimenti culturali impliciti (più scienze pure, meno

psicanalisi e sociologia), ma la postura ermeneutica resta sempre la stessa; una postura nei confronti della tradizione culturale che potremmo definire *estrattiva*, per usare un concetto caro proprio alla teoria critica dell'antropocene. Nello stesso tempo però, non può essere sottovalutata l'aspirazione alla totalità che questi studi preservano; né tantomeno l'ambizione esplicita di poter affrontare culturalmente i nodi decisivi dell'età contemporanea.

Uno dei compiti degli studi umanistici continentali potrebbe essere rispondere alla sfida che questa nuova proposta ermeneutica apre, senza però seguire del tutto i modelli pedagogici oggi dominanti. Due sono le questioni preliminari che andrebbero discusse. La prima riguarda la genealogia stessa del concetto di antropocene, per lo più proposto come assoluta novità teorica - se non addirittura come «risveglio cosciente» dell'umanità⁹ - frutto del lavoro di alcuni ricercatori della comunità scientifica internazionale. Grazie a questi pochi pionieri staremmo finalmente abbandonando una cultura moderna cieca, che negli ultimi tre secoli ha «inconsapevolmente» sconvolto gli equilibri sistemici del pianeta. Vediamo meglio. Esiste ormai una vulgata precisa secondo cui l'antropocene, come categoria teorica, nasce in Messico, a Cuernavaca, nel febbraio del 2000, durante una conferenza del Geosphere-Biosphere Programme (IGBP). Il chimico dell'atmosfera e premio Nobel Paul Crutzen «inventò» questa nuova categoria teorica, mentre stava discutendo con altri membri dell'IGBP sull'impatto sistemico dell'azione umana sul pianeta. A distanza di due anni, in un'intervista alla BBC, lo stesso Crutzen rivendica con queste parole la propria paternità del concetto:

↳ "Ero a un convegno in cui qualcuno disse qualcosa a proposito dell'Olocene. All'improvviso pensai che era sbagliato. Il mondo è cambiato troppo. No, oggi siamo nell'Antropocene. Inventai la parola su due piedi. Restarono tutti scioccati"¹⁰

Un mese dopo il convegno, Crutzen pubblicò un saggio molto breve, di una sola pagina, sul numero di febbraio dell' «IGBP Newsletter». L'articolo viene ormai considerato come il certificato di nascita del concetto di antropocene. È in questo breve testo infatti che, per la prima volta, la contemporaneità viene descritta con caratteristiche ecologiche e geologiche specifiche, direttamente riconducibili all'azione della specie umana; e per questa ragione, definitivamente separabile dall'olocene che, nei lunghissimi archi temporali costruiti dai geologi, rappresenta l'ultima era; quella iniziata, più o meno, 11.000 anni fa. L'antropocene, in questa lettura, è dunque un'epoca giovanissima, con poco più di duecento anni; ha infatti una data di nascita precisa: il 1784, l'anno dell'invenzione della macchina a vapore di James Watt.

Con questo breve articolo Crutzen viene incoronato come inventore del concetto di antropocene; nel giro di pochi anni, questo termine diventa la categoria guida per interpretare «scientificamente» la nuova era geologica all'interno della quale stiamo vivendo, ormai da alcuni secoli. Nella grande narrazione costruita a partire dal 2000, l'antropocene si impone dunque come un'idea nuova, indicando una certezza: grazie al progresso scientifico, l'età contemporanea è ormai cosciente dell'impatto che l'azione sistemica della nostra specie ha sul pianeta; ed è dunque ormai diventata responsabile del proprio futuro.

Mimizzare e marginalizzare le preoccupazioni ambientali è stata una caratteristica fondamentale delle società occidentali per tutto il Novecento, perciò l'olocene era più ovvio, e molto meno controverso, dell'antropocene come nome geologico dell'epoca attuale. Olocene era il termine che un accademico che preparava i futuri geologi a vivere nell'industria petrolifera o mineraria avrebbe scelto per quieto vivere. Non minacciava né l'attività della geologia né le attività permesse dalla geologia.

Ricostruire la genealogia di questo concetto è però importante soprattutto per una

seconda ragione. Perché l'eliminazione della storia concettuale che lo precede va di pari passo con la rimozione dalla storia sociale, scientifica, politica e culturale che «consapevolmente» si è opposta, negli ultimi tre secoli, alla cecità distruttiva dello sviluppo moderno. Se seguiamo la periodizzazione di Crutzen, gli anni che seguono la rivoluzione industriale inglese, e che in questa lettura rappresentano l'inizio dell'antropocene, sono anni caratterizzati da una consapevolezza molto lucida delle interazioni fra natura e società:

La deforestazione, per esempio, era concepita come una rottura del legame organico con gli alberi, la società umana e l'ambiente globale. La medicina neo-ippocratica esplorava le interazioni tra lo stato del corpo organico, quello del corpo sociale e quello ambientale. Il pensiero scientifico organicista ha concepito la Terra come un essere vivente fino a buona parte del XIX secolo. Ciò testimonia l'esistenza di un intreccio, un amalgama, in correnti importanti della modernità, tra ambienti, corpi e società, e di un dialogo persistente tra ordini politici e ordini naturali. Affermando, nel 1821, che «è quindi il pianeta nel suo insieme a essere compromesso, e non soltanto alcune regioni» Charles Fourier non faceva che attingere a un gran numero di scritti e allarmi scientifici della sua epoca.

Presentandosi come novità assoluta e occasione storica per un risveglio complessivo della coscienza del genere umano sull'impatto delle sue azioni sulla biosfera, la teoria antropocenica rimuove tre secoli di storia politica e sociale. Anche se più che di rimozione dovremmo forse parlare di vera e propria «forclusione», vale a dire di impossibilità di pensare questa storia; perché la forma stessa dell'approccio antropocenico nasce per escluderla dal campo del pensabile. La teoria dei giochi, la cibernetica, la teoria dei sistemi complessi sono le tre lenti che questo approccio utilizza per studiare la Terra, osservandola astrattamente dall'esterno come un «eco-sistema», come una grande macchina cibernetica



Assumersi la responsabilità di pensare per nodi problematici multidisciplinari; con tutti i rischi connessi al caso. Il compito più importante potrebbe essere oggi quello di esercitare una funzione antropologica imprescindibile: preservare la memoria storica collettiva dell'opposizione a questo modello di sviluppo, contrastando l'imporsi di «grandi narrazioni» scientifiche, per lo più unilaterali, che inconsapevolmente corroborano pulsioni di controllo neo-oligarchico e post-democratico.

autoregolantesi, che gli eccessi umani hanno «inconsapevolmente» perturbato e che il nuovo sapere scientifico-ingegneristico potrà rimettere in equilibrio.

Non è un caso, del resto, che tanto Crutzen quanto Lovelock, solo per citare i teorici più noti, siano scienziati che hanno lavorato per la Nasa e per la CIA. L'approccio sistemico è infatti un approccio teorico generato dalla guerra fredda e che è stato sviluppato per perfezionare il controllo militare sul pianeta e per sviluppare le missioni spaziali. Culturalmente può essere interpretato come un tentativo di superare il conflitto fra macchina e organismo, fra la tradizione del meccanicismo cartesiano e quella dell'olismo romantico, in una teoria dei sistemi complessi: il fine è la calcolabilità universale come controllo ingegneristico sullo spazio e sul tempo delle forme di vita.

Per l'insieme di queste ragioni, gli studi umanistici devono affrontare seriamente la sfida culturale che l'antropocene apre. Una sfida che non può tradursi soltanto in un aggiornamento delle tematiche e dei problemi culturali su cui lavorare, separatamente, nei vari settori disciplinari. Perché la sfida riguarda, in realtà, il senso del nostro lavoro e la necessità della formazione umanistica oggi. La comparatistica potrebbe avere un ruolo strategico se inizia ad assumersi la responsabilità di pensare per nodi problematici multidisciplinari; con tutti i rischi connessi al caso. Il compito più importante potrebbe essere oggi quello di esercitare una funzione antropologica imprescindibile: preservare la memoria storica collettiva dell'opposizione a questo modello di sviluppo, contrastando l'imporsi di «grandi narrazioni» scientifiche, per lo più unilaterali, che inconsapevolmente corroborano pulsioni di controllo neo-oligarchico e post-democratico.

È sicuramente importante che la teoria della letteratura e la comparatistica continuino a mappare le forme simboliche attraverso cui l'immaginario contemporaneo affronta la catastrofe ambientale; nello stesso tempo, però, credo sia compito altrettanto importante

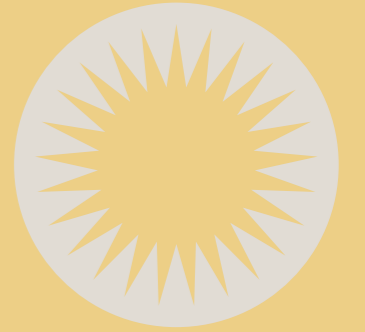
sollecitare questo specifico «ritorno del represso» culturale,

Senza dubbio la scienza e la tecnica dell'occidente costituiscono valori non soltanto universali, ma universalizzabili: tuttavia sono valori universalizzabili nella misura in cui non restano un al di là rispetto ai mondi umani che entrano con un ritmo crescente nel processo di occidentalizzazione, e nella misura in cui scienza e tecnica svolgano interamente l'ethos adeguato al tipo di umanesimo integrale e di integrale democrazia che certamente scienza e tecnica racchiudono almeno potenzialmente.

A questo proposito non va dimenticato che molto cammino resta ancora da fare, e che come vi è una magia nera vi è anche un modo di intendere la scienza come tecnicismo moralmente indifferente, e quindi compatibile col segreto atomico e con la guerra nucleare. Il problema centrale del mondo di oggi appare dunque la fondazione di un nuovo ethos culturale adeguato all'intero pianeta terra che ormai gli astronauti contemplan dalle solitudini cosmiche e che sta di fatto diventando la nostra patria culturale fondamentalmente unitaria, con tutta la ricchezza delle sue memorie e delle sue prospettive.

Nella misura in cui questo nuovo ethos si renderà realmente operante e unificante, raccogliendo in una consapevole ecumenicità di valori comuni la originaria dispersione e divisione delle genti e delle culture, il mondo che «non deve» finire uscirà vittorioso dalla ricorrente tentazione del mondo che «può» finire, e la fine di «un mondo» non significherà la fine «del mondo» ma, semplicemente, «il mondo di domani».¹¹

Daniele Balicco è ricercatore in Teoria della letteratura presso l'Università di Roma3. Il suo campo di ricerca si colloca a cavallo fra teoria critica (estetica, psicoanalisi e marxismo), letteratura e arte moderna. Fa parte del comitato scientifico del «Centro Studi Franco Fortini» di Siena. Collabora con il quotidiano «Il manifesto» e con il blog «le parole e le cose».



summer school ambienti sensibili

Organizzata dal Teatro di Sardegna
In collaborazione con il Master Studi del territorio/
Environmental Humanities dell'Università di Roma Tre.

Progetto del Teatro di Sardegna,
In collaborazione con il Comune di Fluminimaggiore



Da umani attraversiamo gli ambienti degli altri viventi. In alcuni di questi ci viene facile viverci. E dunque usarli e talvolta comprometterli o devastarli, spingendo chi li abita a spostarsi altrove. Altri ambienti ci risultano più ostili, lì dove da mammiferi non riusciamo a respirare. Eppure ci siamo spinti anche lì. Ma da umani abbiamo un ambiente più nostro: si chiama paesaggio. È il nostro ambiente, ma non è solo il nostro. Nel paesaggio-ambiente, per poterci vivere, occorre che vi siano rispettate le condizioni di salubrità della vita, ma questo non basta, perché gli ambienti umani sono ambienti sensibili. Luoghi comuni istituiti dall'attività antropica in continua relazione con gli elementi geologici, vegetali, animali e atmosferici. Ambienti attraversati da affetti, da stratificazioni storiche e culturali, da immaginari. Ambienti abitati da fantasmi, da tracce del passato delle quali non sempre andare fieri. Ambienti che educano i nostri sensi e che abitiamo anche grazie ai nostri sensi.

La Summer School di Fluminimaggiore nell'ambito delle Giornate del Respiro propone un workshop di 5 giorni su paesaggio, affetti e ambienti sensibili. La sempre maggiore attenzione per tematiche ecologiche e la diffusione di una sensibilità nei confronti del tema del paesaggio ci spinge ad approfondire i nessi e le specificità tra ambienti, anche alla ricerca della peculiarità degli ambienti umani. Come il paesaggio può aiutarci a comprendere le relazioni tra ambienti e a istituire relazioni più rispettose nei confronti di quei viventi che necessitano di ambienti propri per condurre la

loro esistenza su questo pianeta? Come sanare quelle ferite di ambienti resi troppo sensibili, perché fragilizzati dall'impatto dell'attività antropica? È possibile immaginare il recupero e la proposta di pratiche di cura nei confronti di quegli ambienti che abbiamo fatto nostri e che ora risultano invivibili più per noi che per gli altri viventi? Ma, soprattutto, qual è il ruolo delle prassi estetiche, dell'arte in senso lato, nella produzione di questi luoghi che abbiamo bisogno di attraversare e di vivere attraverso i nostri sensi?

Tra letteratura ed estetica, arti performative e progetti di paesaggio, scienze sociali e nuove ecologie, la Summer School di Fluminimaggiore è l'occasione per pensare nuovi strumenti teorici, estetici e pratici che ci aiutino a configurare il futuro dei nostri luoghi comuni. Rivolta a studenti, studiosi, militanti, attivisti, artisti... Ambienti sensibili è un percorso formativo e di condivisione pensato in collaborazione con il master Environmental Humanities – Studi del Territorio dell'Università Roma Tre.

La Summer School sarà composta da due moduli, uno teorico intorno ai temi delle Environmental Humanities tenuto al mattino nel paese di Fluminimaggiore dalle docenti Daniele Balicco, Ilaria Bussoni, Federica Giardini e Annalisa Metta e uno pratico-performativo pomeridiano, a cura dell'artista del paesaggio Leonardo Delogu. È vivamente consigliata - ma non obbligatoria - la presenza a entrambi i moduli.

Docenti

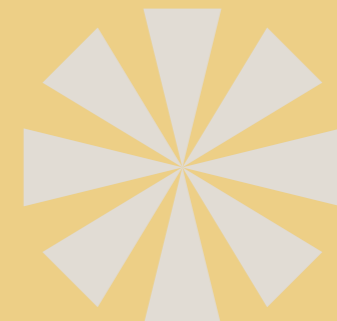
_Daniele Balicco è ricercatore in Teoria della letteratura presso l'Università di Roma3. Il suo campo di ricerca si colloca a cavallo fra teoria critica (estetica, psicoanalisi e marxismo), letteratura e arte moderna. Fa parte del comitato scientifico del «Centro Studi Franco Fortini» di Siena. Collabora con il quotidiano «Il manifesto» e con il blog «le parole e le cose»

_Ilaria Bussoni, filosofa di formazione, si occupa di nuove ecologie, paesaggio, estetica e ambiente in diversi formati: dirigendo la collana habitus presso la casa editrice DeriveApprodi, scrivendo saggi e curando mostre d'arte contemporanea. Porta avanti un Dottorato in Filosofia presso l'Università di Padova su Estetica e ontologia del paesaggio.

_Leonardo Delogu è performer e regista, affascinato dal rapporto tra corpo, movimento e paesaggio. Le sue creazioni si svolgono in luoghi deserti, paesaggi naturali e angoli dimenticati alla periferia della città e le sue performance sono esperienze e richiedono, dedizione e tempo da parte del pubblico. Uno spettacolo che dura fino a notte fonda su una spiaggia; una passeggiata per più ore, seguendo un uomo sono alcune delle sue produzioni. Delogu indaga lo spazio mobile, tra nomadismo e insediamento, cercando di aprire domande sul modo di abitare il mondo. Leonardo Delogu è artista associato per una triennalità nel contesto della rete europea INSITU, di cui Sardegna Teatro è partner.

_Federica Giardini è docente di Filosofia politica presso l'Università Roma Tre. Femminista, dirige il master in Studi e politiche di genere e coordina il master in Environmental Humanities – Studi del territorio, entrambi presso l'Università Roma Tre.

_Annalisa Metta è architetto e professoressa associata in Architettura del paesaggio all'Università Roma Tre. La sua ricerca si rivolge a approfondimento teorico-critico e esperienze applicate sul progetto degli spazi aperti a diverse scale.



tentativi di paesaggio e domande di complessità

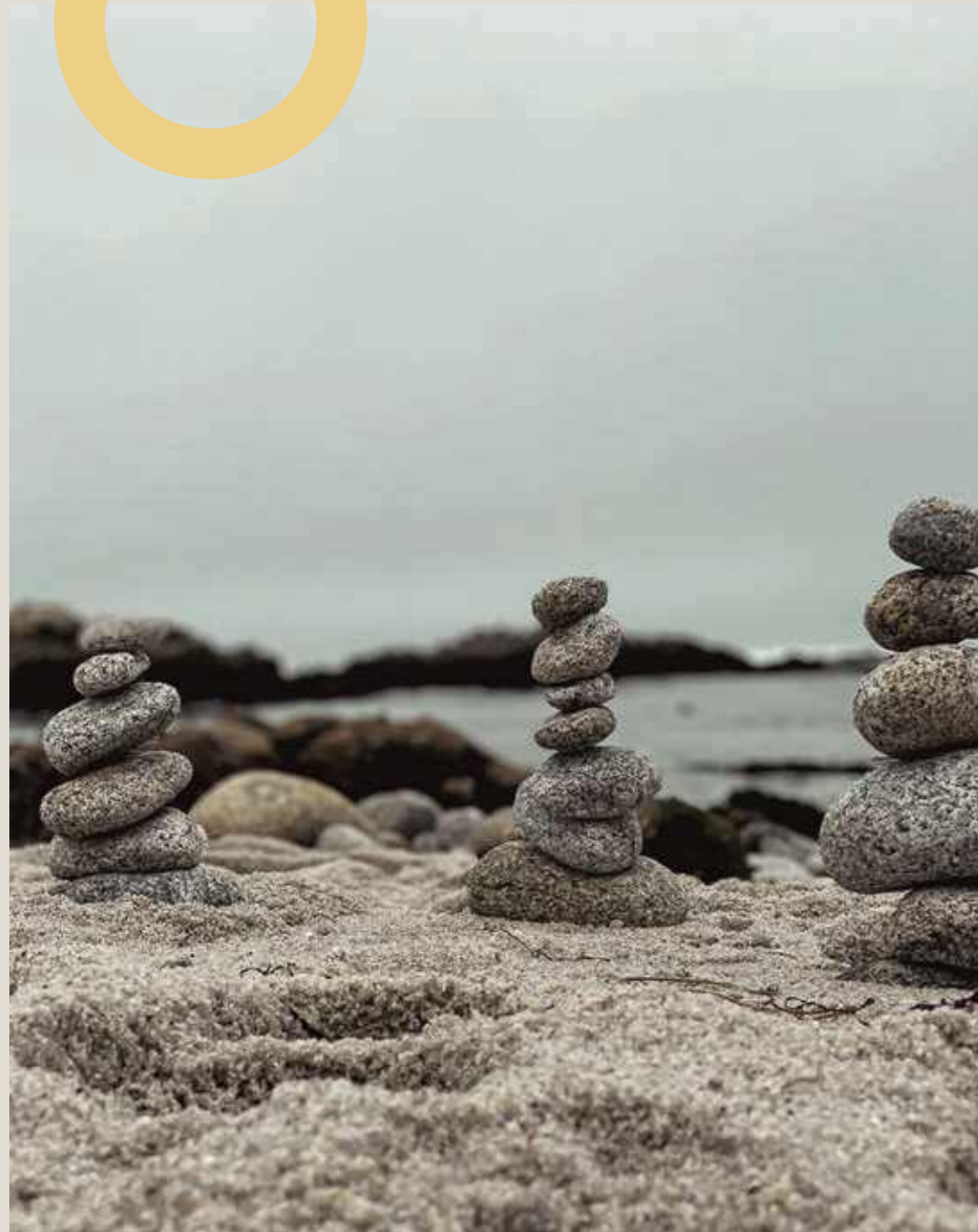


FOTO: TANNER BARBOTT

↳ Cosa significa per te essere un artista del paesaggio? Quali pratiche, posture e prospettive adottati?

Queste pratiche sono per me un "tentativo d'artista" parafrasando Maria Lai, mi sento dentro un percorso di conoscenza e traduzione del mondo che passa attraverso delle pratiche estetiche, e questo viaggio - che coincide con la vita stessa - tratta di una tessitura affettiva di luoghi, persone, animali, piante, visioni, miti, invisibilità varie che si riconfigurano di volta in volta in ogni porzione di mondo in cui mi capita di immergermi.

Ma sono appunto tentativi, senza mai una compiutezza, aggiustamenti continui di una postura votata all'ascolto e all'accoglienza.

Mi sembra inoltre che la parola *paesaggio* restituisca questa mobilità e venga a raccogliere questa comunità vivente, senza raccogliarla forzatamente in un passo comune, accordando insieme i diversi respiri e ritmi. La pratica privilegiata che mi ha accompagnato in questi anni è stata quella del camminare. Ne abbiamo raccolte, trasformate e inventate molte altre in questi quasi dieci anni di DOM, il collettivo di cui faccio parte e con cui abbiamo sperimentato il lavoro nel paesaggio, scoprendo come ogni paesaggio sia diverso e specifico.

Questa residenza alle Giornate del Respiro sarà proprio l'occasione per cominciare a archiviare e catalogare le pratiche accumulate in una valigia di quaderni che contengono gli appunti raccolti fino a qui.

↳ In che modo le tue azioni artistiche si collocano nell'orizzonte delle Environmental Humanities?

Mi sembra di poter dire che ci tenga insieme una domanda di complessità.

Mi piace anche pensare che lo sfondamento dei limiti delle discipline che da tempo e nei vari campi molti di noi praticano, - a fronte della complessità e della violenza dell'epoca

che viviamo - sia diventata un'urgenza e che si siano accelerati processi di assemblaggio di pratiche di conoscenza, per poter disegnare orizzonti all'altezza del grado di complessità. La prossimità delle pratiche artistiche di DOM con le Environmental Humanities è opera di Valerio Sirna con cui abbiamo fondato nel 2013 il collettivo.

Valerio ha avuto la capacità di costruire un ponte tra pratiche artistiche e pratiche accademiche e ha avuto l'intuizione che il nascente campo di studio delle Environmental Humanities fosse l'orizzonte teorico in cui collocare la nostra ricerca. Infatti è esplosa un dialogo e una collaborazione con questo mondo con cui stiamo avendo una fitta rete di scambi e contaminazione.

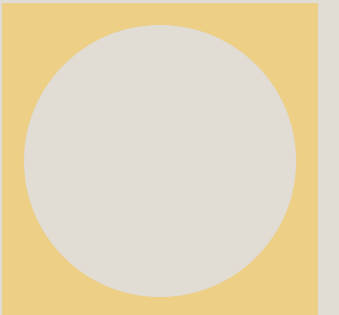
La Summer School Ambienti Sensibili è uno di questi esiti.

↳ La capacità trasformativa del soggetto nomade e transitorio è centrale nei tuoi lavori. Le comunità nomadiche sono sia animali che umane. In che modo guardi all'alleanza - anche conflittuale - tra i viventi?

Non ho mai creduto al concetto di autosufficienza, e negli anni invece ha preso sempre più piede una prospettiva di interdipendenza, di costruzione collettiva, culturale, ambientale, politica della soggettività, che sempre più appare come nomade, mai stabile, in continua trasformazione e costantemente riconfigurata e disegnata da tante eterogeneità.

Quindi nella dissoluzione del concetto di individualità - e identità - l'alleanza multispecie mi sembra l'unica prospettiva da cui concepire un processo di trasformazione che probabilmente - e questo è il campo dove si sta orientando questo nostro nuovo progetto artistico, La Buca - ha bisogno di passare da un piano di elaborazione intellettuale a uno di trasformazione dell'apparato percettivo, perchè

Non ho mai creduto al concetto di autosufficienza, e negli anni invece ha preso sempre più piede una prospettiva di interdipendenza, di costruzione collettiva, culturale, ambientale, politica della soggettività, che sempre più appare come nomade, mai stabile, in continua trasformazione e costantemente riconfigurata e disegnata da tante eterogeneità



se quello che percepiamo è culturale, allora dobbiamo costruire i vettori che permettono l'esperienza percettiva della molteplicità che siamo e del sistema di alleanze in cui siamo immersi.

Parafrasando Lea Melandri "la rivoluzione si fa costruendo una lingua nuova", e la lingua nuova è la conseguenza di una nuova pratica di vita e postura nel mondo, non è un pensiero senza implicazioni dirette sulle scelte e sulla vita.

↳ Cosa è La buca? Quale metafora e quale composizione dello spazio comporta?

La Buca è sia una visione, sia un dispositivo. È l'elemento di paesaggio che abbiamo scelto per raccontare quello che vediamo accadere. Buchi, buche, sprofondamenti, voragini, fosse continuano ad aprirsi da ogni parte. C'è una cavità al centro della terra che collega il mondo dei vivi a quello dei morti, un buco che chiama, che attrae, che ci mette in ascolto sul ciglio del burrone, a contemplare il pozzo oscuro del tempo. Ma la buca suggerisce anche una via di fuga, un passaggio per un altrove possibile. Il fondo del buco riflette lo stato di paura e depressione dentro il quale l'umanità si è immersa, il controllo dei corpi che avanza e prende possesso dello spazio pubblico a grandi accelerazioni. Allo stesso tempo dal buco fuoriescono visioni altre: storie di lotta e resistenza, corpi umani desideranti, comunità multispecie, corpi ibridati con altre vivenze, umanità-piante, umanità-insetti, umanità-minerali e giardini selvatici che sfondano i recinti. Nella buca tutto si mischia e si contamina, si immerge e fuoriesce. Il teatro, il rito, la coreografia, sono lì a tentare l'organizzazione spaziale e ritmica di questa materia.

Per questo ci siamo messi alla ricerca di buche e ogni buca che incontriamo ne facciamo una casa in grado di ospitare un tempo di studio e condivisione con un pubblico - che non è più spettatore di qualcosa - ma è chiamato a una implicazione gentile con una materia di lavoro

in piena effervescenza di cui offriamo sia la contemplazione che la pratica.

↳ I contesti internazionali - pensiamo alla rete In situ, di cui sei artista associato - in che misura modificano la tua esperienza del processo creativo?

In Situ è il network che sta osservando e accogliendo il processo di definizione di questo progetto. Mi sembra che ci sia una grande curiosità e una entusiasmante predisposizione all'ascolto e alla fiducia. Credo che il confronto con una prospettiva europea sia culturalmente l'allargamento della molteplicità, una moltiplicazione di punti di vista. Questo lo trovo fantastico perchè accaduto geometrie d'incontro inaspettato che hanno permesso di aprire discorsi che fino a quel momento non erano stati così formulati. E poi tanto più in questa fase storica poter scambiare visioni e informazioni con una rete di soggettività che guarda agli eventi del mondo dalla propria prospettiva mi sembra fondamentale. tanto più siamo persi e in affanno tanto più l'unica strada mi pare concatenare, annodare insieme sensibilità diverse. Quindi la materia di lavoro e la forma stessa direi che si nutre, alimenta e trasforma da questi incontri, e dai paesaggi che grazie al network avremo modo di sperimentare.

Intervista di Giulia Muroli

Leonardo Delogu è performer e regista, affascinato dal rapporto tra corpo, movimento e paesaggio. Le sue creazioni si svolgono in luoghi deserti, paesaggi naturali e angoli dimenticati alla periferia della città e le sue performance sono esperienze e richiedono, dedizione e tempo da parte del pubblico. Uno spettacolo che dura fino a notte fonda su una spiaggia; una passeggiata per più ore, seguendo un uomo sono alcune delle sue produzioni. Delogu indaga lo spazio mobile, tra nomadismo e insediamento, cercando di aprire domande sul modo di abitare il mondo. Leonardo Delogu è artista associato per una triennialità nel contesto della rete europea INSITU, di cui Sardegna Teatro è partner.

stronger peripheries:

una coalizione dei sud

¹ Portogallo, Spagna-Catalogna, Francia, Italia, Ungheria, Slovenia, Croazia, Serbia, Romania e Grecia.

² La Facoltà di Arti Drammatiche dell'Università delle Arti di Belgrado sta realizzando una mappatura delle esigenze di sviluppo delle capacità del settore culturale e creativo, sulla base di un universo di 60 artisti selezionati dai paesi partecipanti al progetto, per fornire raccomandazioni politiche da trasmettere ai responsabili politici.

³ Tra cui, ad esempio (secondo le richieste degli artisti): persone socialmente ed economicamente vulnerabili; individui affetti da Alzheimer e i loro assistenti; ex militari e manifestanti di guerra; donne anziane; donne in lutto; bambini in età scolare; comunità che lavorano alla costruzione di futuri alternativi; persone con disabilità; migranti latino-americani, cantanti di un coro locale, tra gli altri.

⁴ Ad esempio, mentre "Having a voice" in Portogallo si è svolto attraverso una tavola rotonda e dibattiti sul genere, il cambiamento climatico o il pregiudizio intersezionale contro le minoranze razziali o disabili, "Daily Bread" in Catalogna ha raccolto i contributi di esperti come avvocati, agricoltori o lavoratori della disoccupazione giovanile, e "Bridging the gap" in Grecia si è concentrato sul divario di genere e sul femminicidio, invitando attivisti, giornalisti e operatori culturali ad approfondire questo tema di interesse sociale.

⁵ Come ad esempio: partner che coproducono più artisti del previsto - come è successo ad esempio con il sostegno del Teatro di Sardegna al lavoro di Chiara Bersani e Valentina Medda, ma anche con i candidati croati -, artisti coprodotti che invitano altri colleghi selezionati a coprodurre; artisti selezionati che vengono invitati a esibirsi o accolti in Tandem Workshop organizzati in altri paesi, rafforzando così i legami con i partner e la conoscenza di altri colleghi.

Marta Martins e Clara Antunes

Stronger Peripheries è il primo progetto promosso dalla rete informale Southern Coalition, un'iniziativa volta a rafforzare le arti e la cultura nei Paesi dell'Europa meridionale, con particolare attenzione agli approcci artistici alla partecipazione e alle attività di *capacity building*. Il progetto riunisce 14 organizzazioni - con profili diversi, come reti di cooperazione culturale, strutture di creazione e presentazione, un centro per residenze artistiche e quattro università - provenienti da 10 Paesi¹: tutte si identificano in qualche misura con un *Sud Europa* vagamente definito, tutte si impegnano a promuovere l'impegno delle comunità locali nelle arti e tutte si dedicano a superare gli ostacoli locali attraverso alleanze reciproche.

Partiamo dal 2017 a Mondaino, nel centro Italia, dove c'è nel bosco un luogo magico dedicato alle residenze artistiche da cui prende l'avvio la Southern Coalition: L'Arboreto Teatro Dimora. Eravamo a metà della realizzazione di un progetto su piccola scala, chiamato *A Manual on Work and Happiness*, finanziato da Creative Europe, che riuniva Artemrede (PT), L'Arboreto (IT), Pergine Festival (IT) e il Teatro regionale di Patrasso (EL). Ci trovavamo lì per un incontro sul progetto e un'attività che intendeva condividere con la comunità locale riflessioni sul lavoro, la felicità e l'arte. Era l'inizio di Dicembre e siamo stati sorpresi da una tempesta di neve che ha impedito qualsiasi attività pubblica, confinandoci insieme in quel luogo speciale, con un tempo per condividere, discutere e sognare. Abbiamo iniziato a condividere i nostri problemi, le nostre esigenze e le nostre visioni. Ci siamo resi conto di avere molto in comune e abbiamo iniziato a immaginare una rete internazionale di organizzazioni culturali del Sud.

Abbiamo discusso intensamente e appassionatamente intorno al concetto di Sud, a come lo intendiamo e abbiamo convenuto che si tratta principalmente di una definizione culturale e politica - e non geografica -, che si riferisce in particolare a coloro che sono colpiti da crisi politiche e economiche, con ecosistemi artistici vulnerabili, contesti di politica culturale instabili, finanziamenti ridotti per la produzione artistica, mancanza di tempo e fondi per la ricerca e dove prevale un senso di *perifericità*.

Così, abbiamo creato questa rete informale e abbiamo chiamato altri a farne parte - amici e colleghi con esigenze simili, con i quali abbiamo condiviso visioni e valori, che poi si sono concretizzati in:

▷ SOLIDARIETÀ (dove le organizzazioni più forti o più preparate sostengono le altre),

▷ CREATIVITÀ (attraverso la promozione di progetti innovativi e significativi per i territori e per le persone),

▷ DIALOGO (fondato sulla messa a disposizione di spazi creativi per la condivisione e l'apprendimento)

▷ GOVERNANCE inclusiva (processi decisionali partecipativi).

Abbiamo allargato la discussione su cosa intendiamo per *Sud e Periferia* e ci siamo resi conto che c'erano sfide sociali e politiche comuni da affrontare, che sono state raccolte in 6 temi a cui tutti possono collegarsi: Daily Bread, Having a Voice, Bridging the Gap, Work and Happiness, Connecting Dots and Right to the Future.

Allo stesso modo, abbiamo identificato 3 principali aree di azione da affrontare all'interno della Southern Coalition: 1) strategie collaborative nella produzione artistica, nella partecipazione e nella diffusione; 2) capacity-building per gli operatori culturali, per permettere loro di superare gli ostacoli che si incontrano lavorando in contesti fragili; 3) rielaborazione delle politiche culturali verso altri modelli che possano rispondere alle specificità delle sfide del Sud - e abbiamo creato un progetto per svilupparle.

Le priorità di Stronger Peripheries sono quindi il sostegno alla creazione e alla mobilità, il potenziamento delle competenze e la formazione dei professionisti della cultura - basandosi sull'apprendimento peer-to-peer e sulla condivisione di buone pratiche² -, l'audience development e le politiche culturali inclusive nelle periferie - o, come auspica il nostro manifesto in fase di elaborazione, politiche alternative di cura.

Trascorsi i primi tre anni dall'inizio del progetto, ci sono esperienze che desideriamo approfondire e conoscenze da trasmettere. Un'annotazione particolarmente rilevante è dovuta alla metodologia che abbiamo ideato per le strategie artistiche collaborative in "Tandem" - come denominate all'interno del Progetto -, mettendo insieme due o tre partner di diversi Paesi per coprodurre un nuovo lavoro performativo di artiste e artisti abbastanza affermat*, scaturita da pratiche partecipative che vengono indagate attraverso 4 residenze di ricerca

e creative in ciascuno dei territori dei coproduttori, per un totale di circa 2 mesi di lavoro che si conclude con il debutto e la tournée della produzione finale. I tandem sono stati concepiti come laboratori per la sperimentazione di metodologie di partecipazione e per l'approfondimento della conoscenza reciproca tra produttori culturali e artist*, artist* e partecipanti, nonché tra il pubblico e l'intero ecosistema creativo. Tutto è iniziato con un bando aperto in ciascuno dei paesi partner, sotto l'ombrello dei 6 temi/concetti del Sud sopra elencati, a cui gli artisti sono invitati a candidarsi con tutta la loro produzione artistica- e non con un progetto specifico, come spesso accade.

Se selezionati, i loro lavori futuri dovranno essere costruiti sulla base di un'interpretazione libera e radicata sul territorio del tema del bando e di un incontro reale con i contesti locali in cui si svilupperanno le residenze, attraverso l'interazione, il coinvolgimento o anche la co-creazione con le "comunità ospitanti", ovvero abitanti del luogo non professionisti di vario profilo³ (una corrispondenza non sempre evidente). I coproduttori selezionano un totale di 5 artisti che poi partecipano a un incontro di 4 giorni con i partner - che abbiamo chiamato "Tandem Workshop" -, un'occasione per conoscersi ed esplorare il tema attraverso, tra gli altri formati, dibattiti⁴, interventi degli artisti, presentazioni dei partner, conferenze sulla scena artistica locale al termine del quale un artista/collettivo/compagnia viene scelto per la coproduzione da tutti i partner, in un processo decisionale completamente trasparente e co-partecipato, in cui tutti sono corresponsabili.

Consapevoli della necessità degli artisti che lavorano nel Sud dell'Europa di ampliare le loro possibilità di entrare in contatto con i programmatori e di trovare partner a lungo termine che siano in linea con i loro valori e la loro ricerca artistica, nonché di superare l'isolamento relazionandosi con altri artisti e professionisti che possono condividere interessi affini, stimolare nuove idee e sfruttare le loro capacità di networking, i Tandem Workshop non si limitano a sostenere la creazione, ma soprattutto a infondere un'atmosfera di cooperazione accogliente e focalizzata sulla genuina curiosità reciproca, alimentando incontri significativi - che spesso portano a risultati inaspettati.⁵

Durante i processi creativi dei Tandem, i partner si impegnano a seguire la scoperta dei territori da parte degli artisti con l'aiuto di "connettori" - persone locali (mediatori non professionisti) che mettono in contatto gli artisti con le comunità e i produttori. Le "comunità ospitanti" coinvolte nei processi creativi spesso desiderano ampliare la loro esperienza e diventare parte del paesaggio umano delle nostre organizzazioni: le relazioni

vengono mantenute e rafforzate in modo costante nei progetti futuri. Per monitorare gli impatti e valutare meglio la qualità della partecipazione, l'ISCTE-DINÂMIA'CET (PT) e il CNRS-CEPEL (FR) hanno sviluppato un toolkit che comprende i punti di vista di artisti, partecipanti e organizzatori.

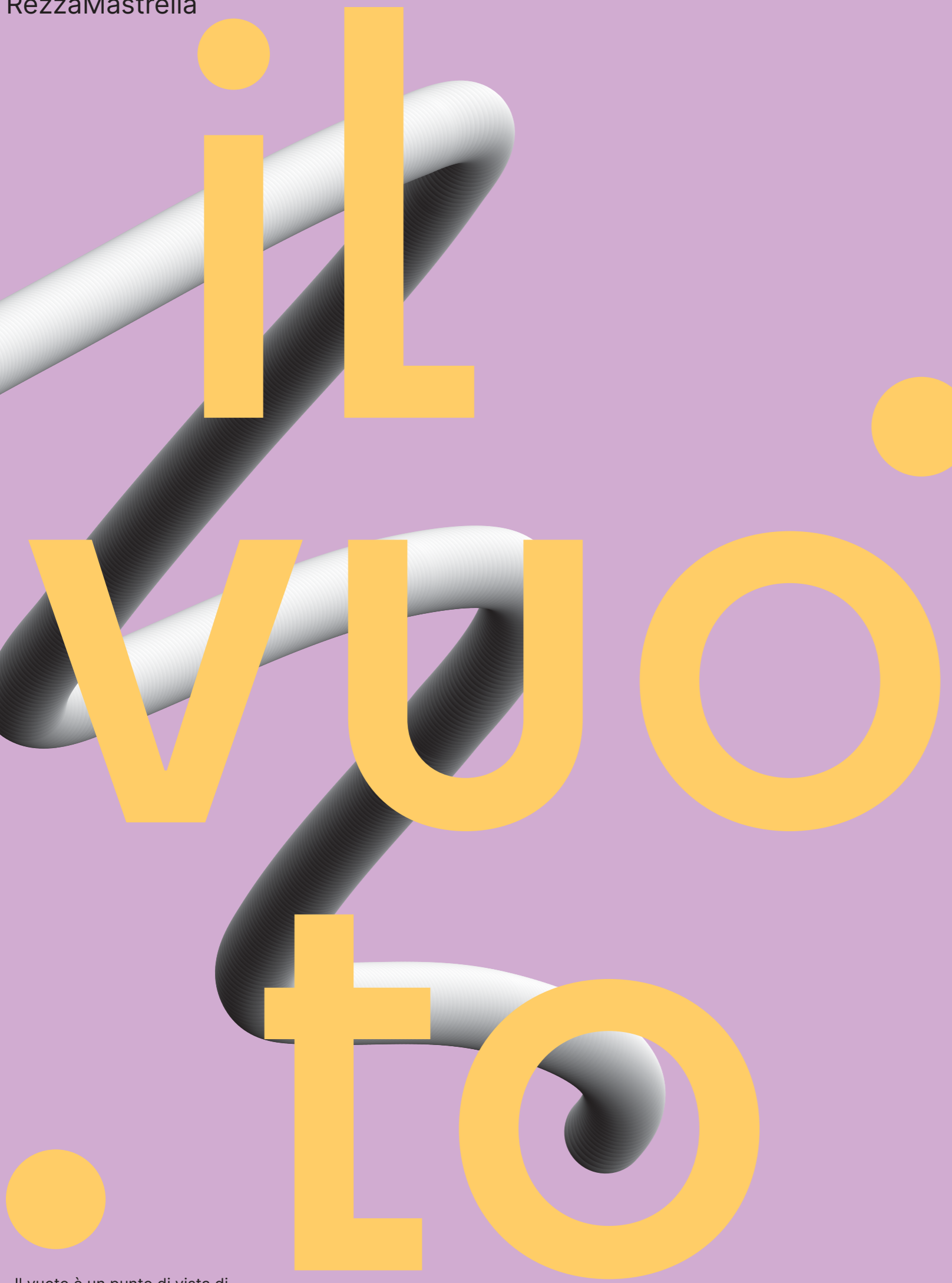
La partecipazione è intesa come mezzo per avvicinare la produzione artistica alla società e riaffermare il valore definibile dell'arte, consentendo un accesso democratico alle esperienze creative e estetiche. Il progetto sosterrà un totale di 14 nuove creazioni, che abbracciano diversi territori e contesti culturali, raccogliendo così prove espressive dei possibili modi di affrontare le pratiche artistiche partecipative - che possono, a loro volta, portare a una migliore definizione delle future politiche culturali di inclusione.

Per far fronte agli scarsi tassi di partecipazione culturale nel Sud - che, come dimostrano recenti studi sul pubblico, dipendono in larga misura da attributi di classe, genere e razza - Stronger Peripheries si interessa di audience development e ha ideato, insieme a ISCTE-DINÂMIA'CET (PT), un toolkit /sondaggio che i partner utilizzano per analizzare meglio il profilo del loro pubblico e il modo in cui si relazionano alle creazioni artistiche. Ci auguriamo che i dati raccolti offrano un quadro più chiaro del pubblico delle arti performative nel Sud, aiutandoci a elaborare strategie di mediazione e di avvicinamento al pubblico più efficaci.

Oggi siamo consci del fatto che essere Sud implica una evidente sensazione di marginalità e fragilità, ma anche di libertà e flessibilità/adattabilità; la capacità di essere trasgressivi e creativamente trasformativi rispetto al proprio territorio/contesto; l'appartenenza a una comunità a sé stante, legata ai valori della solidarietà, dell'equità, della diversità e della singolarità, dell'apertura, della gioia, dell'edonismo e dell'ospitalità; la comprensione del tempo libero e condiviso come condizione per il fiorire della creatività e delle relazioni significative. Grazie alla forza del nostro lavoro insieme, non siamo più periferici, né marginali, ma piuttosto nodi di una rete - sistemi solidali e interdipendenti che sono fluidi e intercambiabilmente trasformativi, aperti alla riorganizzazione di nuovi punti di connessione/membri, in cui le relazioni di potere non hanno centro o significato - il potere è piuttosto una forza distribuita e connettiva. Di fronte ai problemi sempre emergenti, progettare il disordine è parte del modo in cui abbracciamo il caotico e spesso conflittuale divenire del mondo. **a**

Marta Martins - Artemrede | Project Coordinator
Clara Antunes - Artemrede | Project Manager

artemrede@strongerperipheries.eu



Come si possono riempire le cose vuote?

È possibile che il vuoto sia solo un punto di vista? La porta...perché solo così ci si allontana. Ognuno perde l'orientamento, la certezza di essere in un luogo, perde il suo regno così in terra e non in cielo. L'uomo fa il verso alla belva. Che lui stesso rappresenta. Senza rancore. La porta ha perso la stanza e il suo significato, apre sul nulla e chiude sul nulla.

Divide quello che non c'è... intorno un ambiente aseptico fatto di bagliori. L'essere è prigioniero del corpo, fascinato dall'onnipotenza della sua immagine trasforma il suo aspetto per raggiungere la bellezza immobile e silente che tanto gli è cara.

Le gabbie naturali imposte dal mondo legiferano della nascita, della crescita e della cultura ma la morte è come al solito insabbiata; ai bambolotti queste cose sembrano inutili sofferenze, antiche volgarità. La porta attraversata dal corpo, che è di cervello e profondamente pigro, si trasforma in un portale nel vuoto; al bordo del precipizio si può immaginare un mondo alternativo ma il bambolotto si lascia abitare da chiunque, di ognuno prende un pezzo, uno spunto, sicuro e consapevole di dare una direzione sua alle cose. La spina dorsale si allunga e si anima: finalmente si divide. Aprire la porta sulle altrui incertezze, sull'ambiguità, sull'insicurezza dell'essere e la meschinità dello stare. Chiunque

sta in un punto, detta legge in quel punto. Ci si conosce sotto i piedi, nulla può durare a lungo quando due persone si incontrano esattamente dove sono: e dove stanno non si vede bene perché ci sono i piedi sopra. I rapporti finiscono perché nascono sotto i calcagni, senza rispetto. Piccoli dittatori che fanno della posizione la loro roccaforte. Ma poi barcollano con una porta davanti gestita da un carnefice inesatto che stabilisce dove gli altri vivono. Non cambia molto essere un metro oltre o un metro prima, ma muta lo stato d'animo di chi sapeva dove era e adesso ignora dove andrà perché non sa da dove parte. Chi bussa sta dentro, chi bussa cerca disperatamente che qualcuno da fuori chieda "chi è?". Bussiamo troppo spesso da fuori per tutelare le poche persone che vivono all'interno, si tratta di famiglie di due o tre elementi, piccoli centri di potere chiusi a chiave. Dovremmo imparare a bussare ogni volta che usciamo, perché fuori ci sono tutti, l'esterno è proprietà riservata, condominio esistenziale, casa aperta. L'educazione va sfoggiata in mezzo agli altri e non pretesa quando ci si spranga insieme al parentato. La famiglia la sera chiude fuori tutta l'umanità, che senso ha accogliere il diverso quando ogni notte ci barrichiamo dichiarando l'invalidità della nostra dimora? Infimi governanti delle pareti domestiche, come le bestie.

L'uomo diventa circense, domatore della proprietà privata.

appunti per un teatro di paesaggio

«Che cosa accadrebbe se provassimo a considerare la cultura come qualcosa che la natura fa?»¹

ORIENTAMENTI

In questo breve articolo vorremmo condividere alcuni appunti intorno al processo di lavoro che ha portato il nostro collettivo, DOM-, alla creazione della performance di paesaggio *L'uomo che cammina*, un viaggio a piedi di circa cinque ore per 15 spettatori e spettatrici alla volta, che ha debuttato nel 2015 al Terni Festival e ha proseguito una tournée - tuttora in corso - in diverse città italiane e internazionali.

La domanda che ha costituito l'abbrivio di questa ricerca è stata: che tipo di intersezione è possibile immaginare e esercitare tra la pratica del camminare e il dispositivo del teatro?

Eravamo persuasè che tra le due dimensioni fossero in gioco diversi nodi comuni che andavano messi in tensione. Entrambi i momenti possono essere abitati come rituali di costruzione di comunità e relazioni, di allenamento e di interrogazione dello spazio pubblico nella sua accezione di luogo fisico, metaforico e politico insieme.²

Intuivamo poi la possibilità di intendere sia la scena che il cammino come strumenti di conoscenza sensibile del reale, tra le pieghe dell'immaginario. In un'esplorazione a piedi - liberata dai percorsi funzionali, - così come in teatro, durante la realizzazione e la fruizione di una performance d'arte, il centro del discorso è occupato dai meccanismi della percezione, dagli ambigui processi di mediazione tra realtà e rappresentazione, tra soggetto e ambiente. I dati sensibili si offrono al camminatore, così come allo spettatore, in sequenze e concatenazioni spazio-tempo-materiali, e si impigliano alle categorie linguistiche, concettuali e sociali di ciascuno, generando una collisione di forze che situa l'esperienza del soggetto e allo stesso tempo dissolve i limiti tra sentire e rappresentare. Ma se in teatro i vari livelli dell'esperienza risultano orchestrati e canalizzati in una composizione attraverso il controllo della regia, della drammaturgia, dell'allestimento e della sapienza dei corpi in scena, mentre

si cammina gli elementi del paesaggio si trovano momentaneamente a coabitare in stratificazioni autodeterminate e irripetibili, senza scopi, in un campo di relazione aperto e imprevedibile - il passaggio di uno stormo tra i palazzi, il rumore di un aereo che copre le parole di un passante, il vento che piega le cime degli alberi accanto a un trattore immobile, la busta di un supermercato impigliata nei rami di un cespuglio.³

Uscire dalla sala del teatro per percorrere lo spazio urbano dunque, osservare le giustapposizioni, perdersi nei dettagli e nei rapporti d'insieme, farsi spettatrici in cammino delle coreografie generate da ritmi fortuiti e da variazioni spaziali imprevedute. Queste sollecitazioni ci sembravano produrre un ampliamento della percezione tale da perturbare, perché lasciava riaffiorare qualcosa di familiare che avevamo rimosso: l'esperienza teatrale.⁴ Abbandonavamo la scatola nera per dismettere la performatività, ma la incontravamo di nuovo nelle strade, mutata, allargata, vischiosa, indivisibile dallo scorrere vivido delle cose.

Era dunque possibile fare teatro camminando? Forzare le discipline e ripensare i formati? Come disinnescare il potere di una regia centripeta e singolare, e rendere il disegno più permeabile all'ascolto del presente, più plurale, lasciando ampi spazi di manovra all'imprevedibile? Era possibile andare oltre l'umano e la sua centralità, per far parlare gli agenti non-umani e renderli co-attori nella performatività fluida dell'opera?

Abbiamo provato a definire la tensione di questa ricerca estetica e formale con l'espressione «teatro di paesaggio».

TRACCIATI

La conformazione di DOM- che ha dato avvio al progetto era composta in quel momento da Leonardo Delogu, Helene Gautier e Valerio Sirna, performer e ricercat* nell'ambito del teatro e della danza. Un irresistibile richiamo dell'aperto ci accomunava, portandoci fuori dal palcoscenico e dalle falle che vedevamo aprirsi nella sala da teatro, dove lo sguardo del pubblico seduto ci sembrava stretto dentro una cornice, in una porzione troppo delimitata di spazio, frontale, separata, distante.

Per alcuni anni siamo stat* alla ricerca di formati altri, andando alla deriva. Abbiamo curato e realizzato cicli di esplorazioni urbane, camminate pubbliche, esercizi di nomadismo dello sguardo e della percezione attraverso la complessità dei paesaggi presenti. Attraversare a piedi la città e i

territori, allargare il campo, renderci prossimi per «rimanere a contatto con il problema», ci sembravano argomenti urgenti se si voleva reinterrogare il ruolo dell'arte.⁵

Osservavamo la città innanzitutto come danzatori e danzatrici, allenat* a mettere in risonanza le proprie matrici somatiche con il circostante fluttuante, ad osservare i riverberi che l'esterno trasmette all'interno e viceversa, a metterci in relazione a partire da un campo di ascolto.

A questo univamo l'esigenza di una lettura critica dei territori che attraversavamo, densi di tossicità e ingiustizie ambientali, con gli assi di privilegio che informano più o meno violentemente lo spazio pubblico compromettendone la permeabilità, le dinamiche di sfruttamento economico, i processi di speculazione e gentrificazione, il confine tra pubblico e privato - l'eterna contesa tra recinzioni e scavalcamenti, tra campi aperti e buchi nelle reti. Alla fine trovavamo spesso un riparo, tutt'altro che rassicurante, in quelle ombre di selvatico che vedevamo infoltirsi di giorno in giorno negli interstizi della città, dove spesso sono all'opera processi di «ruinazione» o di riappropriazione e abitazione informale da parte di quelle istanze umane e non-umane normalmente escluse dai dibattiti.⁶

Quando abbiamo iniziato a chiederci come tornare al teatro - sebbene ci sembrasse di non esserci mai allontanat* troppo -, ed è emerso il desiderio di una formalizzazione performativa delle esperienze raccolte, un fumetto è arrivato in nostro soccorso.

ASSEMBLAGGI

Nel foglio di sala, distribuito al pubblico poco prima dell'inizio del percorso, la pièce è così descritta:

«Un uomo, umbratile e sfuggente, percorre la città passeggiando. Attraverso il suo viaggio il paesaggio si apre e si nasconde agli occhi del pubblico che lo segue a distanza, come a spiarlo, in bilico tra identificazione e distacco. Gli spazi si susseguono come in un interrotto piano sequenza - una piazza, una stazione, una caverna, un centro commerciale, una piscina pubblica, una discarica, un lunapark, una palude.

A partire dalla graphic novel di Jiro Taniguchi, DOM- costruisce una drammaturgia di spazi in cui lasciar esplodere il confine tra centro e periferie, tra urbano e terzo paesaggio, tra umano e non umano: addentrandosi sempre più profondamente nel groviglio della città, l'esperienza viva del cammino diventa il pretesto per un corpo a corpo con il reale.»⁷


Il manga di Taniguchi, con la sua trama esilissima, i lunghi silenzi, e il ritmo contemplativo, oltre ad aver suggerito il titolo dello spettacolo, ne ha ispirato il dispositivo performativo. Il protagonista del fumetto è infatti un flâneur di mezza età che passeggia per le periferie di Tokyo e la campagna circostante, mirabilmente tratteggiate nelle numerose tavole. Sembra di inseguirlo, di spiarlo, mentre riceve con stupore i dettagli dei paesaggi ordinari in cui si trova immerso, mentre si arrampica su un albero, ascolta il fischietto di un passante o si tuffa di nascosto in una piscina pubblica.

Il protagonista dello spettacolo *L'uomo che cammina* è sempre diverso a seconda della città che ci si trova ad incarnare, è un uomo di mezza età, non necessariamente un attore professionista, e mostra solo la schiena al pubblico che lo segue.

La sua andatura invita ad uno stato di ricettività e di affondo nel paesaggio, non indica cosa guardare ma permette allo spettatore e alla spettatrice di ricostruire autonomamente i frammenti della realtà percepita, istituendo i propri collegamenti all'interno di una struttura in cui la narritività è quasi del tutto assente.

La collaborazione di persone e organizzazioni alleate disseminat* lungo il percorso, le apparizioni di performer mimetizzat* nella città e di animali complici - gatti, piccioni, pecore, coccodrilli -, la ricorrenza di motivi musicali che provengono da fonti e luoghi diversi - un bar, poi lo stereo di una macchina, un balcone - e una serie di tenui manomissioni del reale, agiscono da enzimi insieme alle coincidenze, hanno la funzione di far dubitare, di produrre una sfasatura tra la realtà e l'artificio, fino al punto di una indecidibilità tra le due dimensioni.

Tutti quegli assemblaggi materiali del qui e ora, allacciati tra loro nel «fuori» che si sta attraversando, sono così convocati dallo sguardo che passa e non si ferma, senza distinzioni gerarchiche tra animato e inanimato; vengono discretamente invitati a rispondere (o a non rispondere) dai corpi in cammino, ad auto-narrarsi.⁸

Il teatro di paesaggio è dunque una pratica di relazione che tenta di lasciar emergere la performatività di tutte le cose, riconoscendo che il valore agenziale della materia oltrepassa il disegno demiurgico dell'autore; uno spazio in movimento che interroga la scena senza «dare per scontato che tutti gli attori, le azioni e gli effetti siano umani», per continuare ad «abbattere le strutture arrugginite e tossiche delle classificazioni antropocentriche».⁹ 

BIBLIOGRAFIA

Barad Karen
2020 *La performatività queer della natura*, in M. Filippi e E. Monacelli (a cura di), *Divenire invertebrato. Dalla Grande Scimmia all'antispecismo viscido*, ombre corte, Verona [2012]

Castelli Federica
2019 *Lo spazio pubblico*, Ediesse, Roma

Gilles Clément
2019 *Breve trattato sull'arte involontaria*, Quodlibet, Macerata [2014]

Freud Sigmund
1993 *Il perturbante*, Theoria, Roma [1919]

Haraway Donna
2019 *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma [2016]

Taniguchi Jiro
1999 *L'uomo che cammina*, Panini Comics - Planet Manga, Modena [1990 - 1991]

¹ Barad, 2020, p. 105

² Castelli, 2019

³ Clément, 2019

⁴ Freud, 1993

⁵ Haraway, 2019

⁶ Il termine *ruinazione* (di cui per ora non si è trovato riscontro in letteratura, se si eccettua l'opera del Boccaccio *Filocolo*), è qui proposto per indicare l'azione del farsi rovina; da ruinare, var. antica di rovinare.

⁷ DOM-, 2015

⁸ Il riferimento è al termine inglese *respons-ability* nel senso di «parlare con respons-abilità, ossia in modo da far sì che l'altro/a possa rispondere», in Barad, 2020, p.67

⁹ Barad, 2020, p. 76 e 66

perdersi nel paesaggio.

L'approccio atmosferico di dom-



↳ L'uomo che cammina è un vostro progetto artistico, nato del 2015. Come è nato questo lavoro?

Il lavoro nasce perché sentivamo la necessità di tenere insieme l'esperienza del camminare informale, delle esplorazioni ai bordi delle città con la temperatura e la tensione del gesto performativo. Arriva dopo un periodo di uscita dai confini della disciplina, in cui sia io che Valerio avevamo bisogno di ibridare e far crescere i nostri saperi con altre conoscenze, alla ricerca di una lingua più nostra. L'uomo che cammina è stato un primo ritorno a casa dentro la materia performativa informata da pratiche più legate all'architettura, al paesaggio, all'attivismo politico.

↳ Come è cambiato? Quali sono state le trasformazioni e a cosa sono state legate?

Essendo un lavoro molto faticoso sia nella fase di ideazione - ci mettiamo più di un mese per allestirlo in ogni città - sia nelle fasi di realizzazione, più volte abbiamo pensato di lasciarlo, di non farlo più. Eppure è un progetto che ancora ci stupisce e che cammina con noi dentro la nostra ricerca e infatti è ancora qui con noi.

I primi spettacoli, pur mantenendo un approccio mimetico con il reale, avevano dentro degli accenti più evidentemente teatrali e legati alla rappresentazione. Da un certo momento in poi abbiamo prediletto un approccio che chiamerei atmosferico e coreografico, nel senso della costruzione di accadimenti senza narrazione, legati al ritmo e alla qualità degli spazi, concentrandoci di più sullo spostamento della percezione del pubblico. Infine gli ultimi due allestimenti - Milano e Bologna - hanno accolto la presenza di due figure a noi molto care e molto connotate e conosciute - rispettivamente lo scrittore Antonio Moresco e l'attivista e

scrittrice Porpora Marcasciano. Questo ha fatto sì che la storia della loro vita, il loro sguardo sul mondo, i loro pensieri prendessero spazio ed innervassero il cammino, spesso con testi che arrivavano allo spettatore attraverso un sistema di casse portatili che accompagnavano il procedere.

La nuova versione di Cagliari che stiamo andando a realizzare (avevamo già allestito *L'uomo che cammina* a Cagliari nel 2017) sarà invece tutt'altra cosa. La moltiplicazione delle guide (già sperimentata a Bologna) sarà il tratto fondamentale di questa edizione: non più una unica figura a guidare il cammino ma una moltitudine di soggettività (anche non-umane) che in una sorta di staffetta offriranno le proprie spalle all'occhio del pubblico e lo condurranno a perdersi nei meandri della città.

Il decentramento dalla figura della guida unica, sarà anche l'occasione per far emergere di più la tensione del paesaggio che nel percorso di Cagliari è particolarmente potente, seguendo il desiderio di tornare ad un evento più nettamente fondato sullo spostamento e spaesamento percettivo del pubblico. Il progetto per questa occasione cambierà anche titolo e diverrà: La città che cammina.

↳ In che modo ritagliate uno sguardo sul rapporto tra soggettività e collettività?

L'uomo che cammina è un lavoro che contempla la noia e la fatica dentro il suo andamento. In questa fessura possibile di caduta dell'attenzione credo ci sia lo spazio di movimento tra soggettività e collettività. Il cammino si fa insieme, dentro un corpo collettivo che si espone, si aiuta, si sta accanto, e si scambia pur non conoscendosi, pur stando in silenzio. Ma la caduta è individuale e soggettiva, ogni volta che si stacca l'attenzione si precipita dentro la propria buca personale che sia la distrazione, il pensiero ossessivo, la paura di non farcela. Questo iato è però preso in carico dalla struttura del lavoro, lo sosteniamo e seppur le dinamiche sono evidentemente soggettive e imprevedibili, proviamo a puntellare il lavoro, cercando di offrire appigli possibili, soste e sostegni. Il perdersi. D'altronde, geografico, emotivo e percettivo, è l'oggetto principale del lavoro. Quindi il rapporto tra soggettività e collettività ci appare come un movimento, un andare e venire dal corpo soggettivo al corpo collettivo che si allarga fino al paesaggio sfumando infine i contorni tra dentro e fuori.

↳ Il paesaggio non è uno sfondo inerte nei vostri lavori. Come vi ci relazionate?

Il paesaggio non è uno sfondo, non è neutro, non è ciò che ci circonda o guardiamo dalla finestra, non è un oggetto fuori da me. Il paesaggio è un campo tensionale di forze dentro il quale l'umano gioca la sua parte come forza tra altre forze. Ci abita il paesaggio, ci muove, ci informa, ci tocca, ci compone. Lo prendiamo quindi in quest'ottica. Come qualcosa di irriducibile e indomabile, come il primo alleato con la consapevolezza che sarà inevitabilmente un corpo a corpo, sempre fuori dalla competizione e dall'idea di governo e sempre dentro una dimensione sensuale e intellettuale.

Il paesaggio è una pratica giornaliera di resa, non possiamo che arrenderci e lasciarci muovere dall'imprevedibilità degli accadimenti, e è una pratica di de-soggettivizzazione, di uscita dall'io per accogliersi in un più largo campo d'esistenza.

↳ Quale è il valore che date al conflitto nel tessuto urbano? Quali geografie e dinamiche intendete esplorare e far emergere?

Procedendo da quanto detto prima, il paesaggio è dato dai conflitti estetici e politici che i viventi e non-viventi, mettono in campo. Li andiamo a scovare quindi, con il desiderio di sentirli addosso, di capirne la dimensione prismatica per poi tentare un collocamento, dargli voce, o lasciarli galleggiare.

Cagliari per esempio è una città che resiste nella sua dimensione orografica e urbanistica, ma resiste anche nella conformazione sociale ed economica della sua popolazione, con una turistificazione che si insinua ma non con la rapidità di altre città italiane, con una dimensione popolare di strati della società che, certamente è confinata in alcuni quartieri specifici, ma anche sborda e rompe la retorica centro-periferia. Ecco i luoghi e le comunità o le singole persone incarnano questi conflitti e noi proviamo a stargli accanto e tentiamo di restituire nel modo più onesto e rispettoso possibile, il nostro averli attraversati, il nostro averci camminato dentro, il nostro esserci, per un po', legati assieme. **a**

intervista a cura di Giulia Muroli

tra david bowie e theodor adorno, un illuminismo che acceca

Christian Raimo è nato e cresciuto e vive a Roma. Ha studiato Filosofia con Marco Maria Olivetti. Ha partecipato a diverse (meteoriche ma fondamentali) riviste letterarie: Liberatura, Elliot-narrazioni, Accattone - Cronache romane, Il maleppeggio - Storie di lavori. Ha tradotto per minimum fax Charles Bukowski e David Foster Wallace, e per Fandango il romanzo in versi di Vikram Seth The golden gate, insieme a Luca Dresda e Veronica Raimo.

Christian Raimo: Ciao Niccolò, ci siamo conosciuti per caso, perché ti avevo visto a Roma che facevi *Apocalisse Tascabile* al Palladium con Lorenzo Guerrieri. Ero venuto da solo al teatro, e quindi ero stato davvero attento a tutto: al pubblico in sala, alla resa scenica. E mi ero sentito un privilegiato, perché mi sembrava di assistere all'esordio di una cosa potente. L'energia che c'era in sala, con un sacco di Ragazzà, era meravigliosa, e anche se lo spettacolo non era tutto perfetto magari, mi sono reso conto di avere davanti un autore, un attore con un dono. Tu quando ti sei reso conto di avere un dono? Te ne sei reso conto, sì?

Niccolò Fetterappa: Caro Christian, grazie per le tue parole.

Apocalisse Tascabile è nata mentre leggevo un testo di Bloch su Thomas Müntzer, un pastore protestante disadattato che portò i contadini a rivoltarsi contro i signori feudali. Nella piena megalomania, volevo che *Apocalisse* avesse la stessa funzione di martello di Dio. Che fosse un'arma consegnata alla mia generazione, rappresentata sempre in forme vittimistiche e paralizzanti. Per quanto riguarda il dono, io penso di aver scelto per me una piccola, incazzata quète, una ricerca verso il risveglio politico.

Le regole sono: frequentare gli estremi laterali, tenendosi distanti dai tracciati del buonsenso televisivo.

Vivere corazzati, in un anacoretismo di battaglia. Sempre in lotta col Leviatano. Impedirsi di essere troppo felici, ma anche troppo depressi. Lasciare il gas acceso, augurarsi il botto. D'altra parte penso che la battaglia oggi sia tutta qui, nel concentrarsi a essere lucidi, nel non assecondare forme di stordimento collettivo, nel tradire il senso comune, nell'imparare e imporsi una disciplina di pensiero. Tu come coltivi la tua lucidità?

CR: Beh, intanto grazie che mi dici che sono lucido. Diciamo che sto semplicemente invecchiando. E quindi credo nel bisogno di contrastare quello che chiamerei crisi epistemica, l'esplosione generale dei sistemi interpretativi novecenteschi.

Tu mi sembri spesso, e lo dico con stima e

Quello che scrivi, dici o produci deve essere a beneficio di tutti. Non dico di educare, divulgare o essere edificanti. Per carità. Però credo anche che qualcosa del mondo vada analizzato, spiegato e crudelmente criticato. Non basta sentire, per essere artisti. Così saremo sempre marginalizzati come fricchettoni. Bisogna recuperare un po' di illuminismo. L'arte è un discorso sul mondo. E può e deve tornare a ferire.

affetto, un giovane vecchio, anche come corpo e voce d'attore. Mi sembri innamorato del Novecento e delle cose più belle del ventesimo secolo, soprattutto quelle grigie interpretative e quei modelli artistici che il novecento ci ha dato.

Vorrei chiederti quindi: quale è stata la tua formazione, e soprattutto, quale vorresti che fosse da ora in avanti?

NF: Quando ero bambino, non ho mai avuto una grande propensione per gli sport. L'assillo genitoriale per l'attività fisica non faceva presa su di me. Quindi i miei decisero di dirottarmi sul teatro e fu un errore. A sei anni cominciai a tenere una personale in salotto di spettacoli di marionette a cui tutta la parentaglia era costretta a presenziare. Da quello che mi ricordo, erano prevalentemente drammi grandguignoleschi, finivano tutti male e non c'era mai una morale. Crescendo, purtroppo sono diventato più equilibrato. Adesso sono in lotta con questo introiettato principio di ordine e le cose che scrivo spesso nascono da moti polemici. Se dovessi salvare qualcosa del Novecento, sceglierei Theodor Adorno e David Bowie. Non penso sarebbero andati d'accordo, il primo era dialettico e bacchettone, l'altro era un sacro sciocco consacrato alla performance. Il primo era un ingrignito marxista, occhialuto e dispiaciutissimo col mondo. Il secondo era un alieno stellare, metafisico e proteiforme. Mi piacerebbe che quello che scrivo sposasse questi due principi. Io cerco di adoperarli come chiodo e trave. Provo a scrivere in modo lucidamente litigioso, ma anche divertito, non strutturato. Da quello che vedo, mi sembra che oggi il grosso problema dell'arte - supposto che noi facciamo arte, la facciamo? - sia di aver interiorizzato il giudizio che per essere davvero dei professionisti del mestiere, bisogna essere oscuri e impenetrabili. Per non rischiare di essere ingenui - ed è un giusto scrupolo - si dà vita a una produzione artistica involuta. È come se, sentendosi aggrediti dalla capacità comunicativa di media sempre più invasivi, gli artisti abbiano deciso che il loro non è più un mestiere, ma un sacerdozio delfico. Più non si capisce, più è profondo. Più è inintelligibile, più è bello. Più è astratto, più è vero. Tutto quello che si capisce è televisivo. E allora rinunciavo a dire e cominciamo

a sottintendere. Rinunciamo a urlare cubitalmente e scriviamo tra le righe. Però credo che questa arte elettiva è solo buio, è solo inoffensiva.


Io penso che il primo dovere di un autore sia di tipo comunicativo. Quello che scrivi, dici o produci deve essere a beneficio di tutti. Non dico di educare, divulgare o essere edificanti. Per carità. Però credo anche che qualcosa del mondo vada analizzato, spiegato e crudelmente criticato. Non basta sentire, per essere artisti. Così saremo sempre marginalizzati come fricchettoni. Bisogna recuperare un po' di illuminismo. L'arte è un discorso sul mondo. E può e deve tornare a ferire. Senza scolarizzare. Illuminare, accecando.

CR: Però il tuo teatro è molto parlato, alle volte addirittura sermonesco. Usi la verbigerazione come un elemento drammaturgico e scenico, al di là del senso del testo. Sul tuo palco si chiacchiera molto, si è invasi dalla parola, in tutte le sue forme, comizio, ripetizione, allarme, grido, poesia, slogan. Come ti è venuta quest'idea di saturare di parole la scena?

NF: Dirò una banalità scolastica, ma penso che tutto prima di essere, sia narrato. Cioè tutto sia preventivamente inserito in una narrazione, qualsiasi cosa - un avvenimento storico, un prodotto da vendere, etc. - esista discorsivamente. Siamo sommersi, attraversati e circondati da fatti verbali, da atti linguistici. Prima di scrivere, di solito, ho con me una buona quantità di appunti in cui ho ricopiato tutto quello che ho sentito dire sull'argomento che intendo affrontare. Per esempio, nella *Sparanoia*, la prima scena è dedicata al telegiornale, che è un grande macchina narrativa. Prima di scrivere la prima scena, in cui volevo che questa macchina giornalistica cominciasse a delirare, ho raccolto su dei quaderni tutte le frasi, gli spunti, gli abbrivi, le formule ricorrenti, ho cercato di fissare a memoria i toni, i ritmi, le curve prosodiche, la metrica con cui vengono scandite le notizie. Lavorandoci su, si vede bene come anche - o, soprattutto - il giornalismo televisivo abbia in sé delle formule rapsodiche ricorrenti che hanno una funzione incantatoria, esattamente come la pubblicità. Non dicono nulla sui fatti, ma li

creano. La lingua produce il fatto, costruisce la realtà, la compone. Il linguaggio non è mai neutrale. Il linguaggio giornalistico, nello specifico, fa parte di quell'eterno monologo apologetico che la società tiene su sé stessa. Per questo credo che il primo obiettivo da prendere in considerazione per un autore sia di condurre una guerriglia semiotica, come si diceva negli anni '70, cioè di rovesciare il linguaggio del potere, praticarlo come terreno di lotta, far delirare il discorso pubblico. Il linguaggio in scena per me non è un mezzo, è un oggetto di scena. Forse il più importante.

CR: A me sembra molto efficace questa tua ricerca, anche al di là dei risultati, e mi sembra molto evidente come questo processo creativo sia la chiave della politica del tuo teatro. E forse anche la ragione per cui quello che fai mi piace molto. Perché in fondo non ci trovo nulla di una delle trasformazioni (involuzioni?) del teatro che vediamo in Italia: il teatro civile. Già l'espressione stessa mi sembra una contraddizione in termini o una tautologia, tipo la liquidità umida, ma che però svela il suo carattere autoconfutatorio, come un indovinello di cui dichiaro prima la soluzione.

NF: Se penso a quella che ho definito guerriglia semiotica, molto di questo genere è stato fatto in quegli anni: le poesie di Nanni Balestrini per me sono un punto di riferimento. Le leggo sempre e ci capisco poco. Ma la costruzione della frase poetica è potentissima. Con lui, il lavoro svolto da Radio Alice è stato molto guerrigliero, come anche quello degli Skiantos. Il situazionismo feroce, alcuni libri di Ballard e tutta l'arte che ha fatto propria la dottrina del fuoco, la teoria guevarista del focolaio: accendere conflitti a casaccio, ovunque, collezionare schiaffi di Anagni. Io poi sono molto attratto dal terrorismo bolscevico. Lo sono, perché sono intimamente innocuo, buono e poco eretico. Il terrorismo russo ha una storia affascinante, fatta di pazzi dinamitardi. Ogni anno, il mio compleanno, il 19 novembre, c'è la ricorrenza dell'attentato allo Zar Alessandro II. L'attentato fallì e io soffio le candeline. La prova a posteriori del mio conservatorismo. 

Intervista di Christian Raimo

i due battiti: il corpo e la terra. oltre i confini nella cyborg art

Sono molto attratta dalle sculture in movimento; quelle che scorrono inerti, quelle altre in cui un seppur piccolo movimento finisce per smuovere ogni cosa, alcune volte in modo impercettibile, altre volte no. Quelle volte in cui il movimento ultimo ignora il proprio principio e il primo movimento conosce assai poco della direzione in cui è proiettato.

Ogni minimo cambiamento di direzione trasforma l'intera scultura: come in una reazione a catena che va da un battito di ali di farfalla a un effetto sismico, comincia con un botto e conduce in un viaggio dalle conseguenze imprevedibili.

Di solito la società ha la tendenza a definire, etichettare e creare regole per capirsi meglio, ma è stato solo quando ho scoperto che l'arte è anarchica per natura, - non circoscrivibile da regole o tecniche - che ho trovato uno spazio per creare e sperimentare. Ho dunque capito che la libertà esiste solo nell'atto creativo artistico, ho realizzato che soltanto producendo creazioni artistiche possiamo trovare uno spazio senza confini, uno spazio dove troviamo davvero la libertà di esplorare noi stessi e il pianeta e possiamo scegliere il nostro percorso individuale di espressione. Nella ricerca di questa esplorazione, ho scoperto che unendo me stessa alla tecnologia potevo esplorare più a fondo e in modo diverso le cose che vedevo.

Come coreografa, danzatrice e ricercatrice del movimento, ero alla ricerca della modalità per sperimentare il movimento in una maniera ancora più profonda.

Ho notato che il movimento può essere creato ma anche trovato.

Molte cose impercettibili di cui siamo all'oscuro accadono intorno a noi. La nascita e l'ascesa della tecnologia ci ha permesso di non essere più confinate ai margini del nostro corpo. Fondendoci con la tecnologia siamo in grado di esplorare oltre i limiti della percezione naturale. Siamo dunque capaci di accedere a nuovi modi di esprimerci, di creare arte.

Nel corso degli anni, la mia ricerca mi ha portato in alcuni luoghi entusiasmanti, dal rilevare la velocità delle persone davanti a me a sperimentare l'assenza della parte posteriore del mio corpo, ma questi progetti non sembravano attenersi a me, non sembravano nutrire la mia anima.

Ho capito che volevo attingere a qualcosa di più profondo, a un movimento universale e mi sono chiesta: "Se fossi sola sul pianeta, come

potrei percepire il movimento?". È stato in quel momento che è scattata la molla. La Terra è in continuo movimento: non soltanto ruota intorno al sole e a se stessa, ma vibra continuamente attraverso i terremoti.

Quanto sarebbe affascinante se potessi percepire questo movimento vasto e naturale, seppure impercettibile?

Così ha avuto origine Seismic Sense. Mi sono fatta impiantare una coppia di sensori nei piedi che vibrano ogni volta che si verifica un terremoto di intensità 2 della scala Richter. I sensori sono attivati dalle informazioni fornite dai sismografi online e mi consentono di sentire una connessione molto intima con l'ineluttabile movimento del nostro pianeta. Quindi, se ci fosse un terremoto in Giappone, in California o in Grecia, sarei in grado di sentirlo.

Queste vibrazioni costanti rivelano che il nostro pianeta è vivo e respira...Sapere che la Terra si muove è molto diverso dal percepire il movimento, sentire il suo ritmo con il proprio corpo. Prendere parte a questa pulsazione mi fa sentire più intima con il pianeta, sento come se il mio corpo fosse abitato da due battiti: il battito del cuore e il battito della Terra.

Non percepisco più la differenza tra i miei sensi ordinari e il Seismic Sense, sento che il mio corpo si è trasformato.

Considero la Cyborg Art come creazione di nuovi sensi.

La artista non hanno più bisogno di usare la tecnologia come strumento, possiamo utilizzarla come parte del nostro corpo e cambiare la nostra percezione della realtà. Di conseguenza, l'opera d'arte di un artista cyborg consiste nella creazione di un nuovo senso. Tuttavia, questa creazione ha luogo dentro l'artista, quindi in un certo senso sono l'unica spettatrice della mia arte. Questo è il motivo per cui per condividere ciò che sento creo un'opera d'arte in una forma più tradizionale, come una performance, una musica o una scultura.

La performance è l'unico modo in cui posso condividere questa esperienza. Ho creato un'opera che si chiama Waiting for Earthquakes. Questo pezzo è come una sala d'attesa, nella quale io e il pubblico aspettiamo che si verifichi un terremoto. Io rimango ferma e ogni qual volta si verifica un terremoto mi muovo secondo la sua intensità. È un pezzo basato sul tempo reale, quindi può durare 10 minuti o ore. Se durante la

performance non ci sono terremoti, non ci sarà alcuna danza.

Questo pezzo è un duetto tra la Terra e me, dove la Terra è coreografa e io sono solo un'interprete.

Quando cerco di spiegare quello che provo, soprattutto quando mi esibisco, dico che sento di avere sotto i piedi rami e radici che vanno molto in profondità sotto la terra fino a raggiungere ogni parte del pianeta, e attraverso queste radici posso sentire i suoi movimenti.

La mia creazione artistica è stata modificata dall'unione tra me stessa e la tecnologia nella misura in cui considero la Terra come creatrice, coreografa, e compositrice, abbandonando l'idea che l'essere umano sia il centro del mondo. Concedersi di andare oltre i sensi e le percezioni naturali dell'umano ci fa capire, percepire e vivere il pianeta in modo dif, ci fa creare molteplici connessioni con le altre specie.

Concedersi di trasumanare sensorialmente e percettivamente, ci consente di comprendere, percepire e vivere il pianeta diversamente, creare molteplici connessioni con le altre specie. Il movimento imprevedibile delle sculture cinetiche dal quale sono attratta è valido anche all'imponderabilità della natura, dei terremoti. Benché siano parte dei processi naturali, i terremoti sono ancora un fenomeno misterioso, non possiamo sapere quando si verificheranno.

Una delle qualità più intriganti del movimento è che non c'è modo di interromperlo. Non esiste un'anatomia pratica del movimento. Non l'immobilità. Tutto si muove. Nulla rimane inalterato.

Il nostro mondo è in costante evoluzione, in continuo movimento, e credo che sia dovere dell'artista riflettere sui movimenti del nostro tempo, delle nostre realtà. Riverberare l'unicità del nostro punto di vista. Considero gli artisti dell'arte cyborg come esploratori del nostro pianeta, dove invece di progettare il pianeta per vivere più comodamente, modifichiamo noi stessi. Progettiamo i nostri corpi, i nostri sensi e la nostra realtà individuale.