A stylized, bold, black letter 'A' is the central focus. It is overlaid with a thin, black geometric design consisting of two overlapping circles and a horizontal line that passes through the middle of the 'A'. The 'A' has a solid black base and a solid black top bar.

Arabeschi

**RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI
SU LETTERATURA E VISUALITÀ**

arabeschi.it

n. 21, gennaio-giugno 2023

ISSN 2282-0876

Direzione

Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

Comitato scientifico

Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna), **Marco Belpoliti** (Università di Bergamo), **Lina Bolzoni** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Marta Braun** (Ryerson University Toronto), **Lucia Cardone** (Università di Sassari), **Monica Centanni** (Università IUAV di Venezia), **Michele Cometa** (Università di Palermo), **Sergio Cortesini** (Università di Pisa), **Elena Dagrada** (Università di Milano), **Massimo Fusillo** (Università dell'Aquila), **Fernando Gioviale** (Università di Catania), **Michele Guerra** (Università di Parma), **Giulio Iacoli** (Università di Parma), **Davide Luglio** (Université Paris- Sorbonne), **Giuseppe Lupo** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), **Bonnie Marranta** (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York), **Enrico Mattioda** (Università di Torino), **Martin McLaughlin** (University of Oxford), **Florian Mussnug** (University College London), **Federica Muzzarelli** (Università di Bologna), **Marina Paino** (Università di Catania), **Luca Somigli** (University of Toronto), **Valentina Valentini** (Università "La Sapienza" di Roma)

Comitato editoriale

Cristina Casero (Università di Parma), **Raffaella Perna** (Università di Catania), **Elena Porciani** (Università della Campania, "Luigi Vanvitelli"), **Giovanna Rizzarelli** (Università di Ferrara)

Comitato di redazione

Salvo Arcidiacono, Alessandro Di Costa, Carlo Felice, Doriana Giudice, Vittoria Majorana, Damiano Pellegrino, Laura Pernice, Corinne Pontillo, Enrico Riccobene, Giovanna Santaera, Simona Scattina, Viviana Triscari

Segreteria di redazione

Simona Scattina

Responsabili delle recensioni

Corinne Pontillo, Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

Progetto grafico

Fabio Buda, Gaetano Tribulato

Direttore responsabile: Maria Rizzarelli

Periodico registrato presso il Tribunale di Catania il 4 maggio 2016 prot. N. 13/16

ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON | Milo Rau

<i>Milo Rau. Profilo</i> di Andrea Porcheddu	9
<i>Intervista a Milo Rau</i> A cura di Giorgia Coco	21
Giorgia Coco <i>Milo Rau. Della morte e della vita privata</i>	37
Maddalena Giovannelli <i>Narrazioni antiche, attivismo contemporaneo: il Vangelo e Antigone secondo Milo Rau</i>	21
<i>Antropocene e cultura visuale</i> a cura di Elisa Bricco e Chiara Rolla	81
Elisa Bricco e Chiara Rolla <i>Introduzione. Antropocene: proposte artistiche per sviluppare un pensiero critico</i>	83
Elisa Bricco <i>La conferenza-performance letteraria per dire l'Antropocene: Chimère di Emmanuelle Pireyre</i>	89
Laura Di Bianco <i>Erranze femminili e paesaggi dell'Antropocene: il cinema contemporaneo delle donne in Italia</i>	105
Alessandro Ferraro <i>«Your animated GIFs run on burnt coal and your computers are built by slaves»: l'estrattivismo come rappresentazione simbolica del Capitalocene</i>	117
Ester Fuoco <i>Tra Arte e Scienza. Antropo(s)cene ed eco-drammaturgie teatrali contemporanee</i>	133
Andrea Masala <i>Tracciare i confini di e in una nuova epoca: Border Art e Kinocene</i>	153
Chiara Rolla <i>Un dispositivo inter- e transmediale al servizio di una nuova coscienza ecologica: Camille de Toledo e Le fleuve qui voulait écrire</i>	173

Paola Valenti
*Purple, il colore ibrido della precarietà: colonialismo,
iniquità sociale e antropocene nell'opera di John Akomfrah* 193

ZOOM | obiettivo sul presente

Francesca Rigato
L'Edipo re tra colpa e destino 213

LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

Michele Cometa, Roberta Coglitore, Valeria Cammarata (a cura di),
Cultura visuale in Italia. Immagini, sguardi, dispositivi
(Giuseppe Carrara) 229

Giovanni Calcagno, *Gilgamesh. L'epopea di colui che tutto vide*
(Domenica Centinaro) 233

Emanuela Piga Bruni, *La macchina fragile.*
L'inconscio artificiale fra letteratura, cinema e televisione
(Lavinia Mannelli) 239

Giorgio Bacci, *Confini. Viaggi nell'arte contemporanea*
(Luca Pietro Nicoletti) 243

Guido Fink, *La doppia porta dei sogni. Scritti di cinema 1977-2001*
(Diletta Pavesi) 247

Sonia Bergamasco, *Un corpo per tutti. Biografia del mestiere di attrice*
(Federica Piana) 251

Roberto Deidier, Laura Fortin, *Nero residuo*
(Pietro Russo) 255

Riccardo Donati, *Il vampiro, la diva, il clown.*
Incarnazioni poetiche di spettri cinematografici
(Alessio Verdone) 259

INTERVISTE

*Conversation with Noël Carroll. A little look into the aesthetics of cinema
(of live-action and animation)*
a cura di Massimo Bonura e Marco Pirrone 265

GALLERIA | SMARGINATURE

«Ho ucciso l'angelo del focolare».

Lo spazio domestico e la libertà ritrovata

a cura di Lucia Cardone, Beatrice Seligardi, Giulia Simi

275



INCONTRO CON | Milo Rau

ANDREA PORCHEDDU

Milo Rau. Profilo

Si tende, di solito e spesso ingiustamente, ad associare l'opera all'artista.

Nell'immaginario collettivo – arricchito da letteratura, film, spettacoli, leggende – il tormento dell'artista è *l'humus* da cui scaturisce, quasi per benedizione divina, per quel talento unico e raro che solo il 'creatore' possiede, l'opera perfetta. Insomma, l'ideale del 'genio e sregolatezza' ancora accende l'immaginazione del pubblico. Pubblico che non pensa, invece, che quel binomio è in realtà un ossimoro: il genio necessita di regola, di applicazione, di studio, di lavoro, altrimenti non è. L'opera non nasce dall'impeto *sturm und drang*, ma dal lavoro quotidiano, dalla ricerca, dal metodo. Certo, ci vuole talento ma senza studio si può ardere della passione di un momento ma si va poco lontano.

Milo Rau è un artista di grandissimo, adamantino, talento: un 'geniaccio' certo – si potrebbe dire usando un'espressione popolare – che ha lavorato assai, e continua a farlo, coltivando quel suo dono con sopraffina intelligenza. Nulla di 'sregolato', anzi: letture, ascolto, applicazione, studio sistematico, esercizio fomentano la sua arte che si declina in modo ampio con media diversi, spostando ogni volta più avanti il limite delle sue conquiste intellettuali e artistiche.

In questa sede – mi è stato proposto di scrivere quella che si potrebbe definire una bio-teatrografia del regista svizzero – mi piace, al contrario, provare a dar retta a quel pensiero comune e associare, come accennavo, l'artista alla sua opera, mettendo in evidenza qualche possibile *liaison* tra il suo modo di essere, di stare al mondo, e le sue creazioni teatrali. Mi permetto di farlo anche gra-



A portrait of Milo Rau. Ph: Michiel Devijver

zie a quella che potrei definire amicizia, nata da una certa serie di incontri, interviste, scambi di opinioni, folgoranti chat, viaggi: elementi che hanno reso possibile una frequentazione capace di reggere anche negli anni della pandemia.¹

Il primo elemento che vorrei portare alla luce, in questo ritratto di Milo Rau, è il suo modo di parlare. Credo sia un aspetto, infatti, che si riverbera innegabilmente nel suo fare teatro. Intanto per la scelta della lingua. Milo è naturalmente poliglotta, mantiene un leggero accento tedesco sia nel parlare inglese che nel parlare francese. Cerca sempre e comunque, però, di aprirsi alla lingua dell'interlocutore. È accaduto con l'italiano: magari sono solo semplici parole, qua e là nel discorso, eppure usate con coscienza e con piacere, proprio per questa sua innegabile capacità di creare ponti, di tessere relazioni con l'altro, chiunque sia: un iracheno di Mosul o un nativo dell'Amazonia.

In questa prospettiva, ritorna anche l'ormai celebre Manifesto di Gent, nel 2018, al suo capitolo sesto: «almeno due lingue diverse devono essere parlate sul palco in ogni produzione».² L'altro aspetto interessante – e anche questo trova naturale compimento negli allestimenti scenici – è il suo parlare in qualsiasi lingua sempre in modo sommesso, garbato, direi educato. Forse di una educazione all'antica, di un'epoca in cui era importante saper veicolare la propria voce nel rispetto (e ancora una volta nell'ascolto) dell'interlocutore. Milo sembra più 'suggerire' che 'dire', più riflettere assieme che non spiegare. Altrettanto fanno spesso, se non sempre, gli attori in scena. Ecco: il suo è un teatro sussurrato, ma non per questo timido. Tutti gli argomenti possono essere e sono affrontabili e affrontati, ma gli interpreti in scena porgono spesso allo spettatore un parlato quotidiano, semplice, diretto. Anche nei momenti di maggior tragicità – penso a tutti gli spettacoli che ho visto: *Five easy pieces*, *Hate Radio*, *La reprise*, *Compassion* o a *Empire* o al più recente *Grief and Beauty*, oltre ai film e ai libri da cui si dipana il pensiero di Milo – si mantiene una sobrietà nel parlare che è evidentemente una scelta radicale: raramente, o quasi mai, il dolore divampa, il pathos ha il sopravvento, il grido sovrasta il parlato.

Ma non solo.

Milo ha la grazia di concludere sempre o quasi le sue frasi con un sorriso. Un sorriso semplice, non insinuante né tanto meno supponente o tollerante – certo non quel sorriso da 'comprensione e perdono' di chi si sente moralmente, religiosamente, culturalmente superiore all'altro. Niente di tutto ciò: quello di Milo è un sorriso che apre una speranza, la speranza che due persone possano intendersi, possano dialogare, che possa in definitiva rendersi possibile un incontro. È quasi un invito a giocare assieme, a mettere da parte diffidenze e competitività: 'ci siamo, siamo qui, parliamo'.

Mi fa ricordare Peter Brook che, durante il suo iniziale e fondativo viaggio in Africa, cercava un punto di contatto diretto e immediato tra i suoi

attori e attrici con gli spettatori dei villaggi in cui portava spettacoli: un dialogo privo di preconcetti e appigli culturali, che nascesse solo da ciò che rende simili uomini e donne di tutto il mondo.

Per questo Milo porta sempre ascolto e rispetto agli ultimi, a chi è restato ai margini: a quei ‘testimoni’ – gente presa dalla vita, non dalla scena – che sono i protagonisti di tanti suoi lavori. E preme sottolineare che quegli ‘esseri umani comuni’ diventano, davvero, metro di tutto: anche gli attori, prima e indipendentemente dall’essere i protagonisti dello spettacolo, si riappropriano dell’essere uomini e donne comuni, la loro storia è quella di tanti altri come loro. Hanno l’onore e l’onore di farsene testimoni ascoltati, rispetto ad altri condannati al silenzio o al non essere né uditi né, tantomeno, compresi. Testimoni che incarnano l’interesse di Milo Rau verso le fasce meno abbienti della popolazione, quell’umanità che, avrebbe detto Bertolt Brecht, è travolta dalla Grande Storia senza nemmeno rendersene conto.

Non sto qui a parlare di *re-enactment*, altri lo hanno fatto molto bene e altri ancora lo faranno,³ ma vale la pena sottolineare che anche quando ha a che fare con re e regine, con miti o eroi, Rau punta chiaramente a far saltare gli equilibri coinvolgendo gente comune, semplici testimoni che danno un peso altro – più umano e immediato – a



Antigone in the Amazon, directed by Milo Rau, 2023. Ph: Moritz von Dungern

qualsiasi lavoro. Milo ha definito il personaggio «una individualità arricchita da un destino»⁴ e mi sembra definizione affascinante, anche perché sottende quella che sembrerebbe essere la sua visione ontologica. Il destino non è solo quello degli eroi, ma anche e soprattutto quello della gente comune: può essere quello di Gesù Cristo, ma per Rau è anche imprescindibilmente quello di Yvan Sagnet, sindacalista ed ex bracciante per *The new Gospel*. Anche in questa prospettiva, si incanala la volontà di Rau di lavorare con attori professionisti e non. E, a questo proposito, Milo scrive:

Quando un attore mi chiede come dire una certa battuta gli rispondo: “fai quello che ti sembra giusto, poi ci lavoriamo insieme». Un regista può dare indicazioni tecniche e sicurezza a un attore, ma è solo quest’ultimo che conosce la verità di un processo o di un sentimento. Ragion per cui mi sento di consigliare un’unica regola ai registi: cercate persone di cui vorreste essere spettatori, poi fidatevi di loro.⁵



The New Gospel, 2019. Ph: Thomas Eirich Shneider

Uno storico del teatro, qui, collegherebbe immediatamente questa affermazione a tutta la dialettica professionisti/amatori che ha accompagnato il Novecento teatrale, a partire da quel 'dilettante di successo'

che era Stanislavskij (economicamente se lo poteva permettere) e dai volti presi dalla strada del cinema di Pier Paolo Pasolini. E forse anche Rau si incanala in questa 'tradizione contemporanea' di cercare un attore non borghese, ma qualcuno sfrondata da tutte le sovrastrutture teatrali che possa portare in scena una propria verità. Ma non è questa la sede per approfondire tale tematica.



[View Video](#)

L'altro aspetto che ho immediatamente notato intervistando più volte Milo, a partire dai primi incontri alla Biennale Teatro di Venezia diretta allora da Alex Rigola, è la sua fulminea intelligenza. L'ampiezza stratosferica della sua possibilità di citare, fare riferimenti, evocare da mondi culturali diversi e internazionali è senza dubbio affascinante. Uno sguardo aperto, insomma, che sa giocare con diverse culture e ambiti di studio. Mai perde di vista la politica: non solo la politica dei condivisi valori, i capisaldi del

pensiero della sinistra europea, ma anche la politica fatta, reale, concreta di Paese in Paese. Saranno gli studi universitari – sociologia e filologia, con maestri come Pierre Boudieu e Tzvetan Todorov –, sarà il suo essere attivista o la pratica giornalistica che coltiva sempre, ma la velocità con cui crea connessioni, rimandi, aperture è davvero divertente. Cita Marx e Benjamin, evoca Arendt e Gershom Scholem, Bruno Latour e Geoffroy de Lagasniere, Eduard Louis e George Steiner, Marlon Brando o Alfred H. Barr Jr., Eschilo e Brecht, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini o il Neorealismo, o mille altri ancora, ivi comprese, ovviamente, persone sconosciutissime eppure fondamentali con cui ha avuto a che fare nei suoi progetti. Passa agilmente dall'economia alla politica estera, dal cinema alla letteratura, dagli studi di estetica alla filosofia classica o ipercontemporanea. Non tutto gli va bene, anzi, spesso è critico e tagliente nei confronti dei Maestri del pensiero riconosciuti e acclamati. Ma questo mondo teorico è sempre e comunque profondamente calato nel reale.

Quello che Slavoj Žižek definiva, con la sua eccentricità, il «deserto del reale»⁶ si è, per così dire, rilanciato, ha ripreso il sopravvento, si è imposto nel suo formicolio e nel suo incessabile rimestio allo sguardo analitico di Rau. È il 'realismo globale', è la ferma volontà di fare i conti con il presente: di fatto, la realtà che il regista sbatte in faccia agli spettatori e alle spettatrici, di tutto il mondo o quasi, è facilmente verificabile. È là, di fronte e attorno a noi, solo che eravamo distratti. Rau sa richiamare l'attenzione di tutti e di ciascuno, sa svelare i meccanismi – le sovrastrutture si sarebbe detto fino a poco tempo fa – che determinano questo reale. Le cose accadono, stanno accadendo, lo sappiamo e non possiamo fare finta di non sapere. Non è più tempo di girare la testa dall'altra parte. Le stragi, le violenze, gli affari sporchi, lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo, le mafie, i populismi, i razzismi. Lo sappiamo.

Milo non ha timori reverenziali. È uno che non si preoccupa di fare i nomi, di denunciare chiaramente la politica contorta e violenta, di chiamare in causa i responsabili. Insomma: di fare teatro per agire politicamente. Tanto per fare un paio di esempi. Penso a quel che accadde nel 2018 a San Pietroburgo, quando è stato invitato a ritirare il Premio Europa. Ero presente, mi fa piacere raccontarlo. Il Premio Europa – che storicamente ha riconosciuto i maggiori protagonisti della scena internazionale – è stato fondato nel 1986 e per l'edizione 2018 la giuria, composta da eminenti critici e addetti ai lavori, lo ha assegnato a Valery Fokin, regista di chiara fama, direttore del bellissimo teatro Alexandrinskij, e alla famosissima attrice catalana Nuria Espert. Nessun dubbio sulle qualità artistiche dei vincitori, meritatissimo l'omaggio.

Il riconoscimento Europe Prize Theatrical Realities, invece, destinato a figure più giovani, ad artisti ancora 'in crescita', per quanto già super affermati, è stato assegnato per il 2018 al coreografo Sidi Larbi Cherkaoui, al gruppo svedese Cirkus Cirkör, al regista polacco Jan Klata, al portoghese Tiago Rodrigues, al francese Julien Gosselin e, appunto, a Milo Rau. E lui ha avuto la forza di interrompere il gioco rutilante, ingessato (ma sempre un po' noioso) delle premiazioni. Milo Rau non era a San Pietroburgo. Non era nemmeno in Russia. Non aveva ricevuto in tempo il visto per l'ingresso. E così ha inviato un messaggio, che è stato letto dalla figura tra le più rappresentative della critica teatrale mondiale, lo studioso George Banu.⁷

Non posso essere a San Pietroburgo – aveva scritto Milo Rau nel suo messaggio (NB: la traduzione è mia) – e mi spiace molto poiché sono felice del Premio che mi viene assegnato. Eppure, non sono sorpreso delle difficoltà per ottenere il visto di ingresso in Russia. Da quando abbiamo fatto il progetto *The Moscow Trials*, cinque anni fa, in cui abbiamo esaminato criticamente il tema della libertà artistica in Russia, non ci è stato più possibile entrare in questo Paese – sia per il festival Manifesta o per il Golden Mask festival o per altri eventi. Ci sono sempre problemi. Questa volta, ad esempio, prima la lettera di invito ufficiale è stata considerata incorretta, poi mi

è stato detto che mi sarei dovuto rivolgere a un'altra ambasciata e così via. Ma, per quanto assurdo possa sembrare, il fatto che io non sia al Premio è del tutto irrilevante. Niente più di una stupida formalità. Irrilevante rispetto al fatto che il collega regista Kirill Serebrennikov,⁸ che ha ottenuto lo stesso Premio, sia sotto processo per accuse grottesche. Non ha potuto ritirare il premio nel 2017 e non lo può fare oggi perché è ancora agli arresti domiciliari. Il Premio Europa per il Teatro arriva in Russia e non possiamo non dire ufficialmente qualcosa su Kirill Serebrennikov.⁹

Il discorso di Rau affondava ancora la lama:

Come possiamo celebrare la forza e la libertà del teatro, come possiamo festeggiare noi stessi e il dialogo europeo, e rimanere in silenzio sul fatto che il vincitore della passata edizione sia oggetto di accuse ridicole? Il caso di Kirill Serebrennikov è quello delle Pussy Riot, è anche il mio e di tutti noi.

La lettera fece subito scalpore: la tribuna ufficiale, con rappresentanti del governo e manager di Stato, rimase gelata; i teatranti e noi che stavamo in platea, provenienti da tutto il mondo, ci scaldammo, capimmo che quella 'parata' poteva avere un senso diverso, e da quel momento in poi la serata divenne una continua dichiarazione di sostegno a Serebrennikov, uno sgambetto bello e buono ai fasti putiniani. Ma credo che a nessuno degli astanti, prima della lettura della lettera, fosse passato in mente di preoccuparsi o di denunciare la condizione in cui versava Serebrennikov. Insomma, come dicevamo Milo Rau non ha mai esitato a fare i nomi: e i nomi non sono solo quelli delle Pussy Riot o di Putin, ma anche di Ceausescu, di Breivik, di Mobutu Sese Seko, di Valery Bemeriki e del Fronte Patriottico Rwandese, Trump, Erdogan, Assad...



[View link](#)

Per quel che ci riguarda ricordo un passaggio di quanto Milo ha scritto durante le riprese di *The new Gospel*, a Matera:

Lo Stato ha comunque abbandonato il sud Italia da decenni e le leggi esistono solo sulla carta. Come al tempo dell'Impero romano, le persone sentono il bisogno di una guida. O magari di giustizia [...], Gesù contro Salvini, giustizia contro sfruttamento.¹⁰

Dunque impegno politico di quello che un tempo si sarebbe definito intellettuale impegnato, che vuole ritrovare il valore nitido dell'*engagement* – parola oggi orrendamente svilita a prassi di acquisir clienti delle piattaforme online.

La sua battaglia è l'invito all'Impero a una possibile rivolta, in nome di valori – la solidarietà, l'uguaglianza, la fratellanza – tanto cristiani quanto socialisti. Combattere il Biopotere foucaultiano, categoria ormai consolidata in cui si inquadra tanto la supremazia dei Big Data quanto l'uso stra-



Antigone in the Amazon, directed by Milo Rau. Ph: Mortiz von Dungern

tegico della più raffinata tecnologia per controllare le vite umane, si può e si deve. Rau ci invita a prendere consapevolezza e, ancora, ad agire. Anche dentro le istituzioni: di fatto, Milo ha diretto un importante Teatro Nazionale a Gent, e ora un importantissimo festival europeo, il Wiener Festwochen a Vienna; fa parte, insomma, dell'élite degli artisti europei. Eppure, non sembra appagato. Costantemente cerca il cambiamento, la riforma ancorché dall'interno.

Usando sapientemente gli strumenti a sua disposizione – che siano il teatro, il cinema, gli articoli, la tv, gli incontri, le conferenze, l'Opera, la radio – Milo invita il pubblico a prendere coscienza, cerca (garbatamente) di svegliarlo. Ecco il suo gioco: invita ogni singolo spettatore a non stare alle corde, a non incassare passivamente le gragnuole di colpi dell'Impero. Sembra Brecht? Beh, certo il maestro di Augusta non è lontano. E tanto più urgente è questa azione di impegno, perché ha a che fare con la sopravvivenza della democrazia messa sotto attacco dall'Impero. Vale la pena chiamare in causa l'Impero? Potrà sembrare eccessivo, complottistico, ma l'Impero è, non a caso, il titolo di un percorso di ricerca e di uno spettacolo tra i più intensi del regista, *Empire*. È qui il simbolico riferimento al reale, al presente, al senso profondo della creazione. *Empire/Impero* evoca, forse indirettamente, l'opera di Toni Negri e Michael Hardt – il libro del 2001 aveva come sottotitolo *Il nuovo ordine della globalizzazione* ⁻¹¹ ed è lo stato di fatto, il crogiuolo socio economico che fa da contesto necessario e insuperabile della narrazione. È all'interno di questo Impero occidentale che ci si confronta. Quella di Rau è una dichiarazione sistematica, di intenti: *hic Rhodus, hic salta!* sembra dire il regista, dalla Siria all'Amazzonia, dal

Congo all'Italia. Non ci sono vie di fuga di fronte all'assurdità del regime di un Impero diffuso e nascosto, violento e implacabile, dai mille volti e dalle infinite diramazioni, che va contrastato se non abbattuto nella speranza, per dirla banalmente, di cambiare il mondo. Ha scritto:

Il rinnovamento spirituale non verrà di certo da quelle gated communities che hanno prodotto il neoliberismo autoritario. La filosofia dei tempi a venire sorgerà dalle foreste, dalle favelas e dalle periferie, dalle case e dalle monoculture occupate. L'ironia finale della storia, per la quale i governanti vorranno impartire ai governati una filosofia della rinuncia, sarà un'ironia che i 'superflui' non accetteranno.¹²



Oreste in Mosul, directed by Milo Rau, 2017. Ph: Valerie de Backer

È utopia credere nella rivolta degli 'ultimi', dei 'superflui': sì, forse lo è. Ma del resto l'arte ha lo scopo di rendere realizzabile l'utopia, o no?

L'altra faccia della medaglia, rispetto all'*Empire*, è la *Tragedia*. Una parola inglese, l'altra in Greco.

Sono alpha e omega. Tragedia è infatti la seconda parola chiave per capire Milo Rau. Il suo costante e crescente interesse per la struttura tragica lo spinge a investigare il *corpus* classico con incredibile partecipazione, quasi con impeto violento. Sicuramente interessato anche agli archetipi junghiani, Rau trascina il mito nella realtà, svelandolo in tutta la sua potenza.

Ecco allora Oreste a Mosul, Antigone in Amazonia, ecco il progetto di realizzare tutte le tragedie greche nell'arco di un tempo brevissimo.



View Video

Il teatro, per come lo concepisco, è il luogo della tragedia, nel senso che penso possa importare quel che accade sulla scena, sì, e che possa importare, almeno filosoficamente, come siano possibili un falso tribunale come *The Congo Tribunal* o un falso processo come *The Moscow Trials*.¹³

La tragedia insegna che le decisioni che si prendono oggi, se sbagliate, hanno conseguenze che si riverberano sulle future generazioni. Nell'epoca della crisi climatica, dei crolli economici, delle guerre, «quello che diciamo e facciamo importa. Ecco la più importante lezione dell'arte di resistenza, ed è una lezione tragica: quel che facciamo importa».¹⁴ Viene da concludere, rischiando un po' l'enfasi, che se il teatro svela l'individuo di fronte al destino, come si diceva, il destino oggi non è altro che la faccia nascosta dell'Impero, in cui si muovono le vite, le conquiste, i fallimenti, gli amori, i lutti, i sogni di tutti e di ciascuno.

Si tratta di raccontare queste vite, queste storie. Magari in cucine semidistrutte, in case borghesi ricostruite fedelmente, in spazi neutri – una macchina scassata, una strada, un bar, uno studio radiofonico – in cui si muovono gli esseri umani. Luoghi del racconto e del ricordo: attorno a un tavolo, semplicemente. Se la solidarietà è considerata un crimine dai governi occidentali (Italia in testa), se per il neoliberalismo la povertà è solo una noiosa interferenza, l'arte e il teatro possono fare qualcosa là dove la politica fallisce, o ha fallito.

Paradossalmente esiste solo una economia globale, un clima globale, un flusso globale di informazioni o di rifugiati, ma non esistono una società civile globale o una legislazione globale. Devono essere create dalla nostra generazione, come un progetto utopico e infinito [...]. La solidarietà globale o l'arte dovrebbero essere misurate, più o meno, sulla base di quanto e come si confrontano con queste contraddizioni.¹⁵

E qui possiamo riprendere il filo del ritratto, andando ad analizzare il modo di vestire di Rau. Non possiamo e non vogliamo parlare di outfit o di armocromia, ci mancherebbe altro! Anche perché Milo è sempre informale – t-shirt nera e jeans, sneakers, oppure maglione e giacca a vento d'inverno: così sono anche molti dei suoi ritratti usati dalla stampa di mezza Europa. Non ci tiene a essere o apparire eccentrico, né un 'artista' che fa



Antigone in the Amazon, directed by Milo Rau, 2023. Ph: Armin Smailovic

spiccare la sua diversità rispetto alla massa. Anzi. È interessante, per quel che riguarda il puzzle biografico-teatrale che sto provando a costruire, quanto scrive nel già citato libro *Theatre is democracy in small*:

Una cosa che mi ha sempre divertito a proposito dei grandi uomini e delle grandi donne. Non sono grandi. Ricordo la prima volta che vidi Max Frisch in televisione: un uomo piccolo, con grandi occhiali e un assurdo dialetto. Ho pensato la stessa cosa di fronte a Marguerite Duras, Patricia Highsmith, Friedrich Durrensmatt: erano deludenti. Questa delusione si è ripetuta tante volte [...].¹⁶

Ma questi uomini e queste donne fanno miracoli. Come il dottor Mukwege, che Rau ha incontrato durante le riprese di *The Congo Tribunal*, prima che vincessesse il Nobel. Mukwege era sconosciuto ai più, ma è

una figura d' uomo che sembra provenire da un vecchio libro: qualcuno che fa il suo lavoro perché deve essere fatto. Un lavoro estremamente stancante e pericoloso. Il Dottor Mukwege non ha cambiato la scienza, non ha risolto la guerra nel Congo orientale, e, nel suo aspetto, non si fa notare, non è bello e non è dotato di grande retorica. Ma è un eroe del nostro tempo [...] qualcuno che, con le proprie azioni, protesta quotidianamente contro il male.¹⁷

Mi piace questa semplicità, questa umanità che Milo cerca nei suoi punti di riferimento, e che si riverbera anche nei suoi allestimenti. I costumi, gli arredi, i set: non sono mai rutilanti, d'epoca, ricercati. Al massimo, i set di Rau sono invasi da telecamere e schermi, nel gioco continuo tra immagine



Oreste in Mosul, directed by Milo Rau, 2017. Ph: Valerie de Backer

viva e immagine riprodotta che ormai caratterizza le scene europee. Ma anche qui: niente effetti, niente fantasie. Solo la brutale ripresa di quel che accade. Come facciamo tutti, quotidianamente, con i nostri device, con i nostri cellulari.

A chiudere il cerchio dei riferimenti, oltre a quelli che potremmo definire ‘maestri nascosti’, ci sono, ovviamente, anche i maestri di teatro: sicuramente bisogna tornare a Bertolt Brecht, già evocato, che Rau cita spesso e volentieri. Potremmo dire, anzi, che Rau è il più grande continuatore dell’opera di Brecht dopo l’allievo ribelle Heiner Muller. Probabilmente Milo si è ispirato al magistero di entrambi, dando però un’attenzione costante alle teorie e alle prassi brechtiane. In fondo, quando Brecht parlava del pubblico, che a teatro doveva divertirti come a un incontro di boxe, non prefigurava a suo modo il *re-enactment*?

Tra i riferimenti metterei anche il belga Jaques Delcuvellerie, poco conosciuto in Italia – se non per un fugace passaggio al teatro Eliseo –¹⁸ che con il suo memorabile *Rwanda 94* aprì la strada a un rinnovato teatro-documentario che prendeva le mosse da Georg Büchner, e passava dagli aguzzi scritti di Peter Weiss. Quel *verbatim theatre* che in Italia ha assunto anche le forme del teatro di narrazione, è linfa per l’approccio giornalistico, sociologico, economico e politico di Rau. Tra i riferimenti, lui cita anche Nikolai Evreinov, Sergej Ejzenstejn, Pier Paolo Pasolini. A me piace citare anche il cinismo di Thomas Bernhard, la follia cinica di Werner Schwab, lo sguardo anarchico sul mondo sfatto di Herbert Achtembush.

L’ironia, ecco un’altra caratteristica di Milo Rau. «La Bibbia secondo me la si capisce solo se si è atei».¹⁹ È uno dei possibili ‘aforismi’ che si trovano negli scritti e nei discorsi del regista. La sua è un’ironia aguzza, si diverte a smascherare i perbenismi e i luoghi comuni, il bigottismo e gli interessi celati. Lui gentile, con il suo sorriso, non si fa scrupolo di ‘toccare’, come avrebbe detto Cyrano. È un’ironia che passa anche attraverso i social. Rau fa un uso costante di Facebook, fruitore tra i fruitori. Ha i suoi quasi 5000 amici, posta notizie, link, rimandi, commenti, selfie, fa promozione per gli spettacoli di NtGent. Se gli scrivi risponde, semplicemente...



View link

-
- ¹ Dunque capiterà, nel corso di questo scritto, che io parli di questo artista chiamandolo semplicemente per nome, non me ne vogliono i lettori e le lettrici.
 - ² M. RAU, 'Manifesto di Gent', in A. SCARPELLINI, 'Histoire(s) du théâtre con Decalogo', *Doppiozero*, 22 novembre 2018, <<https://www.doppiozero.com/milo-rau-histoire-s-du-theatre-con-decalogo>> [accessed gennaio 2023]
 - ³ Si rimanda almeno ai contributi di Renato Palazzi (*Personaggio, persona, storia*) e Roberta Ferraresi (Il re-enactment *nella scena contemporanea. Milo Rau, teatri del reale, e oltre*) in 'Intorno a Milo Rau', a cura di C. Lietti, C. Rovida, *Stratagemmi - Prospettive Teatrali*, 40, 2019, pp. 25-30 e 31-44.
 - ⁴ M. RAU, *Realismo globale*, ed. it. a cura di S. Gussoni, F. Alberici, Imola (BO), Cue Press, 2018, p. 50.
 - ⁵ A. PORCHEDDU (a cura di), 'Milo Rau: parliamo di «ciò che abbiamo di più importante»', *gli Stati generali*, 16 settembre 2019, <<https://www.glistatigenerali.com/teatro/milo-rau-parliamo-di-cio-che-abbiamo-di-piu-importante/>> [accessed gennaio 2023]. Ora anche in 'Intorno a Milo Rau', p. 230.
 - ⁶ Cfr. S. ŽIŽEK, *Benvenuti nel deserto del reale*, trad. it. di P. Vereni, Roma, Meltemi, 2002.
 - ⁷ George Banu, scrittore, critico teatrale, docente universitario, straordinario testimone del nostro tempo teatrale, è scomparso il 21 gennaio 2023.
 - ⁸ Serebrennikov è stato condannato a Mosca il 20 giugno 2020 per una ipotetica 'appropriazione indebita' di finanziamento pubblico, per quanto lui si sia sempre professato innocente. Già era stato arrestato nell'agosto 2017 con l'accusa di truffa.
 - ⁹ La versione inglese della lettera di Rau si legge qui: C. PROVVEDINI, 'Il Premio Europa per il Teatro di San Pietroburgo a Valerij Fokin, Milo Rau...', *Rumor(S) cena*, 20 novembre 2018, <<https://www.rumorscena.com/20/11/2018/il-premio-europa-per-il-teatro-di-san-pietroburgo-a-valerij-fokin-milo-rau-e-la-settimana-del-teatro-lev-dodin-hamlet>> [accessed gennaio 2023].
 - ¹⁰ A. PORCHEDDU (a cura di), 'Il diario di Milo Rau: «vi racconto il Sud Italia, dove giro un film su Gesù»', *gli Stati generali*, 11 settembre 2019, <<https://www.glistatigenerali.com/teatro/milo-rau-basilicata-diario-italiano-gesu/>> [accessed gennaio 2023]. Ora in 'Intorno a Milo Rau', p. 229.
 - ¹¹ M. HARDT, A. NEGRI, *Impero, il nuovo ordine della globalizzazione* [2001], trad. it. di A. Pandolfi, D. Didero, Milano, Rizzoli, 2003.
 - ¹² A. PORCHEDDU, 'Milo Rau: Coronavirus, liberalismo autoritario e l'insurrezione dei superflui', *gli Stati generali*, 26 marzo 2020 < <https://www.glistatigenerali.com/teatro/milo-rau-coronavirus-liberalismo-autoritario-e-linsurrezione-dei-superflui/> >. Ora in 'Intorno a Milo Rau', p. 243.
 - ¹³ M. RAU, *Theatre is democracy in small*, Berchem, Uitgeverij EPO, 2022, p. 52 (trad. mia).
 - ¹⁴ Ivi, p. 55.
 - ¹⁵ Ivi, p. 61.
 - ¹⁶ Ivi, p. 34.
 - ¹⁷ Ivi, p. 36.
 - ¹⁸ Lo spettacolo *Rwanda 94* fu programmato nel settembre del 2004.
 - ¹⁹ A. PORCHEDDU (a cura di), 'Il diario di Milo Rau: «vi racconto il Sud Italia, dove giro un film su Gesù»', *gli Stati generali*, 11 settembre 2019, <<https://www.glistatigenerali.com/teatro/milo-rau-basilicata-diario-italiano-gesu/>> [accessed gennaio 2023]. Ora in 'Intorno a Milo Rau', p. 229.

GIORGIA COCO

Intervista a Milo Rau

L'undici ottobre del 2022 la redazione di Arabeschi ha incontrato online l'artista Milo Rau, al quale è dedicata la rubrica Incontro con del numero 21. La conversazione è stata curata da Giorgia Coco con il supporto tecnico di Giovanna Santaera.

L'incontro ha toccato i punti cruciali della formazione poetica e civile dell'artista, la sua attitudine drammaturgica e performativa, la consapevolezza in ordine al pensiero e alla pratica del re-enactment, il peculiare istinto verso il cinema e i linguaggi della visione, la capacità di coniugare originalità espressiva e utilizzo di materiali 'storici'. Il suo sguardo sul e nel presente rappresenta una delle esperienze più radicali della scena contemporanea.

La redazione di Arabeschi esprime un sentito ringraziamento a Elizabeth Pagone per aver accompagnato l'intervista con il suo prezioso ruolo di traduttrice e a Giacomo Bisordi per la preziosa mediazione.



Lamb's God, directed by Milo Rau, 2018. Ph: Valerie De Backer

Giorgia Coco: Sociologist, activist, reporter and then theater maker.

Although your biography is already known to most people, I would still like to ask you about your training and, if you have any, your role models, your teachers/mentors.

Milo Rau: Mentor? I mean... My grandfather. I was living with my grandfather and my grandmother when my parents divorced, I was one year old. Sometimes I spent a lot of time with my grandfather. Strangely he was an immigrant from Italy, but as many immigrants he tried to be more Swiss or more German than the Swiss and the German themselves. You know?

And that's how he became a very important curator, organizer in the 70s and 80s and 90s for intellectual debates. He was a friend of Martin Heidegger in the 40s already and in the 50s of Thomas Mann, invited him in the 50s and then in the 90s he would invite all the known writers to Switzerland. And he wrote biographies on them, and he wrote down the fairy tales of Switzerland. It's written down by him, by my Italian maintaining grandfathers. So, he was a big mentor for me when I was very young. And then, later, of course Bourdieu, the professor, the French sociologist became super important to me, with his method which is a method of deep research, of living together with the people you would write about. So, he was an academic without any distance and an activist. He was very good to me. So, I could say that these two very different figures they're my mentors.

G. C.: The first point of the Ghent Manifesto is a clear reference to Marx. One: it is no longer about representing the world. The point is to change it. The point is not the representation of the real but that the representation itself becomes real.

In what way can the theatrical representation become real? And what is the limit that must be imposed? Is there a limit at all?

M. R.: OK yeah yeah... I mean, as I am not myself on stage, in my plays and in my films and neither, I think the limits of representations are the limits of the performers. I mean, they basically have to agree what they would do or show, what they wouldn't do or show, so that's the decision and I can't change these limits. So much perhaps, I mean, yeah sometimes I'm surprised. I had yesterday a discussion with my Co-producers because I did a play called *120 days of Sodom*, there we're restage the book of de Sade and the film of Pasolini with disabled actors... It was in 2017 and we want to restage it now or do a new production of *120 days of Sodom*. And when I did this, I remind that... I was impressed how far and how much fun all these incredible, perverse and cruel scenes of the Pasolini film gave to the disabled actors and how far they wanted to go. And I was kind of shocked all time and my limits were overthrown again and again and again by the actors and I had somehow to stop them. And more often I have the impression as a director you have to make conscious the actors what they actually do, because in the flow you would do a lot of... for example in activism. I mean I made a play that was called the *Storming of the Reichstag* where we stormed the German parliament in 2017. And I remember we were in front of the Reichstag with 300 people and they were asking «Should you storm the parliament?—and said— but this is an art play, we will not do this. This is criminal, you can't storm the parliament, you can storm until the limit of the parliament, but you can't storm it». Then the

limits of Art are destroyed, you can't do that. But if I would have said yes, they would have done it and it's there you are sometimes to stop. It's a big discussion, this one, about limits. And I think the main problem is the fact that the public is mostly excluded from this discussion and they are only confronted with the whole thing in the moment of the performance, of the premiere, for example. So, for them it can be a shock, but for the people that are included it's never a shock because they did it, so it's... And, I think, this is the big discussion now: how would the public respond? What is triggering for them? Can you show somebody dying like in *Grief and beauty*? Can you show children being violent like in *Five easy pieces*? Can you show people with Down syndrome being tortured, and so on.

G. C.: In your work, you hybridize different forms of art. I am referring not only to the use of video, but to literary and filmic contaminations and also to a certain taste for meta-theater. We witness the splitting of people and stories. Sometimes this process is so fluid that a filmic reference opens up a literary suggestion. *Everywoman* comes to mind: the tale of the dying horse and the flies that envelop it, which in a single movement open up the imagination towards the literature of Sartre and the war reportage of Robert Fisk.



Lamb's God, directed by Milo Rau, 2018. Ph: Valerie De Backer

Is there a grammar you adopt or pursue in these hybridisations? What are the possible contaminations between the various fields?

M. R.: Yeah, I mean, there are different uses of video. There is a very simple use which is the close up. I was always a big fan of the close up of the human faces, so that's one use. Another use is a kind of a "meta-theatricality" in a way that you would say: "OK, it's a critique of the image while the image is produced". And then there is a third way. It's the presence of things that are absent like people that are dead, like in *Everywoman*. Or images from Mosul, because the people from Mosul – I can do the same in *Antigone in The Amazon* – people that can't travel from where they live – because of Visa or whatever – so they are on video; so it's a documentary use of the camera. Then there is the last use and perhaps the most interesting one, that you question the ethics of the image. As we showed in *Empire*, the play that I showed some years ago. A Syrian actor, Rami Khalaf, shows during 10 minutes 50 images of people that were tortured

to death, trying to find his brother inside his images. We look at these images of dead faces for many many times and it starts the big discussions: should we assist Rami by searching in this huge archive of those faces or shouldn't we? Should we show that? Or, another time, in *Grief and beauty* we show Yohanna, a friend of mine and we filmed her when she died. And she wanted that and we show how she dies. And the question is: should you show somebody dying in a film, or no? should you show, I don't know, children that are scared? should you show whatever? So, what is perversion? What is extractivism? What is... You know, looking at the pain of the others as Susan Sontag said. And perhaps you know the big discussion around Claude Lanzman, when he said: you can't show images from Auschwitz, because this is not imaginable and if a new image would exist, he said, I will find it and I would destroy it, because this is unethical. I wrote a book about it, called *The Representation*, in which I'm asking myself about different levels of use of image in my art, but in art in general. And then, I'm very much obsessed with it. I'm doing in Schaubühne a next play with Ursina Lardi called *Philoctetes*, a play that you play in the dark and you only hear sounds and voices and you have no images at all. Because I was interested to have this kind of world without images. But theater can give a big presence and, of course, as you know scary movies: the dark it is the more the presence of the uncanny is felt. So, I mean, that's such a huge field that we even in three days of workshop, we would not go to the end of the question: what is the status of the image, of the violent image, of the perverse image, of the sad image, of the ritualistic image, of the symbolic image. I mean, we would not go to the end of this. A friend of mine, sociologist Bruno Latour, French sociologist [I did the obituary of him. I'm translating my text. I wrote yesterday about him because I said: OK when I'm touring Italy I would like that this text is translated] and he had a generalistic, holistic theory of the idea of social agency: it's not only you or me or humans that can be agents like in the old sociology, for him the climate and even images can be social agents. So, what is the social agency of images? All revolutions started with images. The Vietnam War ended with images. So it's a very long and super interesting and incredibly... let's see... moral debate. You know, we have all these cultures that forbid to pick many things or even to make visible many things. It's not only Auschwitz, it's everything. It's of course the gods, but it's a lot of other things too. For me it was always a big trouble because we come from a culture of total depiction. I mean, the body of the dying God, of the tortured God is the most reproduced image in our civilization and the Christian civilization and this is a complete exception of all civilizations that we would have in the center the image of the physicality of God that is tortured to death and is a super violent image at the same time. So I think we are so much, you could say, "desensibilized" in that for generations and centuries that we are not even sensitive anymore

to it. And I think it's now, that we are going out of the Christian times, that old questions come back in a very strange way, because at the same time we are of course surrounded by pornography and violence and whatever in an extended it was never the year before. If I want I can, with one click on my phone, I can see 20 executions. *Orest in Mosul* starts with a man who comes on stage, a war photographer, who says: I found a hard drive and on this hard drive I have 10,000 executions and I watched all these executions to understand what happens when somebody is executed. And he goes on and he goes on and then the play starts. So it's for me that the depiction of violence was always in the middle of my research, as a war journalist, as a sociologist, as a maker of film and theater, as a writer, as a... we still used as a father and also as a private person. I'm completely obsessed with this thing. And yeah, I'm going on and on. That's it.

G. C.: *Re-enactment* is a technique that has had many different uses and developments (from medieval dramas to historical re-enactments to Parker's pageants, to Jeremy Del-ler's operations, 2001). You suggest it is a useful technique to highlight a paradox, to eliminate a distance. Can we imagine it, then, as a technique of



Oreste in Mosul, directed by Milo Rau, 2012. Ph: Valerie De Backer

unveiling, a practice of telling the truth? There is always a seeding effects reproducing reality and perturbing elements in your works. What balance do you seek between the parts? How much does the real have to concede to the fictional representation of itself?

M. R.: I think that we live in this civilization of information and information destroys one thing and that's the traumatic quality of reality. Reality is reality. And reality is reality, it's like a rose is a rose. You can't say anything about it. That's why I'm so much obsessed by the idea of the objectification that happens in violence, but also by the death itself which is the final fact, the final reality. Lacan, the French philosopher, always described reality as a kind of a Black Stone from Mecca: it's there, and you don't know how, like a meteorite. I was many times asking myself: how can we enter traumatic images? How can we translate this traumatic quality on stage? Because we have a civilization that declines reality into psychology, into stories, into information, into whatever, pedagogical

explanations and whatever, but reality in itself how can it appear? What does it really mean? And that perhaps is the link. I'm obsessed with the physical representation of reality; it is for me one thing that, as a spectator, you would look at it and you would say: this is reality, this is happening... And this is perhaps even history, because the highest quality of realities is history of big age. So you would say: okay, this is history and how can you show that? You don't know anything about the motivations of the people in the image. It's like in this old Rembrandt's picture where you have the light and you have the bodies. You have this beautiful film by Godard, *Passion*, where the camera goes through the images of Rembrandt, the *Night Watch* for example, and it becomes 3D and becomes spatial, and in this *tableau vivant* we are alive but we also frozen, we are free but we are completely unfree. Because what happens will have happened and will be real. I was always super impressed by this strength of theater to have these living images. Today I had an interview about *Grief and beauty* and I said: okay what we tried to do is really to go to the base of what the stage is. There's just: somebody comes on stage and somebody talks and we listen, that's it. And this is the double body of the theater, that at one time it's the most dramatic art, because what appears appears and what disappears disappears – it will not live forever, it's gone. And, on the other side, you create a situation where – and this is the difficult balance of doing performance, I think – you create meaning but without giving a story to this meaning, without giving a motivation, without explaining the meaning. Just by putting it on stage and finding an angle in the whole constellation of the play that everything together would give a meaning, but even you don't know what. For example, many people are always disappointed by my plays because they're asking: what is now the meaning of this whole work? How



The repetition/La reprise, directed by Milo Rau, 2017. Ph: Michiel Devijver

does everything come together? I don't see the image; I don't see why this story was told. The thing to be in the angle of what the fact is real and I don't know why it is told, but it is real. Being in between these two effective motors is how performance functions. As you say in ancient times why did we start to represent, to produce reality? Why did we reproduce 5 billion times the dying God? Why did we do this? It's very perverse, you know? So, it's like, yeah, I'm really trying to understand the beauty of this perversion... about representation.

G. C.: One of the chapters of *Five Easy Pieces* bears the title of a Pasolinian short film: *What are Clouds?*. You staged *The 120 Days of Sodom* with a company of people with disabilities, you chose to shoot *The New Gospel* in Matera. What is your relationship with Pasolini? How is Pasolini useful for intervening in reality?

M. R.: What I always like in Pasolini and, I think, perhaps in neorealismo in general is that: this kind of transcendence of normal life, you know? This kind of... aesthetics that is somewhere in between renaissance and archaism. It's like if you were a renaissance painter that decides to paint only disabled people, you know? And this is of course the beauty of the art of Pasolini. And, I mean, it goes in all – we could also talk a long time about it – because it goes into how he edits films. So, that is in, for example, in the number he makes shoulder shots: he shows the face and he shows the other face in a number you don't, sometimes, understand how the scene is done. Is he very far away or very close? He's not really telling a story, he shows a story. For example his Jesus' film is very beautiful because you can read the *Gospel of Matthew* and there is written he came to a sea and then you see Jesus coming to the sea; and he watched to sea and then he shows the sea; and there were fishers and then he shows the fishers; and he said and then you see Jesus: I want to make you fishermen of man, and he says that. And then, they followed him and then you see them walking away. And he's like a child, he's telling the stories like this and that's such a beautiful way of looking to reality. And there are many other points. One of this is of course the universalism of how he worked. He was a writer but also a teacher and also a filmmaker and a journalist and a lover and whatever. I mean, he made so many things. Columnist, journalist and he was very intellectual and very simple at the same time. And you say: "OK, I don't have to decide, if in one moment I want to do a documentary and then the next moment I want to do poetry and in the third moment I want to do a political action, that's fine". And I'm saying that to my students too. I say: "OK, you are studying scenography or acting, but it doesn't mean that you have to work as an actor; it doesn't mean that you have to make scenography. You can do whatever is the best for the project you want to do, to try

to do". It's so clear and so simple. Because in many ways art is so difficult and so boring, because we used the wrong format for it. Sometimes I see a film and I think "OK, I would have love to read a book with the same content. Or I see a dance piece and I think: "Yeah but I would have loved to, I don't know, to see a film about this actor and not this kind of thing that I see here". And this is the thing you can learn from Pasolini, when you look at what he did. He was writing a book then he was in between doing a film while preparing the next film and then he had a weekly column where, he was talking about the Communist Party, which are completely outdated now, and you don't even understand what he's talking about, but he felt the need to do so. And I think this is freedom, we lost it a little bit, because I don't know, we all make career and we make one thing, and we make it better and better and then we have the brand and then we have to repeat the brand and... I think this freedom he had is very beautiful.

Of course he has also this conservative touch; he has this melancholic touch he has a lot of, I don't know, he had a problem with ageing. I think for him... he had a problem to connect to the young left; he didn't like the young left because for him it was just needless. And I think this is the dark side of Pasolini, but, yeah, he was what he was and he was very clear about it and that's beautiful. I mean he was against abortion, for example and you think so: "Oh my God, I think of it, why are you against abortion?". But it was his position and he was against homosexuality but he was a homosexual. I mean, he's... it's a complete... and I think this is really great, because we live in a time - but I finish with this - in a time of purity that you think that everything we do should be on the line of who we are and we don't even accept that - I would not say perversion, but our own contradictions, our own, yeah... that: you can be homosexual and hate homosexuals and hate your own homosexuality. Or you can be a mother and hate your children and why not? And I think all this is very much... yeah, it's very much streamed today. And I think it was a good example of artistic freedom or intellectual freedom even if I would not even agree on 20% of what he said and wrote.

Giorgia Coco: Sociologo, attivista, reporter e poi uomo di teatro.

Seppur è già nota ai più la tua biografia, vorrei ancora chiederti qual è stata la tua formazione e, se ce ne sono, quali ritieni essere i tuoi modelli di riferimento, i tuoi maestri, i tuoi mentori.

Milo Rau: Un mentore? Io credo... mio nonno. Ho vissuto con mio nonno e mia nonna da quando i miei divorziarono, avevo un anno. Mi capitava di trascorrere molto tempo con lui. Curiosamente era un immigrato italiano, ma come molti altri tentava di essere più svizzero e più tedesco degli stessi svizzeri e tedeschi. Capisci? Ed ecco come divenne un curatore e un



The new Gospel, directed by Milo Rau, 2020. Ph: Armin Smailovic

organizzatore di dibattiti intellettuali tra gli anni '70, '80 e '90. Fu amico di Martin Heidegger già dagli anni '40 e ancora all'altezza dei '50 di Thomas Mann. Lo invitò negli '50 e quindi negli anni '90. Lui volle invitare tutti gli autori che conosceva in Svizzera. Scrisse le loro biografie e trascrisse le fiabe svizzere. Sono state scritte da lui, dal mio nonno italiano che mi manteneva. Quindi, lui è stato il mio mentore quando ero molto giovane. E in seguito, dopo, sicuramente Bourdieu, il professore, il sociologo francese è diventato molto importante per me, con il suo metodo, che era un metodo di una profonda ricerca, di un vivere insieme alle persone di cui avresti dovuto scrivere. Lui era un accademico che non poneva alcuna distanza e un attivista. È stato molto buono con me. Quindi posso dire che queste due figure differenti sono state i miei mentori.

G. C.: Il primo punto del *Manifesto di Gent* è un chiaro riferimento a Marx: non si tratta più di rappresentare il mondo. Il punto è cambiarlo. Lo scopo non è la rappresentazione del reale bensì che la rappresentazione stessa diventi reale.

In che modo la rappresentazione teatrale può diventare reale? E qual è il limite, se c'è, che bisogna imporsi?

M. R.: Ok, sì, sì... Io penso, siccome non mi metto mai sul palco, non nei miei lavori teatrali né nei miei film, che i limiti delle rappresentazioni siano i limiti dei performer. Penso che loro, fondamentalmente, debbano essere

d'accordo con ciò che potrebbero fare o mostrare; quindi, questa è la scelta e io non posso cambiare questi limiti. Così, molte volte, mi sono sorpreso. Ho avuto ieri una discussione con il mio co-produttore perché ho diretto un'opera intitolata *Le 120 giornate di Sodoma*, in cui abbiamo rimesso in scena il libro di De Sade e il film di Pasolini con attori disabili... è stato nel 2017... e noi volevamo riproporlo adesso o fare una nuova produzione delle *120 giornate di Sodoma*. E quando lo avevo fatto ricordo che mi impressionò quanto in là si spingessero e quanto divertimento procurassero tutte queste scene incredibilmente perverse e cruento del film di Pasolini agli attori disabili e quanto oltre loro stessi volessero andare. E sono stato praticamente sconvolto tutte le volte. E i miei limiti venivano superati ancora e ancora dagli attori. E io ho dovuto in qualche modo fermarli. Paradossalmente molto spesso. Ho avuto l'impressione che, in quanto regista, sia tuo dovere rendere coscienti gli attori di ciò che loro effettivamente fanno. Come ad esempio nell'attivismo. Mi spiego: ho prodotto un dramma – no, non è un'opera teatrale – si chiama *Assalto al Reichstag*, in cui prendiamo d'assalto il Parlamento tedesco, nel 2017. E mi ricordo che eravamo davanti al Reichstag con 300 persone che chiedevano se dovessimo assaltare il Parlamento, in quel momento. E dicevano “ma questa è un'opera d'arte. Non lo faremo. Sarebbe un crimine. Tu puoi andare all'assalto del Parlamento fino ad un certo punto, ma non lo puoi (veramente) assaltare”. Quindi i limiti dell'Arte sono la distruzione. Non puoi farlo. Ma se io avessi detto sì, loro l'avrebbero fatto. Alcune volte sei colui che deve porre un freno. È una discussione capitale questa riguardo i limiti. E io penso che il più grande problema, se vuoi, risiede nel fatto che il pubblico è per la gran parte escluso da questa discussione e loro possono soltanto confrontarsi con l'opera già conclusa nella sua interezza; solo nel momento della performance, del debutto, per esempio. Quindi, per loro può essere uno shock, ma per le persone coinvolte non è mai veramente uno shock, perché loro lo hanno fatto. Come potrebbe rispondere il pubblico? Cosa potrebbe sconvolgerli? Puoi mettere in scena la morte di una persona, come in *Grief and Beauty*? Puoi mettere in scena dei bambini che vengono violentati, come in *Five easy pieces*? Puoi mettere in scena delle persone con la sindrome di Down che vengono torturate? E così via.

G. C.: Nel tuo lavoro si riconosce un'attenzione all'ibridazione delle forme e delle arti. Mi riferisco non solo all'uso del video, ma alle contaminazioni letterarie e filmiche e anche ad un certo gusto alla meta-teatralità. Assistiamo a sdoppiamenti di persone e storie a volte così fluidi che un rimando filmico apre una suggestione letteraria. Per fare un esempio mi viene in mente *Everywoman* e il racconto del cavallo morente e delle mosche che lo avvolgono, che in un unico movimento aprono l'immaginario verso la letteratura di Sartre e il reportage di guerra di Robert Fisk.

C'è una grammatica che adotti o che persegui in queste ibridazioni? Quali sono le possibili contaminazioni tra i vari ambiti?

M. R.: Sì, lo credo che ci siano modi differenti di utilizzare il video. C'è un uso molto semplice che è il primo piano. Sono sempre stato un grande fan del primo piano del volto umano, quindi questa è una delle modalità.

Un altro modo è una sorta di via metateatrale, per cui tu potresti dire: "ok, questa è una critica dell'immagine, contemporanea all'immagine che è prodotta". E poi c'è una terza via che è la presenza di cose che sono assenti; come le persone che sono morte, come in *Everywoman*, oppure... le immagini da Mosul. Perché la gente di Mosul – ho fatto lo stesso per *Antigone in Amazzonia* – non può viaggiare da dove vive, a causa del visto o per altri motivi, quindi appare in video; si tratta in questo caso di un uso documentaristico della telecamera. Poi c'è l'ultimo uso e forse il più interessante che mette in discussione l'etica dell'immagine.

Come ho fatto in *Empire*, un'opera che ho messo in scena alcuni anni fa. Un attore siriano, Rami Khalaf, mostrava per 10 minuti 50 immagini di persone che erano state torturate fino alla morte, cercando tra queste quella di suo fratello. E noi osserviamo queste immagini di volti molte, molte volte e qui inizia una discussione: Dovremmo assistere Rami nella sua ricerca in questo immenso archivio di facce o non dovremmo? Dovremmo o non dovremmo mostrarle? O, un altro esempio, in *Grief and Beauty* noi mostriamo Yohanna, una mia amica... che abbiamo ripreso nel momento della morte. Lei lo voleva e noi mostriamo come muore. La domanda è: puoi mostrare qualcuno che sta morendo in un film o no? Puoi mostrare le immagini di bambini che sono spaventati? Puoi mostrare qualsiasi cosa? Cos'è allora la perversione? Cos'è l'extrattivismo? Cosa significa osservare la sofferenza degli altri, come ha detto Susan Sontag. Forse hai sentito parlare di Claude Lanzmann e del dibattito nato da ciò che lui ha detto: tu non puoi mostrare immagini di Auschwitz perché sono inimmaginabili e se una nuova immagine potesse esistere, lui dice, io la troverei e vorrei distruggerla, perché non è etico. Ho scritto un libro a riguardo intitolato *The Representation*, in cui mi interrogo sui diversi livelli di uso delle immagini nella mia arte, ma nell'arte in generale. Ne sono abbastanza ossessionato. Sto facendo un lavoro alla Schaubühne per un testo con Ursina Lardi intitolato *Filottete*, un'opera che si svolge al buio e in cui tu puoi soltanto sentire suoni e voci e non vedi immagini, per nulla. Questo perché sono interessato a questa sorta di mondo senza immagini. Tuttavia, il teatro può restituirci una forte presenza e, certo, come si sa, nei film dell'orrore... più il buio è intenso, più percepisci la presenza di qualcosa di inquietante. Voglio dire, questo



[View Video](#)

è un argomento immenso per cui anche in tre giorni di workshop non arriveremmo mai a raggiungere la fine della discussione: qual è lo statuto dell'immagine, dell'immagine violenta, dell'immagine perversa, dell'immagine triste, dell'immagine ritualistica, dell'immagine simbolica. Io credo che non potremmo mai arrivare alla fine. Un mio amico, Bruno Latour, un sociologo francese [ho scritto un necrologio per lui, lo sto traducendo. L'ho scritto ieri perché mi ero detto quando andrò in tournée in Italia mi piacerebbe che il testo fosse tradotto] aveva una teoria olistica in merito al potere di influenza sociale: tale influenza non si esercita solo secondo un modello di tipo relazionale, umano, come si credeva nel contesto dell'antica sociologia. Per lui il clima o anche le immagini possono essere agenti condizionanti. Qual è il allora potere di influenza sociale delle immagini? Tutte le rivoluzioni sono state scatenate attraverso le immagini. La guerra del Vietnam è terminata a causa di alcune immagini. Quindi questo è un lungo, intenso e super interessante e incredibile dibattito morale. Abbiamo tutte queste culture che proibiscono di scegliere (di fare) alcune cose oppure di renderne manifeste altre. Non si tratta solo di Auschwitz, si tratta di qualsiasi cosa. Certo, Dio, sicuramente, ma ci sono anche tante altre cose. Per me è da sempre importante... Perché noi veniamo da una cultura in cui tutto è rappresentato. Il corpo morente di Dio, del Dio torturato, è una delle immagini più riprodotte della nostra civiltà. E la civilizzazione cristiana - questa è un'eccezione tra tutte le altre civiltà - mette al centro dell'immagine la corporeità di un Dio che è stato torturato fino alla morte. È un'immagine incredibilmente violenta. E allo stesso tempo, quindi, io penso, noi siamo molto 'desensibilizzati', da generazioni e da secoli. Penso che adesso che noi stiamo uscendo dall'epoca cristianizzata queste antiche domande ritornano a presentarsi in un modo davvero strano, perché allo stesso tempo noi siamo sicuramente circondati dalla pornografia e dalla violenza in un modo mai accaduto prima. Se io volessi potrei vedere con un click del mio telefono 20 esecuzioni e altrettanti arresti a Mosca. *Oreste in Mosul* inizia con un uomo sul palco, un fotografo di guerra, che dice di aver trovato un hard disk in cui ci sono 10 mila esecuzioni e dice "io le ho viste tutte per comprendere cosa accade quando qualcuno viene ucciso in questo modo". E lui va avanti e va avanti e allora inizia lo spettacolo. Quindi per me la descrizione della violenza è sempre stata al centro, sia come regista di cinema che di teatro, sia come scrittore, sia come padre. Anche nella mia vita privata io ne sono totalmente ossessionato. E quindi vado avanti.

G. C.: Il *re-enactment* è una tecnica che ha avuto usi e sviluppi molti diversi tra loro (dai drammi medievali, alle rievocazioni storiche, ai *pageants* di Parker, alle operazioni di Jeremy Deller nel 2001). Tu suggerisci sia una tecnica utile per evidenziare un paradosso, eliminare una distanza. Possiamo immaginarla, quindi, come una tecnica di disvelamento, una

pratica per dire la verità? C'è sempre una semina di effetti di realtà e di elementi perturbanti nelle tue opere. Quale equilibrio cerchi tra le parti? Quanto il reale deve concedere alla rappresentazione finzionale di sé?

M. R.: Credo che noi viviamo in questa civiltà dell'informazione e l'informazione distrugge una cosa della realtà e cioè la sua qualità traumatica. La realtà è la realtà. La realtà è la realtà così come una rosa è una rosa. Non si può dire niente a riguardo. Questo è il motivo per cui sono così ossessionato dall'oggettivazione che avviene riguardo la violenza; ma anche rispetto alla morte stessa che è l'atto finale, l'ultima realtà. Lacan, il filosofo francese, ha descritto sempre la realtà come una sorta di Pietra Nera della Mecca che è lì, non sai come... è una sorta di meteorite. Mi sono chiesto molte volte come possiamo riuscire ad entrare in un'immagine traumatica; come possiamo tradurre sulla scena la forza traumatica di un'immagine? Perché viviamo in una civiltà che declina la realtà nella psicologia, nella storia, nell'informazione, in qualsiasi cosa, in una spiegazione pedagogica o altro, ma la realtà stessa come può manifestarsi? Cosa significa realmente? Questo è il motivo forse per cui io sono ossessionato dalla manifestazione fisica della realtà. Come spettatore sei in grado di vederla e di poter dire questa è realtà, questo sta succedendo adesso. E questa forse è anche la storia, perché la realtà d'alta qualità è la storia. Le grandi epoche storiche. Così di qualcosa si può dire: okay, questa è storia. E come puoi metterlo in scena? Tu non sai nulla delle motivazioni delle persone che ci sono in quell'immagine. Come in quell'antico quadro di Rembrandt, in cui c'è la luce e ci sono i corpi. C'è questo bellissimo film di Godard, *Passion*, in cui la camera attraversa le immagini di Rembrandt – *La ronda di notte*, per esempio – e queste si trasformano in immagini 3D, diventano spaziali; e c'è questo *tableau vivant* in cui siamo vivi e allo stesso tempo sospesi. Noi siamo liberi e (allo stesso tempo) completamente schiavi. Cosa succede, cosa accadrà, sarà reale. Io sono sempre incredibilmente impressionato da questa forza del teatro che risiede in queste immagini viventi. Oggi ho fatto un'intervista su *Grief and Beauty* e mi sono detto: "okay, cosa stiamo cercando di fare? Stiamo davvero andando alla radice di ciò che è il palcoscenico". E c'è soltanto questo: qualcuno che entra in scena e qualcuno che parla e noi ascoltiamo. È solo questo. C'è il doppio corpo del teatro che è per un verso l'arte drammatica per eccellenza, perché ciò che appare appare; ma ciò che scompare è perso, non vive più, per sempre, è andato. E dall'altra parte crei una dimensione in cui ci dev'essere questo equilibrio difficile tra fare una performance e creare un significato, ma senza fornire una storia a questo significato; senza dargli alcuna motivazione, senza spiegare il senso, esclusivamente mettendolo in scena e



View Video

trovando un angolo di visuale nella costellazione dell'opera così che l'insieme fornisca il significato, che nemmeno tu sai qual è. Per esempio, molte persone sono infastidite dai miei lavori perché si chiedono: "qual è il significato dell'opera? Come tutto questo procede insieme? Io non vedo l'immagine, io non riesco a capire perché questa storia mi è stata raccontata." La cosa deve essere posta da un'angolazione per cui il fatto è reale. Io non so perché è stata raccontata, ma è reale. E il fatto di essere tra questi due motori è il motivo per cui lo spettacolo funziona. E, come dicevamo prima, nei tempi antichi perché abbiamo iniziato a rappresentare? A riprodurre la realtà. Perché abbiamo riprodotto 5 miliardi di volte un Dio morente? Perché lo abbiamo fatto? È perverso. È come, sì...Io sto cercando davvero di capire la bellezza e la perversione che c'è nell'atto della rappresentazione.

G. C.: Uno dei capitoli di *Five Easy Pieces* porta il titolo di un corto pasoliniano: *Cosa sono le nuvole?*. Hai messo in scena *Le 120 giornate di Sodoma* con una compagnia di persone affette da disabilità, hai scelto di girare *Il Nuovo Vangelo* a Matera. Qual è il tuo rapporto con Pasolini? In cosa Pasolini è utile per intervenire nel reale?

M. R.: Cosa mi è sempre piaciuto di Pasolini e penso, forse, del neorealismo in generale è questa sorta di trascendenza della vita quotidiana, capisci? Questa sorta di estetica che è in qualche modo a metà strada tra il rinascimento e l'età arcaica. È come se tu fossi un pittore rinascimentale e decidessi di dipingere solamente persone disabili. Questa sicuramente è la bellezza dell'arte di Pasolini. E, credo, questo si possa riscontrare in tutto – ne potremmo parlare a lungo – perché si percepisce nel modo in cui ha montato i suoi film, per esempio. Lo vedi nel modo in cui lui fa le inquadrature di quinta; lui mostra il viso e mostra l'altro viso una quantità di volte per cui tu non capisci come è stata fatta la scena. Lui è molto lontano e molto vicino? Come se ogni momento potesse essere il primo o l'ultimo... Lui non racconta veramente una storia, la mostra. Per esempio il suo Gesù è davvero un bel film perché tu puoi leggere il vangelo di Matteo e lì c'è scritto che lui si avvicina al mare e quindi tu vedi Gesù avvicinarsi al mare; e che lui guarda il mare, e quindi lui ti mostra il mare; e ti dice che c'erano dei pescatori, e lui ti mostra dei pescatori; e lui dice e quindi tu vedi Gesù dire: voglio che tu diventi pescatore di uomini; e loro lo seguono e quindi tu li vedi allontanarsi. È come se lo avesse fatto un bambino. Lui racconta le storie in questo modo e c'è questa sorta di modo stupendo di guardare la realtà. E ci sono molti altri punti. Uno di questi è sicuramente l'universalità del suo lavoro. Lui era uno scrittore e anche un insegnante e anche un regista, un giornalista e un amante, e qualsiasi cosa. Lui ha prodotto così tante cose. Un editorialista, un giornalista e fu un vero intellettuale e allo stesso tempo una persona molto semplice. E tu

ti dici: ok, allora io non devo decidere, capisci? Se in un dato momento io desidero fare un documentario e il momento dopo voglio scrivere poesie e in un terzo momento voglio fare un'azione politica, va bene. Io lo dico anche ai miei studenti. Dico: ok tu stai studiando scenografia o recitazione, ma questo non significa che tu debba lavorare come attore; questo non significa che tu debba costruire una scenografia. Puoi fare qualsiasi cosa sia il meglio per il progetto che tu vuoi realizzare, provare a realizzare. Ed è così chiaro e così semplice. Perché in molti modi l'arte è difficile e anche noiosa per il fatto che si sfrutta un format sbagliato. A volte guardo un film e penso: "ok, io avrei preferito leggere un libro con gli stessi contenuti". Oppure assisto a un'opera di danza e penso: "sì, ma avrei preferito, non lo so, vedere un film che me lo raccontasse con un attore e non questa cosa che ho visto". Questo puoi impararlo da Pasolini, quando tu presti attenzione a ciò che lui ha fatto. Lui scriveva un libro mentre riprendeva, preparando il prossimo film; e poi aveva il suo articolo di fondo settimanale, in cui parlava del partito comunista - che sono datati ora, e tu non capisci mai davvero di cosa lui stia parlando, ma lui sentiva la necessità di farlo. E io penso che questa libertà noi l'abbiamo persa un po' perché, non lo, siamo tutti impegnati nel fare carriera e facciamo solo una cosa e noi la faccio al meglio e sempre di più; e poi abbiamo un marchio, uno stile e quindi noi dobbiamo ripetere lo schema; e penso che la libertà che lui aveva fosse davvero stupenda. Di sicuro lui aveva anche, voglio dire, lui aveva quest'anima conservatrice e una vena melanconica. Lui aveva un problema rispetto all'invecchiamento. Io credo che lui avesse un problema nel relazionarsi con i giovani di sinistra. A lui non piaceva la giovane sinistra perché per lui non era necessaria; e io penso che questo fosse il suo lato oscuro; ma, sì, lui è stato ciò che è stato ed è stato chiaro riguardo a ciò, e questo è bellissimo. Voglio dire, lui era contro la pratica di aborto, per esempio e tu pensi: "oh mio dio, la pensi così? Perché sei contro l'aborto?". Ma era la sua posizione a riguardo. E lui era anche contro l'omosessualità ed era un omosessuale. Penso che questo, questo sia davvero grandioso perché noi viviamo in un tempo – ma io finisco con questo – in un tempo di purezza in cui tu pensi che ogni cosa che noi facciamo dovrebbe essere in linea rispetto a chi siamo e noi non accettiamo questa – non voglio dire perversione – ma la nostra stessa contraddizione. Tu puoi essere omosessuale e odiare gli omosessuali. Tu puoi essere una madre e odiare i tuoi figli, perché no? Io penso tutto questo è davvero tanto, sì, è davvero così fluido oggi. Io penso che questo sia un buon esempio di libertà artistica o di libertà intellettuale, anche se io potrei non essere d'accordo sul 20% di ciò che lui ha detto o scritto.



View Video



GIORGIA COCO

Milo Rau. Della morte e della vita privata

1. Costellazioni ibride e zone metamorfiche

La prolifica attività produttiva di Milo Rau è espressione diretta di un metodo che all'istinto per la sperimentazione di forme unisce l'attenzione del sociologo. Sintetizzando si potrebbe affermare che la sua prassi metodologica sia la ricerca antropologica e il modo migliore per rappresentarne gli esiti. Rubando da Bossart e dalla sua intervista al regista bernese il riferimento all'etnologo Clifford Geertz, potremmo indicare, in una proficua fluidità tra teatro e antropologia, la sua come una prassi di «descrizione densa», in cui «le forme di vita»¹ acquisiscono corpo perché iscritte in un contesto di cui ci si appropria solo attraverso partecipazione attiva e analisi interpretativa. La sua formazione come sociologo, il suo passato da attivista lo caratterizzano nel metodo e nella forma. Difatti il suo metodo investigativo-creativo, quand'anche persegua modalità tecniche di tipo documentaristico, non strumentalizza il materiale acquisito per una narrazione da reportage, piuttosto rappresenta «una sorta di guida alla lettura in senso politico dei racconti biografici degli attori. In tal modo gli aspetti più privati sono apparsi come metafora, come allegoria del sublime».²

Sia chiaro però che l'attributo di regista sociale non si addice all'autore di *Hate Radio*. Infatti, se il dramma sociale per Szondi manifesta, nella sua costruzione scenica, non il microcosmo per il macrocosmo (principio simbolico afferente al dramma) ma la *pars pro toto*,³ tanto da «rappresentare drammaticamente le condizioni economico-politiche sotto il cui impero è caduta la vita individuale»,⁴ e se il compito dei suoi autori è «mostrare i fattori che hanno le loro radici al di là della situazione singola e del singolo fatto, e che pure li determinano»,⁵ ciò non può dirsi affine all'operato di Rau, il quale cerca di essere contemporaneamente «cronista e portatore di utopie».⁶ Non c'è determinismo illuministico nelle sue opere, né alcuna necessità di restituire una mi-

metica riproduzione del reale o di esporre teatralmente dinamiche sociali. Difatti non tratteggia mondi esemplari da cui trarre norme comportamentali, ma recupera dal panorama storico un evento⁷ per dedurne la sua caratteristica allegorica.⁸ Per questa ragione, quand'anche lavori ad opere di re-enactment si tratta pur sempre di una forma d'arte la cui realizzazione pone l'obiettivo di un disvelamento mai concluso nella riproposizione dell'atto in forma mimetico-documentaristica. *The last days of Ceauçescus* o *Hate radio* sono «re-enactment artistici»,⁹ opere d'intelletto in cui gli eventi si mostrano secondo una realtà fittizia, una fantasmagoria sociale non per questo non reale; così come i suoi Trial (*The Congo Tribunal*, *The Moscow trial* o *The Zurich trial*) sono al contempo procedimenti fittizi e accadimenti. È nell'attenzione al dettaglio che si restituisce l'effetto di realtà.

Ma la modernità, a cui io aderisco, ricerca la precisione matematica, la costruzione della presenza: l'arricchimento quasi smisurato unito all'umile semplicità di una struttura sobria; la sostituzione dell'autentico con l'intelligenza di una forma emotiva creata *ad hoc*.¹⁰

Non si tratta mai di verità fattuale, ma esclusivamente di verità artistica, in cui la finzione non rende meno credibile la rappresentazione.

Questa è la ragione per cui il teatro si è sviluppato come forma d'arte: per mettere in opera la più naturale e la più fantasiosa delle abilità umane, quella di ricreare la realtà a partire da un immaginario sociale.¹¹

Si parla sempre, dunque, di un'opera che punta, in una dialettica laboriosa tra l'immaginazione e la comprensione, tra le idee e la loro trasposizione, a realizzare qualcosa che sia vero, che diventi reale laddove per reale si intenda una struttura aperta.

Realismo non significa che si rappresenta qualcosa di reale, ma che la rappresentazione è essa stessa reale; significa produrre una situazione che porti in sé tutte le conseguenze del reale per i partecipanti, una situazione che sia moralmente, politicamente ed esistenzialmente aperta.¹² Perché «il teatro non è altro che un ritorno molto concreto a questa semplice lezione aristotelica: tutto ciò che consideriamo come reale non è che una convenzione sociale.¹³

In linea di continuità con gli studi di Turner, il teatro è qui esperienza liminale, tra realtà e rappresentazione.

Il profilo di Rau è quasi un *unicum* nel panorama globale per approfondimento teorico e produttività artistica multidisciplinare. Si autodefinisce «un formalista del tutto pedante»¹⁴ e un postmoderno senza atteggiamento postmoderno,¹⁵ in quanto, in sintesi, alla decostruzione preferisce «l'affermazione».¹⁶ Per sua stessa ammissione, come dichiarato nell'intervista



The repetition/La Reprise, directed by Milo Rau, 2018. Ph.: Hubert Amie

che presentiamo contestualmente a questo scritto, ha tra i suoi mentori, oltre a figure afferenti al nucleo familiare (il nonno) che lo hanno inserito in un ambiente culturale fertile e stimolante, Pierre Bourdieu. È noto che sia stato allievo di Todorov, ed è interessante anche la vicinanza con Bruno Latour, recentemente scomparso, ricordato nella stessa intervista, con cui si può intessere più di un rimando ideologico in merito alla sua pratica scenica. Appare non privo di riverberi per la poetica di Rau, infatti, non solo il concetto di agency introdotto dallo studioso francese («la radice comune dell'agency, questa "zona metamorfica" dove siamo capaci di individuare gli agenti prima che questi diventino attori, dove le "metafore" precedono le due serie di connotazioni che saranno collegate, dove la "metamorfosi" è vista come un fenomeno antecedente a tutte le forme che verranno date agli agenti»),¹⁷ ma soprattutto l'idea di una dimensione ecologica dello studio e della ricerca che rende interdisciplinare il pensiero e, quindi, l'agire. E ancora, è interessante, a fronte della prassi di costruzione scenica dell'artista svizzero, il superamento speculativo proposto da Latour dell'antica dicotomia tra umano e non umano, così come tra scienza e natura, oltre che l'intenzione di pensare per 'zone metamorfiche'.

Il senso di vivere nell'epoca dell'Antropocene è che tutti gli agenti condividono lo stesso destino mutevole, un destino che non può essere seguito, documentato, raccontato e rappresentato utilizzando una delle vecchie caratteristiche associate alla soggettività o all'oggettività. Lontani dal provare a "riconciliare" o "mescolare" natura e società, l'obiettivo politicamente cruciale è al contrario la distribuzione dell'agency il più lontano e nei modi

più differenziati possibili – finché, a quel punto, avremo perso completamente qualunque relazione tra questi due concetti di oggetto e soggetto che non sono più di alcun interesse, se non in senso patrimoniale.¹⁸

Rau assomma in sé approfondimento teorico e fare artistico, opponendosi con la pratica alle distinzioni tra le parti, in perfetta linea con Latour. Il suo teatro – realista – è interdisciplinare e multidisciplinare: spazia dalla prosa all'attivismo, al cinema, al re-enactment, interpolando formati e fonti diverse. Basti pensare al *Nuovo Vangelo* (2019), prodotto filmico e azione di attivismo; *The last days of Ceauçescus* (2009), *The Congo tribunal* (2015), *The Moscow Trail* (2013), che hanno avuto anche esiti documentaristici; *Family o Familie* (2020), spettacolo teatrale e produzione cinematografica. I suoi interventi pubblici (in occasione di eventi istituzionali quali premiazioni, aperture di festival internazionali o prestigiose stagioni di prosa) diventano sempre occasioni di una rivendicazione del ruolo dell'arte nella società, o meglio, nella rete di rapporti che costituisce il nostro fronte di realtà sociale. Per questi motivi la sua figura nel panorama teatrale ha un valore aggiunto, quello della testimonianza scientifico-teorica e civile, reclamata riconducendo all'arte la facoltà di cambiare il reale. Ne è testimone il *Manifesto di Gent* (2018),¹⁹ edito in corrispondenza del suo insediamento come direttore artistico del Teatro della cittadina belga. Il documento espone chiaramente la prospettiva teatrale e politica di Rau, il suo legame ideologico al marxismo e la sua proposta di teatro politico, relazionale, autorale, transeuropeo, sostenibile.

C'è un attivismo accalorato e sincero, una forma di «militanza ostinata»²⁰ che rende le produzioni artistiche di Rau iconiche, al di là degli esiti. Appaiono come macchine semplici (dispositivi) attanti²¹ di un sistema complesso, microcosmi teatrali in comunicazione. Mutuando ancora da Latour e dalla sua terminologia, potremmo dire che sono soggetti estetici dotati di agency che esplicano non solo verso il pubblico, ma verso sé stessi. Non a caso molti suoi progetti hanno esiti mediatici multipli che creano costellazioni ibride²² in una rete di affinità tematiche, estetiche, stilistiche.

Non credo di passare realmente da un tema all'altro, piuttosto metto a fuoco prospettive diverse sullo stesso macro-tema. Per me ogni spettacolo si colloca di fatto intorno alla stessa domanda: qual è la biografia, qual è il destino individuale in una storia collettiva? Qual è la relazione tra questi aspetti? Ho provato a dare risposte in modi formalmente molto diversi: così ho fatto ricorso al teatro classico, alla tragedia, alla rievocazione storica, alle forme del reale, alla ricerca storico-documentaria, ad attori e ad attori-non attori. Il mio teatro è diverso negli argomenti specifici e nelle forme, ma è molto unitario nello sguardo d'insieme che assumo.²³

Questa contaminazione intrinseca si esplica nelle trilogie composte dal regista bernese, forma di organizzazione drammaturgica necessaria a dar conto della complessità dell'ispirazione del Nostro, nonché del ca-

rattere di affinità interna dei diversi progetti. Oltre ai *Trails*, assonanti per la specificità tecnica della forma giudiziale (*The Zurich Trial*, *The Moscow Trial*, *The Congo Tribunal*) e la triade tematica sul Congo (costituita da *Hate Radio* (2011), *The Congo Tribunal*, *Compassion* (2016)), Rau ha dato forma con *The Civil War* (2014), *The Dark Ages* (2015), *Empire* (2016), alla *Trilogia dell'Europa*,²⁴ che nel 2017 fu salutata dallo stesso come il suo lavoro più diretto nel rappresentare l'Io e la Storia in un tutt'uno.²⁵ A questa segue *La Trilogia della Rappresentazione*, sul paradosso della replicabilità della violenza. Iniziata con *Five easy pieces* (2016) e proseguita con *Le 120 di Sodoma* (2017),²⁶ si conclude con *The Repetition/La reprise* (2018) che apre l'ambizioso progetto *Histoire(s) du théâtre*. Allo stesso tempo due delle tre opere citate (*Five easy pieces* e *The Repetition*) compongono con *Family/Famille* (2020) la *Trilogia dei crimini moderni*.²⁷ *Family* a sua volta inaugura la *Trilogia della vita privata* il cui secondo capitolo, *Grief and Beauty* (2021) denuncia con *Everywoman*, spettacolo contemporaneo a *Famille*, più che un rimando di affinità, confermando il carattere fortemente intertestuale del lavoro di Rau.²⁸

2. Una famiglia

*Family*²⁹ trae spunto dal suicidio collettivo dei Demeester. Padre, madre e due figli trentenni, residenti a Coulogne, il 27 settembre del 2007 scelgono di impiccarsi nella veranda della propria abitazione. Impacchettati, come per un trasloco, tutti i propri oggetti personali, lasciano solo un biglietto privo di firma a chi li avrebbe ritrovati: «We messed up, sorry» («ci siamo spinti troppo oltre/abbiamo sbagliato, scusate»). Niente di più. Nessuna malattia, nessuna bancarotta. Nessun valido movente. «A deep feeling of guilt and hope of redemption»: così gli esperti, come apprenderemo dai titoli di coda proiettati in scena che precedono gli applausi, stigmatizzano il gesto estremo di questa tranquilla famiglia occidentale. Un istinto autodistruttivo che ha colpito l'interesse di Rau, inducendolo a trattare il caso secondo la sua consueta modalità artistica fatta di prove documentali, elementi biografici, metateatro e dichiarata finzione, attraverso un procedimento lento di sedimentazione, per approdare, attraverso libere associazioni, alla composizione finale: una situazione reale che parli di per sé.³⁰

Il fatto di cronaca, il suicidio, viene esposto al pubblico attraverso la cornice drammaturgica costruita sull'auto-fiction della più grande delle due adolescenti: Louise. Il regista giustifica la scelta di rendere protagonista della conduzione drammaturgica un'adolescente affermando



View Video

che «Teenagers wonder anyway about what it is all for».³¹ Una videocamera riprenderà il volto in primo piano della ragazza quando racconterà, in apertura dello spettacolo, come, da un periodo di depressione in cui ha nutrito pensieri suicidi successivo al suo trasferimento in collegio, abbia deciso di interessarsi al caso Demeester, coinvolgendo nella sua pratica investigativa l'intera famiglia. Con questo espediente Rau espone metateatralmente nella finzione scenica la propria detection. Se Louise, la figlia maggiore, sarà la portavoce delle istanze drammaturgiche strutturali – è suo il volto e la voce che ci racconta il ritrovamento dei corpi, così come dettagli degli elementi che hanno caratterizzato l'ultima sera della famiglia di Coulogne – tuttavia è la madre, An, che detta i tempi, dirigendo di fatto l'azione scenica interna. Attraverso la sua figura Rau dà voce alle istanze di morte di una generazione che sente votata all'autodistruzione e che ha condotto in questo baratro anche i propri figli, senza nessuna giustificazione possibile. Non rimane che assumersene la responsabilità e trarne le dovute conseguenze. Non si tratta dell'apologia del suicidio. Semmai di una fotografia del presente. In questo Rau è molto chiaro. Espone la situazione che sente paradigmatica e, ancorandosi alla realtà cronachistica, propone agli spettatori uno degli scenari possibili. Potremmo immaginarlo come «an experiment, an ethnological study of today's private life, an exhibition of the everyday»³² che espone, senza alcuna retorica sentimentale, come da determinate premesse si arrivi alle necessarie conseguenze.

Ciò che compone l'allestimento scenico di *Familie* è un proscenio (luogo deputato alla meta-teatralità) pressoché vuoto, eccezione fatta per una sedia pieghevole, un tavolino, un microfono, una telecamera posizionati sulla destra del palco. Più in là, al centro, la riproduzione 1:1 di una casa (comprensiva della quarta parete) divisa in tre ambienti: bagno, cucina, camera da letto; una villetta monofamiliare che appare disabitata. Uno schermo occupa la parte superiore della scena, come già nella *Trilogia dell'Europa*, nella *Trilogia della Ripetizione*, come in (praticamente) tutti gli spettacoli più specificamente teatrali del Nostro, compresi *Everywoman* e *Grief and Beauty*.

Sentiamo in sequenza il cinguettio degli uccelli e il rumore di pneumatici sull'asfalto mentre una luce investe da dietro la scenografia, suggerendo, con un movimento da destra a sinistra, un passaggio di auto oltre la casa, su una strada provinciale che sembra essere trafficata anche di notte (e che ricorda, per metonimia, la macchina dai fari accesi utilizzata per re-inscenare la notte dell'omicidio del giovane Ihsane nella *La Reprise*). Lo stesso espediente sarà poi utilizzato in *Grief and Beauty*, attivando così un meccanismo di autocitazione e riverbero, rinsaldando l'impressione di un dialogo sotterraneo tra le opere di Rau. L'immagine sonora che ci accoglie



Familie, directed by Milo Rau, 2020. Ph: Michiel Devijver

– la casa vuota in penombra e il cinguettio degli uccelli – sarà l’ultima che vedremo. Parafrasando l’estetica scenica, potremmo dire che l’ambiente ci sopravviverebbe se gli lasciassimo spazio.

Gli attori entrano in scena alla spicciolata, mentre in diffusione acustica udiamo le loro voci dirci, in forma di lista, le cose che amano fare. Quello dell’elenco è un espediente drammaturgico caro al teatro postdrammatico, riutilizzato qui in forma di prologo (il quale con l’antefatto e l’uso dei titoli rappresenta l’insieme degli elementi stranianti precipui del teatro epico brechtiano)³³ e che Rau riutilizza a proprio modo. Una seconda lista sarà letta dalla madre a conclusione dell’attività di smantellamento che il nucleo familiare opera in casa, trasportando fuori, dentro degli scatoloni predisposti in proscenio, tutti gli oggetti che in essa erano contenuti, svuotandola, lasciandola libera dai propri effetti personali, dai propri oggetti di consumo. An controllerà, allora, prima dell’impiccagione, spuntando da un foglio gli elementi piano richiesti, che Filip, il padre, ab-



Familie, directed by Milo Rau, 2020 Ph. Michiel Devijver

bia sbrigato tutti i compiti necessari (compiti in tutto simili a chi lascia la propria abitazione prima di partire per una vacanza: chiudere il gas; chiudere l'acqua, etc...) per uscire definitivamente di casa, spogliarsi della vestaglia, indossare l'abito rituale disegnato dalla figlia per l'occasione, e procedere alla propria uccisione.

Andando con ordine: per prima fa il suo ingresso la madre, accende la luce in cucina, poi si dirige in bagno dove addobba la porta con foto di famiglia. Dopo il padre, indossato un grembiule, inizia a preparare la cena. Quindi Leonce, la minore, si siede sul letto leggendo un libro di grammatica inglese. Per ultima Louise si ferma in proscenio, da cui rivolge uno sguardo alla casa abitata dai suoi stessi familiari. Sentiamo le note di *Who by fire* di Leonard Cohen inondare la sala e il titolo apparire sullo schermo: *Family*. Lo spettacolo ha inizio così.

Ciò che accade da qui in poi è il succedersi di azioni di per sé banali. In un alternarsi tra scene familiari e resoconto dei risultati dell'attività investigativa sulla famiglia Demeester, lo spettacolo si dipana per un'ora e quaranta minuti. La madre farà una doccia, il padre continuerà a cucinare, la sorella a imparare le frasi in inglese aiutata da Louise che, dopo aver esposto l'antefatto, entra dentro la villetta e prende posto sul letto accanto a Leonce. La famiglia Miller-Peters andrà a cena e non sarà una serata diversa dalle altre. Eccetto per un riferimento di Louise alla morte. Lo spunto è il racconto di un evento che coinvolge alcuni suoi coetanei e delle immagini scabrose che, da private, sono diventate pubbliche. «Dopo stanotte non ci sarà più niente di cui preoccuparsi», dirà la figlia maggiore apostrofando il padre. Il potere intrinseco di influenza dell'immagine sulla vita contemporanea (tema caro a Rau) è qui esposto come sottotesto implicito.



Family, directed by Milo Rau, 2020. Ph: Michiel Devijver

Lo schermo ha sempre una posizione preminente nella composizione dello spazio scenico del regista svizzero, ed anche in questo caso ha la funzione di scandire le fasi dell'opera attraverso titoli e capitoli (*Family, The family dinner, The last move*); di riprodurre le immagini che documentano il viaggio dei Miller/Peeters a Coulogne; di offrire la visione interna delle scene occluse agli spettatori dalle pareti della casa (potremo, ad esempio, sbirciare la prospettiva interna del bagno di cui la madre addobba la porta con foto di famiglia e assistere ad un tenero bacio tra i due genitori); di mostrare in primo piano il volto dei performer. Divide lo spazio e si propone come alternativa alla dimensione presente e viva, rendendo manifesto lo scarto tra l'*hic et nunc* e l'altrove rimedializzato (e dunque vivo?) della presa diretta.

Un luogo deputato alla riproduzione di materiale di archivio, al commento figurativo, ma utilizzato anche come strumento dialettico, che rende possibile un dialogo tra An all'esterno della casa – significativamente già oltre la soglia con in mano le scatole pronte per l'ultimo trasloco – e le figlie ancora all'interno dell'abitazione, il cui primo piano è esposto implacabilmente al pubblico sullo schermo mentre con il padre si crogiolano ancora un po' nel passato guardando vecchi filmini di famiglia. Quest'immagine struggente stimolerà la madre a interrogarle («Qual è il vostro primo ricordo?») e da lì a condurre una propria revisione biografica (non sappiamo se veritiera, ma sicuramente credibile) dall'infanzia, nella fattoria di famiglia (e, quindi, al suo rapporto con la natura), fino all'età adulta. In breve: delle speranze e di ciò che ne è rimasto.

La costruzione scenotecnica ha un impianto da *live set* televisivo, invece che teatrale. L'operatore di macchina sarà sempre visibile all'occhio dello spettatore e lo vedremo muoversi sul palco insieme agli attori. Non



c'è nessun intento mimetico.³⁴ È forse anche la natura anfibia di questo progetto, sia opera teatrale che filmica, che ha indotto Rau a questo tipo di allestimento (filmico e teatrale), che ne riassume e condensa il doppio esito produttivo. Sicuramente la gestione dello spazio rafforza la convinzione che il meccanismo di composizione sia stato immaginato secondo logiche tecniche affini alla ripresa audiovisiva. È, infatti, il dettaglio dell'inquadratura che prevale sull'immagine totale.

La lezione di Piscator reclama qui un riconoscimento. Poiché a lui si deve la relativizzazione del fatto scenico attraverso l'ausilio del mezzo cinematografico per cui «l'azione cessa di fondare in esclusiva l'unità globale dell'opera».³⁵ Rau sfrutta l'immagine cinematografica sia come mezzo di traslazione dell'azione scenica in altro luogo e in altro tempo, che come immagine di archivio, acquisendo dal postmoderno la tecnica di assemblaggio.³⁶

Nell'intervista realizzata per questo focus, il regista riconosce almeno quattro usi diversi della telecamera: un primo, per il dettaglio, per avere un'istantanea del volto in un primo piano; un altro, che si potrebbe definire metateatrale, per ottenere un'impressione critica di ciò che viene mostrato; un terzo documentaristico, d'archivio, per mostrare la presenza di cose assenti; l'ultimo per mettere in discussione l'etica stessa dell'immagine.

Difatti, nell'ordine di disattendere le aspettative mimetiche e nello stesso tempo di fornire ganci all'immedesimazione («poiché senza coinvolgimento, non c'è smascheramento»),³⁷ l'adozione di una grammatica filmica offre incastri che permettono una lettura critica del medium. Lo schermo, infatti, allontana, distanzia la realtà e al contempo la ripropone ingrandita nel dettaglio. Offre la possibilità di un dialogo tra un piccolo me e un grande me. Tra un presente e un altrove. Come se, con la sua capacità distanziante, fosse uno dei modi possibili per rendere il privato una questione pubblica.³⁸

Riferendoci al panorama italiano riconosciamo alcune aderenze che vanno nell'ordine ambizioso di una riattivazione artistica della memoria collettiva: si pensi al *G8 project* (2021) del Teatro Nazionale di Genova a vent'anni dai fatti clamorosi che sconvolsero l'opinione pubblica; a *Panorama* dei Motus, in collaborazione con gli attori de La MaMa di New York (2018), votato alla riattivazione di una dimensione biografica capace di superare l'ipoteca individuale, o ancora a i Sotterraneo con il loro *L'Angelo della storia* (2022), dedicato a una costruzione scenica e concettuale in grado di riflettere sulla tenuta del tempo. Per il resto al momento ci sentiamo di confermare quanto dichiarato da Rovida:

E proprio mentre i più ottimisti iniziavano a tirare un sospiro di sollievo e l'attributo politico – sebbene con una certa libertà di senso – l'ecosistema teatrale italiano, di nuovo ben sperante, ricominciava a pascolare, ritrovando nuovo vigore in vecchie abitudini (il teatro documentario di Filippo

M. Ceredi) e sentendosi di casa perfino laddove non avrebbe mai creduto (l'esistenzialismo intimista, borghese e militante di Deflorian/ Tagliarini), ecco che sulla scena nazionale si affaccia Milo Rau e sparglia le carte, mettendo in evidenza diverse "inadempienze" di questi esperimenti nostrani.³⁹

3. *Nessun dramma. È una tragedia.*

Come dandy distaccati osserviamo in questo momento il lento sprofondare della civiltà occidentale nel caos. In un misto che si potrebbe definire quasi "geniale" di ottusità dell'intelletto e del cuore, assistiamo a come quasi ogni cosa che amiamo viene distrutta dalle fiamme. Ogni anno scompaiono migliaia di specie animali e, per quel che riguarda l'umanità, per i nostri figli ci aspettiamo qualcosa che rasenta un genocidio pianificato... La cosa più interessante in tutto ciò è però che non sussiste il minimo dubbio sul fatto che la situazione sia questa, anche se naturalmente il mio resoconto è un po' sommario e in tal senso decisamente apocalittico. L'epoca in cui simili studi venivano messi in questione, l'epoca dei negazionisti del cambiamento climatico è passata, come è passata quella dei negazionisti dell'Olocausto; oggi, semplicemente, continuiamo a rimuovere. Come altro spiegare che non ci strappiamo i capelli dalla disperazione sapendo di lasciare ai nostri figli un mondo letteralmente da incubo? E questa è la prima lezione nell'arte della resistenza: liberare la propria epoca dal quotidiano, osservarla fattualmente e pertanto in maniera "storica", a partire dal futuro che ci è noto e che viene indicato da quello sguardo rivolto indietro proprio dell'angelo della storia dagli occhi spalancati per lo spavento, dipinto da Paul Klee e descritto da Walter Benjamin.⁴⁰

Come ci racconta Carmen Horbsthel, collaboratrice di Rau alla drammaturgia, in un'intervista inserita nel programma di sala di *Grief and Beauty* riferendosi a *Family*, Milo Rau «used the collective suicide of a family to show Western society on the brink. Apart from the terrible ending there is nothing on stage but an ordinary evening: a study of small things, the beauty and banality of the daily life».⁴¹

La scelta di questo evento di cronaca procede di pari passo con la volontà di Rau di poter lavorare sul palco con un intero nucleo familiare. I Miller/Peteers sono stati eletti a rappresentare un doppio non coincidente ma sinesteticamente risonante con la famiglia di Coulogne. In questo specifico caso, anzi, sembra che la volontà di lavorare in scena con un intero nucleo familiare preceda l'elezione dell'evento cronachistico. È Rau infatti ad affermare che, per concludere la *Trilogia dei crimini moderni*, fosse alla ricerca di un caso di cronaca e che la conoscenza di An Miller e della sua famiglia (una famiglia di artisti che sente affine al suo stesso nucleo familiare), e non l'inverso, lo abbia indotto a scegliere il caso Demeester. A testimonianza di ciò l'incipit di *Anna Karenina* («tutte le famiglie felici si assomigliano fra loro, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo»), riportato nel programma di sala dello spettacolo,⁴² ci induce a guardare l'opera

come un corollario della tesi tolstojana. Seguendo il *Principio di Anna Karenina*, che nel 1997 Jared Diamond⁴³ espone in qualità di assioma logico-matematico applicabile alla sociologia e alla biologia, possiamo affermare che se tutte le famiglie felici – e i sistemi adattivi di successo – si assomigliano, le famiglie infelici sono tutte infelici in modo diverso. Spostandoci sul piano della convivenza tra le specie, dice lo studioso statunitense, solo gli animali che propongono schemi adattivi coniugabili con le abitudini umane sopravvivono, i non adattabili periscono, si estinguono.

L'Antropocene, insomma, è il tema. La morte il destino annunciato. Non si tratta di un dramma, piuttosto di una tragedia. Nessun conflitto, nessun attrito. Poiché questa è la differenza, afferma Rau riprendendo Steiner e *La morte della tragedia*: nella prima vi sono margini possibili di miglioramento, nella seconda nessuno.⁴⁴ Rimane solo l'accettazione del destino e il tempo che occorre a inscenarlo.

Accettare l'arte vuol dire accettare che tutto ciò che è umano sia troppo vasto per essere capito, ma al tempo stesso così indissolubilmente legato alle sue condizioni e alla sua natura da risultarci tragicamente trasparente e – ahimè – insopportabile.⁴⁵

Su questo presupposto si basa l'elaborazione di un approccio realista, su cui Rau si esprime in modo radicale, in una dichiarazione di poetica incontrovertibile ancorché sempre *in progress*:

Perché in questo sta il compito fondamentale dell'arte realista: portare a consapevolezza un atto che si compie inconsapevolmente, rendendolo così discutibile sul piano morale e politico. Il realista deve fare delle proposte inaccettabili, mostrare fotografie che non vogliamo guardare o la cui bellezza ci risulta insopportabile. Questa è, per me, l'unica strada per fare dell'arte realista: intervenire realmente negli ingranaggi della Storia. Malgrado l'inevitabile ambiguità di ciascun punto di vista.⁴⁶

Della storia privata che è il pretesto della narrazione scenica non riusciremo a sapere molto di più alla chiusura del sipario e lo stesso può dirsi di quella della famiglia ingaggiata per raccontarlo. È e rimane un vuoto che Rau non colma, ma che piuttosto desidera trasfigurare in metafora di un istinto autodistruttivo, proprio della classe borghese contemporanea. Della tendenza al consumo eccessivo, all'espropriazione, al travalicamento, al vivere, in poche parole, al di sopra delle possibilità oggettive di sostenibilità, (non solo ecologica, ma umana) ne abbiamo abbastanza? Qual è il compromesso non più accettabile? Qual è il limite che non permette ritorno? Ecco il tratto perturbante che la famiglia Demeester ha incarnato e che per Rau diventa esemplare. Una famiglia ha scelto di fare spazio. Questo potrebbe ripetersi. Questo potrebbe accadere a noi tutti. Questo in fondo sta già accadendo.

È curioso che Nicolas Bourriaud nel suo scritto di presentazione alla mostra del 2022 presso Palazzo Bollani, *Planet B. From the sublime to inclusion*,⁴⁷ citi Tolstoj. Usa le parole di *Guerra e Pace* per ricordare come l'autore russo descriva metaforicamente il solo sguardo possibile che un essere umano possa gettare sul presente: una nebbia in cui non si possono che riconoscere in filigrana le silhouette di forme non meglio identificabili. Il presente è l'Antropocene, che Bourriaud preferisce chiamare polemicamente Capitalocene. Senonché gli artisti, a detta del curatore, possono discernere le forme, perché la forma è il loro campo d'azione. E suggerisce il sublime come allegoria del non utile e del superfluo, in contrasto con l'economicamente produttivo, l'utile. Nel sublime inoltre riconosce, ricordando la definizione di Burke, la possibilità di guardare all'orrore con l'estasi del vedersi lontano dal pericolo, in perfetta linea con la folle assenza di realismo della società civile di fronte al catastrofico collasso ambientale.

In ragione dell'assunzione di responsabilità, che è il motivo animatore della creazione artistica di Rau, la rappresentazione scenica dell'impiccagione è mostruosamente verosimile. Così del resto si legge nelle note di regia:

In short: talking about suicide on stage without showing what it really is, would be irresponsible... Because that is exactly what theatre does: it replaces ideas, half of the information and its prejudices with experience. Whether these are pleasant, is of course, another question.⁴⁸

È all'estetica dell'orrore e alla sua scandalosa declinazione⁴⁹ che bisogna guardare per capire fino in fondo le opere di Rau; alla «lacerazione come esperienza»,⁵⁰ allo «sguardo [...] traumatizzato»,⁵¹ più che pornografico,⁵² che vede ciò che avrebbe preferito continuare a non vedere. D'altro canto Edipo dice: «E anzi, se avessi potuto, attraverso gli orecchi chiudere la fonte dell'udito, senza esitazione avrei sigillato questo mio corpo di sciagura, così che a un tempo fosse cieco e sordo».⁵³ Rau, come sostiene Maddalena Giovannelli, indaga in definitiva

i modi e le possibilità per rappresentare la tragedia nel contemporaneo. Mettere la morte al centro della scena senza rimuoverla, ripeterla ancora e ancora e così inverarla, condividerla con gli spettatori, decostruirla, ingabbiarla nella limpidezza della forma». sono le strade percorse dal regista.⁵⁴

In dialogo con Rodolfo di Giammarco il regista affermava già nel 2020 che, alla luce dell'evidenza del collasso del sistema capitalistico, bisognasse riattivare il «tragico modo di pensare»:⁵⁵ «Prima di tutto dobbiamo capire che la nostra situazione non è drammatica, ma tragica. In altre parole il sistema in cui viviamo non può più essere riparato».⁵⁶ Perciò la tragedia è la forma che il teatro (e il pensiero) a noi contemporaneo dovrebbe as-

sumere, perché «è l'arte della responsabilità umana, è l'accettazione che si deve agire, senza sapere bene la direzione. Tragedia significa che nulla è "riparabile"». ⁵⁷

Come può allora il grande, la Storia, interessare il piccolo? Qual è il collegamento che giustifica il fluire tra pubblico e privato? Tra il processo ai Ceaușescu, il genocidio dei Tutsi, il *Nuovo Vangelo*, *Antigone* e la morte di 'una' famiglia occidentale?

But I realised that they belong together: the big and the small stories, private life and large-scale politics. After all, these refugees and farm workers are only slaves because we consume the way we do, the Amazon only burns that we can live the way we live. And it doesn't even make us happy. ⁵⁸

Si tratta in entrambi i casi di creare un'allegoria del sublime di cui le fonti sono le storie dei singoli, sempre intese come esemplari. ⁵⁹ Difatti il solo scopo di narrare storie private per Rau è elevarle allo loro storicità, alla loro esemplarità: «Per me non avrebbe senso usare il teatro per queste storie private, se non fosse necessario come luogo di un'allegoria molto semplice: la trasformazione del destino in racconto». ⁶⁰ L'allegoria in questo si mostra come tropo d'elezione proprio in rapporto al montaggio, al *framing*, ⁶¹ e quindi alla cornice. ⁶²

Il regista porta, quindi, in scena la morte della società occidentale esponendolo nel suo nucleo privato e più spaventevole: la famiglia, nido e patria («There is something you find in a family that you don't find anywhere else: a kind of homeland, perhaps even meaning»). ⁶³ Ma nella attenzione al dettaglio, alla ricostruzione minuziosa del reale nella sua quasi banalità, non si attiene alla specificità di risultati ricercati attraverso il re-enactment, anche se, come giustamente intuisce Gianmarco Bizzarri riferendosi all'*Oreste in Mosul*, l'impiego di questa tecnica

appare del resto perfettamente pertinente, dal momento che esso costituisce in prima istanza un meccanismo tragico: la ricostruzione di eventi trascorsi è infatti necessariamente intrisa di una percezione fatale, poiché porta con sé la coscienza che ciò che non è stato evitato una volta non può più essere modificato. ⁶⁴

Piuttosto, si avvicina agli effetti di contrasto ontologico che l'arte iperrealista ⁶⁵ (penso ad esempio all'artista belga Berlinde de Bruyckere o alle opere della coppia Glaser/Kuntz) innesca con le sue pretese di verosimiglianza delle forme innescando attriti nella percezione del reale stesso.

Per questo la famiglia Miller/Peeters non è chiamata a rappresentare il suicidio della famiglia Demeester, ma, allegoricamente, il proprio. An Miller e Filip Peeters impersonano sé stessi, così d'altronde le loro figlie Leon-

ce e Louise. Sono una vera famiglia. Una famiglia che accetta di assumersi il destino di un'altra, differente ma afferente allo stesso insieme: siamo al di là dell'effetto di reale, siamo alla responsabilizzazione del reale.

Rau compone una scultura sociale, cioè «uno spazio pubblico per gli artisti con cui lavoro, nel quale loro siano costretti ad assumersi la piena responsabilità di ciò che fanno. Uno spazio tragico».⁶⁶ Tuttavia ci sembra, in questo caso, che la combinazione degli elementi non raggiunga l'obiettivo «di passare dai fatti, dalle narrazioni, ad una sorta di situazione che parli di per sé».⁶⁷ Cosicché l'atto di consapevolezza che il suo teatro ha la pretesa e la reale possibilità (confermata da spettacoli di forme ed esiti diversissimi) di innescare, sia depotenziato. Quand'anche l'attenzione al dettaglio e alla riproposizione scenica dei gesti quotidiani sia in tutto verosimile, non appare - paradossalmente - teatralmente reale. Manca la scintilla della finzione che trasforma una sequenza di azioni in un paradosso di realtà.

A nostro avviso, seppur ci sia la ricerca del tragico, il tragico non avviene. Non perché il dramma sia escluso da questa vicenda. Piuttosto perché è assente dal presente, dal passato e dal futuro dei protagonisti, che percorrono lo schema drammaturgico fino all'atto finale senza che a noi arrivi la perturbante manifestazione dell'enigma. Manca, in altri termini, quello che Lehmann ritiene essenziale alla tragedia e che definisce come «una coerenza intrinseca inaccessibile... interdetta agli umani: il punto di vista degli dei».⁶⁸

4. *La morte come non l'avete mai vista*

Il secondo capitolo della trilogia della vita privata, *Grief and Beauty*,⁶⁹ condivide con il primo la stessa impostazione scenica (un proscenio pressoché vuoto; più in là, al centro, una casa; uno schermo in alto che sovrasta la scenografia) e la stessa asciutta attenzione all'individuo e alle piccole cose. In dialogo ideale con *Everywoman*, *Grief and Beauty* affronta la sfida di rappresentare l'irrappresentabile: la morte nella sua dimensione di corpo svuotato, di sparizione. Tuttavia nell'opera ispirata al dramma allegorico *Jedermann* di Hoffmansthal, Milo Rau e Ursina Lardi (attrice e coattrice) hanno impostato una narrazione per microricordi che conducessero lo spettatore dentro il mondo memoriale e immaginifico di Helga Bedau, una donna che, prossima alla morte per una diagnosi di cancro, decide di partecipare con il suo «simulacro» – presenza virtuale fantasmatica e protagonista della storia – all'opera. Del resto «Questo è il teatro! Una persona morta che parla, un fantasma» afferma Rau per bocca dell'attore Johan Leysen ne *La reprise*.



View Video

Nella narrazione di *Everywoman* il nostro addentrarci come partecipanti al rito di commemorazione aveva il valore di una ricognizione poetica, di una riappropriazione della dimensione divina del quotidiano, trasfigurato dal medium teatrale in esperienza universale.⁷⁰

Diversamente in *Grief and Beauty* il teatro diventa il luogo dell'esposizione del reale, o meglio, di ciò che della realtà preferiremmo non vedere: la morte nella sua cruda materialità. Riferendosi a questo progetto, e alla sua opera in generale, Rau parla esplicitamente di rimozione, come il disvelamento di un processo di obnubilazione perpetrato dalla società di massa capitalista ai danni dell'ecosistema e della struttura economica coloniale che ancora pervade l'abitudine collettiva del pensiero occidentale.



View Video

During the initial research, we noticed something strange: It seems as if the repression of one's own death, of one's own creatureness – which we already examined in *Everywoman* created last year in Salzburg – is an individual reflection of a much larger repression: of global dying, of the epochal disappearance of life, of the so-called "Sixth Mass Extinction" in the Anthropocene. It is almost as if not only a disappearance but an amnesia is taking place: Those who are young today do not even know what we have lost, having never known the birds, insects, landscapes that have disappeared. *Grief & Beauty* thus tries, I think, to establish a connection between different forms of disappearance and grieving: the disappearance of animal species, of life environments, of languages, of individual memory and existence. All this in concrete stories that we experienced and told each other during the research and rehearsals.⁷¹

Un rimosso che ha del grottesco, rispetto all'evidenza dell'estinzione incombente. In questo Rau opera scegliendo di strutturare i suoi lavori cercando una nuova dimensione tragica, come già in *Family*. Lo fa incastrando la drammaturgia in un sistema che nasce dal postdrammatico ma che lo supera per approdare ad un'arte realista e tragica.

Video: Trailer *Grief and Beauty*

Senza inoltrarci nella dimensione del tragico nietzschiano, ci interessa almeno evidenziare come la qualità apollinea che il filosofo riconosceva al dialogo e alla struttura dell'«intreccio processuale mirabilmente aggrovigliato, che il giudice scioglie lentamente, nodo su nodo, provocando la propria rovina»,⁷² qui è negata. Non c'è apollineo perché non c'è la gioia della risoluzione dell'enigma. E non c'è mito, cosicché anche la qualità dionisiaca viene negata. Cosa ne rimane? A detta di Rau il tragico, ovvero qualcosa di inevitabile da osservare, in cui il dolore non oppone alcuna arma di redenzione.

Al contrario di Edipo, che rinuncia alla vista e dunque alla conoscenza, l'artista bernese impone di guardare, prendere atto e inorridire ancora e ancora. Inorridire non del castigo – perché sui crimini che Rau mostra non c'è un tribunale che sorvegli – ma di noi stessi. Perché come Edipo siamo rincorsi incessantemente dal passato che non lascia scampo al futuro. E, come l'eroe sofocleo, stiamo ricevendo segnali chiari di una resa dei conti fatale che il passato chiede di pagare con il futuro, che noi stessi abbiamo programmato: «questa era la regola della tragedia classica, il destino di Edipo: anche se hai chiuso con il passato, il passato non ha chiuso con te». ⁷³ Tuttavia, se l'accecamento di Edipo fornisce con la sua estrema brutalità un viatico alla colpa contro la natura, la società tratteggiata da Rau non ha scampo. Può solo, come fa, essere mostrata per ciò che è: soggetto morente. In questo non è superiore alle specie animali e vegetali, tutte universalmente legate allo stesso destino di cui l'armonia, come una danza in cui versi animali, parole e musica diventano parte di un assolo, regala la sola redenzione possibile.

Ed è, infatti, nella riappropriazione di un contatto nostalgico con la natura che *Family* e *Grief and Beauty* parlano lo stesso linguaggio. Il canto degli uccelli riconnette idealmente due interpreti (An in *Family*, Anne in *Grief and Beauty*) allo stato naturale inteso come status armonico, da cui ci si allontana con il tempo, con il lavoro, con la vita. In *Family* An ricorderà



il suo passato in famiglia, la vita in fattoria e quindi il rapporto quotidiano con la natura. In *Grief and Beauty* Anne, veterinaria in pensione, riconosce dal cinguettio (registrato) diffuso in sala, le varie specie di uccelli; al contempo gli alberi riprodotti sullo schermo sfondano il perimetro della sala teatrale e della casa in cui Johanna ha vissuto gli ultimi anni di malattia.

Un ulteriore elemento indicativo dell'interesse del regista per una dimensione altra che riassemi l'umano con il non umano/animale in *Grief and Beauty* è il riferimento ai lupi, al loro modo di comunicare. Il pretesto è uno dei racconti di Anne, la quale, dopo la pensione, quando ha avuto la sensazione che la sua vita si fosse fermata, confessa di aver passato molto tempo su internet di notte; la scoperta di una webcam sempre accesa all'interno di un parco naturale popolato da branchi di lupi ha rappresentato per lei un viatico alla solitudine. Gli ululati (parafrasando le sue battute) che al nostro orecchio appaiono simili a lamenti sono forme di comunicazione sotterranee e inaccessibili; suonano, involontariamente, quel sentimento di dolore e struggente bellezza che il patto con la vita, nei suoi alti e bassi, ci chiede di accettare. Per questo anche lei, seguendo le voci degli animali, inizia in scena ad ululare e pian piano le si uniranno gli altri attori e anche, in questo mutuo risponderci, il violoncello.

Come già precedentemente detto, Rau sceglie di mantenere lo stesso impianto scenografico di *Family* per cui il centro del palco è occupato dalla

riproduzione di una casa divisa in tre ambienti: un bagno, una camera da letto (in cui spiccano flebo e medicine), una cucina. Eppure, diversamente da *Famili*e, non c'è tetto e nessuna quarta parete fisica che ci separi dallo spazio dedicato esplicitamente alla finzione. Laddove, invece, in *Everywoman* si mostrava un palcoscenico pressoché vuoto ma abitato da pochi elementi simbolici (un pianoforte, un mangianastri, due massi, scatole piene di foto pronte per un trasloco) e, immancabile, uno schermo in alto, a sovrastare la scena.

Il proscenico pressoché nudo, eccezione fatta per le sedute laterali degli attori a destra e la postazione della violoncelli-



Everywoman, directed by Milo Rau, 2021. Ph: Armin Smailovic

sta sulla sinistra, è, anche in questo caso, lo spazio deputato alla meta-teatralità; tuttavia, a differenza di *Family*, gli attori entrano in un rapporto diretto con il pubblico. Rivolgendosi ad essi senza intermediazione della telecamera, intessono una relazione di concreta vicinanza che si basa sulla qualità insindacabile dell'esserci nel presente, producendo l'effetto di una pretesa sincerità del dire.

Se la scenografia denuncia la ferma volontà di avere nella casa – nuovamente – il fuoco dell'attenzione, è lo schermo sovrastante che ci attira, espressione di un altrove che si preannuncia fertile di sorprese. È da lì che gli occhi sorridenti di una donna in là con gli anni ci guardano quando entriamo in sala. È lei ad accoglierci. Il resto del cast è seduto in prosenio. Da lì si muove una delle attrici, la più giovane, Princess Isatu Hassan Bangura, per prendere parola e presentarci la donna che vediamo riprodotta in video. Anche in questo caso Rau va dritto al tema fin dalle prime battute. *Dolore e Bellezza* comincia con la storia di questa donna, Johanna, che, malata da tempo, decide di morire il giorno successivo al suo ottantacinquesimo compleanno. Ha deciso di mostrare a tutti i suoi ultimi istanti per parlare a viso aperto e senza infingimenti della morte, «il più solitario dei cammini», dirà Princess, rivolgendosi al pubblico.⁷⁴

Quello che procede da questo momento fino alla fine è una composizione che utilizza tutti gli elementi del teatro postdrammatico, ma con esiti opposti. I titoli, il monologo, l'intervista, la poliglossia, il documento d'archivio, l'intermedialità sono parte di una composizione sinestetica che interseca le storie dei quattro personaggi/persone per raccontarci con il loro esempio che in maniera inequivocabile le vite di tutti si somigliano. Non c'è una rottura del linguaggio che mostri l'incomunicabilità o l'assenza di significato. Al contrario, usando l'affermazione come metodo artisti-



Grief and beauty, directed by Milo Rau, 2022. Ph: Michiel Devijver

co (che riconosce al soggetto il progetto umano collettivo)⁷⁵ espone il suo messaggio in modo semplice: facciamo parte della stessa storia, che ha, malgrado qualsiasi sforzo, lo stesso finale.⁷⁶

I quattro interpreti (Arne De Tremerie, Anne Deylgat, Princess Isatu Hassan Bangura, Gustaaf Smans) si fanno portavoce di storie di morte e rinascita, in cui, immaginiamo, si mescolino verità e finzione. Tanto che le vicende familiari si intersecano con le esperienze teatrali. Ed in questo modo che l'arte per eccellenza del paradosso di mimesi e riproduzione, diventa spazio reale e metaforico di compartecipazione.

Esemplare è il caso di Gustaaf Smans, che passa da una recitazione da persona a *dramatis personae*. Cosicché il suo rivolgersi al pubblico in maniera diretta diventa operazione di finzione dichiarata, ma non meno credibile, in almeno due momenti dello spettacolo. Una prima volta quando, raccontando un episodio degli inizi della sua carriera come attore cinematografico, passa dal comunicare direttamente dal proscenio alla platea la sua esperienza, ad un racconto privato tra lui, recitante un uomo in fin di vita, e Arne De Tremerie, che da collega si fa badante. Sorreggendolo per un braccio, Arne lo conduce con attenzione e dolcezza all'interno del mondo fittizio, eppure minuziosamente realistico, della casa. La seconda volta lo scarto tra recitazione diretta al pubblico e una teatralmente interposta sarà mostrato dall'interno dell'ambiente domestico. Seduto su uno scranno, nudo, dopo essere stato lavato da Arne, Gustaaf si rivolge alla telecamera e racconta del suo passato in teatro. Di quando una volta interpretò *Primo Amore* di Beckett. Nel recitare davanti alla telecamera il suo immedesimarsi nel racconto si fa così intenso, che il movimento citato dal ricordo della scena diventa vero cadere dallo scranno. Manifestando in questo modo apertamente la caratteristica principale del paradosso di poter travalicare, con semplici ma efficaci espedienti di tecnica attorale, la soglia tra differenti livelli di realtà. Il processo di commistione tra le due dimensioni, metateatrale e teatrale, viene amplificato dalle musiche che, inserite in modo extradiegetico, vengono poi riprodotte dagli apparecchi radiofonici all'interno della casa. Un espediente che in *Everywoman* era stato declinato tra la diffusione della voce e della musica in stereofonia e la riproduzione, fittizia, del suono come se provenisse da un mangianastri anni '70.

È l'arte teatrale che permette il miracolo della morte e della sua riproducibilità. E Rau lo mette in scena così: Arne De Tremerie, incitato dai colleghi, mostrerà la fine del *Piccolo Principe* per come la interpretava quando, giovanissimo, fu ingaggiato per il suo primo ruolo; questa prima rappresentazione metateatrale della morte, mostrata all'inizio dello spettacolo in proscenio, sarà seguita da un'altra, di tipo prettamente teatrale, compiuta da Gustaaf Smans per (finta) eutanasia all'interno della riprodu-

zione scenografica della stanza da letto; questa messa in scena precederà la realtà di Johanna, del suo spegnersi, mostrata in video⁷⁷ mentre il palco cade nell'oscurità.

L'immagine devastante dell'ultimo respiro di un essere umano ha un effetto detonante rispetto alla composizione artistica. La frantuma. Tanto che la morte in scena, rimedializzata, imprigionata come documento di archivio, è la pietra di paragone che fa esplodere il meccanismo teatrale. Il confronto tra l'intensità del concreto e la messa in scena è impietoso. Il tratto perturbante di questo estremo effetto di reale distrugge ogni possibilità di concessione poetica e di teatralità e ciò che appare prima e dopo non può che essere imparagonabile.

L'apparizione della morte nella verità materiale, seppur circoscritta nella cornice video, può definirsi fenomeno estetico? Non attenendosi al tempo della rappresentazione vive del tempo reale. È oltre, dunque, la soglia di ciò che può essere riprodotto, seppur contenuto in una forma mediatica riproducibile all'interno di un medium contenitore. Per questo non attiene al teatro in quanto non è finzione, non è rappresentazione. Ma è in esso contenuto come documento di archivio che espone lo scarto tra realtà e rappresentazione. Come ricorda Pinotti, da una tradizione platonistica in cui l'immagine era stata concepita

come ontologicamente e gnoseologicamente dipendente dal modello reale di cui era rappresentazione, con l'avvento fotografico avviene un fatale ribaltamento dei rapporti: chiediamo alla fotografia (e poi al video) di certificare che un avvenimento si sia effettivamente verificato, che una persona o un evento siano veramente esistiti. Nulla propriamente è se non è messo in immagine.⁷⁸



Grief and beauty, directed by Milo Rau, 2022. Ph: Michiel Devijvera

Alla luce dell'estetica del terrore di Bohrer, che riconduce all'intensità e all'enigma le due qualità salienti del fenomeno estetico, e allo choc di Benjamin, è possibile relazionare il passaggio dalla vita alla morte di Johanna che si svolge davanti ai nostri occhi alla sensazione di perdita, di vuoto che segue il soprassalto? Siamo, insomma, i fruitori di un'esperienza che può essere inserita nel perimetro dell'estetica della responsabilità?

Di certo ciò che vediamo è il reale, il cui scarto con la rappresentazione si dipana implacabilmente davanti a noi. L'epifania che segue l'evento (traumatico) di riconoscimento della differenza, mostrata, superata la soglia dell'esperienza possibile, si apra il vuoto incommensurabile dell'altrove, dell'inconoscibile a cui nessuna forma di rappresentazione può porre rimedio.

Sollevate le mura che contenevano la casa, acceso sul fondo un faro che proietta luce rifratta da una tenue nebbia (come quella immaginifica alla fine di un tunnel), Arne, dopo un ultimo riferimento al *Piccolo principe*, suggerisce al pubblico di pensare all'origine e alle fine come un buco nero, che sia l'ultimo archivio in cui tutto è contenuto—riprendendo idealmente l'immagine suggerita in *Everywoman* di una grande tela in cui tutto sia dipinto, ogni dettaglio, che suggellava il terzo e ultimo atto dell'opera.

Ma il vero finale è già accaduto. Non possiamo che accettarlo.

Io credo che le parole non ci sono, tanto non c'è niente da dire. Bisogna smetterla di insegnar parole. Bisogna chiuder le scuole e ingrandire i cimiteri. Ad ogni modo, un anno o cento è la stessa cosa: prima o poi si muore tutti. Ed è questo che fa cantare gli uccelli. Gli uccelli cantano e ridono per questo.⁷⁹

-
- ¹ M. RAU, R. BOSSART, 'Sono un postmoderno senza atteggiamento postmoderno' in ID., *Realismo globale*, Imola, Cue Press, 2019, p. 15.
- ² M. RAU, R. BOSSART, 'Non c'è un come se nei miei progetti', in ID., *Realismo globale*, p. 47.
- ³ P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 2000, p. 52.
- ⁴ Ivi, p. 51.
- ⁵ *Ibidem*.
- ⁶ M. RAU, 'Cos'è l'umanesimo cinico?', in ID., *Realismo globale*, p. 45.
- ⁷ «Per me è fondamentale pensare al concetto di evento in senso kierkegaardiano, quindi come ripetizione: da un lato come ricordo di un evento dimenticato (in quanto traumatico, represso, oppure, all'esatto opposto, banalizzato e del tutto ritualizzato dalla politica memoriale); dall'altro come presagio luminoso di una futura realtà che non si è ancora compiuta, dunque come "memoria preventiva" di qualcosa che deve ancora essere fatto, che deve ancora avverarsi.» M. RAU, R. BOSSART, 'Com'è stato quando il primo proletario è apparso sulla scena?', in ID., *Realismo globale*, p. 53.
- ⁸ Sull'allegoria del sublime si rimanda al paragrafo 3 del presente saggio.
- ⁹ M. RAU, 'The Last Days of the Ceaçescus. Eziolamento e narrazione collettiva', in ID. *Realismo globale*, p. 79.
- ¹⁰ M. RAU, R. BOSSART, 'Non c'è un come se nei miei progetti', p. 47.
- ¹¹ M. RAU, R. BOSSART, 'Sono un postmoderno senza atteggiamento postmoderno', p. 17.
- ¹² M. RAU, 'Cos'è il realismo globale', in ID., *Realismo globale*, p. 31.
- ¹³ M. RAU, R. BOSSART, *Sono un postmoderno senza atteggiamento postmoderno*, p. 17.
- ¹⁴ Ivi, p. 15.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ «L'affermazione è un metodo artistico che Alain Badiou ha giustamente descritto come "aristocratismo proletario". Si oppone alla professione di modestia, ma anche al culto dell'autenticità. Il metodo affermazione riconosce nel soggettivo il progetto umano collettivo, ma senza rinunciare ad alcuna qualità del soggettivo» (M. RAU, R. BOSSART, 'Non c'è un come se nei miei progetti', p. 46).
- ¹⁷ B. LATOUR, 'L'agency ai tempi dell'Antropocene [2014]', *Magazine*, July 2017, <www.kabulmagazine.com/bruno-latour-lagency-ai-tempi-dellantropocene/> [accessed 19 June 2022].
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ Per un approfondimento si richiama Castellari, il quale evidenzia l'assonanza del primo punto del Manifesto di Gent («Non si tratta più soltanto di rappresentare il mondo. Si tratta di cambiarlo. L'obiettivo non è quello di rappresentare il reale, ma di rendere reale la rappresentazione stessa.») con Marx e le sue *Tesi su Feuerbach*: cfr. M. CASTELLARI 'Il manifesto di Gand', in *Letteratura e letterature*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 13, 2019, pp. 137-140. Si veda inoltre M. DE MARINIS, 'Sul Manifesto di Gent. Tre note tendenziose', *Stratagemmi*, 40, 2/2019, pp. 43-52. Per il secondo punto del Manifesto («Il teatro non è un prodotto, è un processo di produzione. La ricerca, i casting, le prove e le relative discussioni devono essere resi accessibili al pubblico») ci interessa almeno evidenziare la

vicinanza con i 'drammi didattici' o 'd'uso' di Brecht in cui, come afferma Massimo Castri: «viene abolito il compito utilitaristico di giungere ad un prodotto finito, da presentare e vendere... mentre prende sopravvento decisamente il processo, la fase di elaborazione, della discussione, del confronto intersoggettivo, della invenzione e della elaborazione comunitaria» (M. CASTRI, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Torino, Einaudi, 1979, p. 164). Inoltre ci sembra opportuno rilevare l'assonanza d'intenti con l'estetica relazionale nella definizione data da Nicolas Bourriaud come forma d'arte impegnata più a condurre un processo di scambio che alla creazione di un prodotto estetico: cfr. N. BORRIAUD, *Relational aesthetics*, Les Presses du Réel, Dijon, 1998.

²⁰C. ROVIDA, 'Intorno a Milo Rau', *Stratagemmi*, 40, 2/2019, p. 18.

²¹Si usa qui il termine «attanti» in riferimento a Greimas nell'accezione che ne dà Latour, nel senso di ciò che definisce la «cornice», ciò che è «framed». Nell'ambito della sua teoria delle scienze sociali, e al fine del nostro discorso, si trovano interessanti corrispondenze, infatti, con ciò che Latour definisce per dispositivo, includendo un sistema di attori-rete nella relazione inter-oggettiva tra umano e non umano, e il concetto di «débrayage» come d'incidente che permette, nel presente, una riconduzione al passato in quanto «If time depends on associations, associations do not depend on time» (B. LATOUR, *We have never been modern*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 141).

²²Nell'accezione di sistema ibrido in B. LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes: Essais d'anthropologie symétrique*, Parigi, La Découverte, 1991.

²³F. SERRAZANETTI, 'Tra individualità e storia collettiva', *Stratagemmi*, 4 dicembre 2017 < <https://www.stratagemmi.it/tra-individualita-e-storia-collettiva-intervista-a-milo-rau/> > [accessed 21 settembre 2022].

²⁴Nei tre capitoli che compongono la trilogia, le vicende biografiche di attori professionisti ed «esperti del quotidiano» si mescolano in un racconto sovra-biografico che ha come scenario il continente europeo. Con esperto del quotidiano Rau identifica quegli attori che non per formazione accademica, ma per biografia sono competenti ad assumere un ruolo affidato nelle sue rappresentazioni. Sull'argomento si veda M. RAU, *Realismo globale*.

²⁵M. RAU, *Realismo globale*, p. 47.

²⁶*Le 120 giornate di Sodoma* traggono spunto da De Sade e Pasolini. La particolarità di questo spettacolo è la componente attoriale. Gli interpreti sono tutti affetti dalla sindrome di down e sono chiamati a inscenare le torture descritte nell'opera letteraria e filmica. Il meccanismo di esposizione della violenza in questo caso è rivolto a mettere il pubblico nella spiacevole condizione di non poter volgere lo sguardo altrove rispetto alla violenza intensa come mancanza di diritti delle persone affette da disabilità.

²⁷*Five eyes pieces* riprende nel titolo un accostamento ai *Cinque pezzi facili* di Strawinsky e ai *Seven easy pieces* di Marina Abramovich. In particolare lo spettacolo si muove su due crinali, da un lato la rappresentazione come meccanismo paradossale della ripetizione e dell'istantaneità, dall'altro la denuncia della violenza dell'immagine e della sua replicabilità. In un meccanismo metateatrale i protagonisti della vicenda (giovannissimi attori appartenenti al centro artistico CAMPO di Gent) sono chiamati a partecipare ai provini e poi a mettere in scena parti della vicenda del pedofilo e omicida Marc Dutroux. Su quell'*affaire* che la

rete dei suoi crimini ha evidenziato, in una sconvolgente compromissione con le istituzioni, si basa anche il meccanismo dello spettacolo che mette in crisi il sistema di attivazione fenomenologico tra spettatori e attori nel momento in cui, da adulti, assistiamo alla messa in scena di un casting in cui il regista chiede ad un'attrice bambina di spogliarsi davanti alla telecamera (e quindi a noi). In questo modo Rau ci rende responsabili di un inquietante atto voyeuristico. In *The Repetition (La Reprise)* l'evento storico pretestuale è l'uccisione di un giovane omosessuale, Ihsane Jarfi, a Liegi da parte di un gruppo di coetanei. In scena una riproduzione verosimile del contesto in cui si è perpetrato l'omicidio. Lateralmente una scrivania a cui sono seduti i conduttori dei provini per la produzione stessa dello spettacolo. Una telecamera riprenderà la violenza e la esporrà, in tutto la sua drammaticità iperrealistica, sullo schermo che sovrasta la scena. Al pubblico si offre la morte di un uomo come il frutto di un'indagine. *Family*, come si vedrà in dettaglio, ha come elemento attivatore documentale il misterioso suicidio di un'intera famiglia di Coulogne, a pochi chilometri da Calais.

²⁸Una nuova trilogia su *I Miti* è appena stata conclusa con l'ultimo capitolo: *Antigone in Amazzonia*. Le due opere precedenti che ad essa tematicamente si collegano sono entrambe del 2019: *Oreste in Mosul* e *The New Gospel (Il Nuovo Vangelo)*.

²⁹Visto in presenza presso La Colline, Théâtre National, Paris, il 28 gennaio 2023, l'analisi dell'opera si avvale anche del materiale video di archivio messo gentilmente a disposizione da NtGent Theatre. Non è stato possibile, invece, reperire il prodotto cinematografico composto in sostituzione dell'opportunità di una fruizione live dell'opera, dovuta alle necessarie restrizioni imposte agli eventi dal vivo durante il periodo pandemico da Sars Covid 19. Tuttavia, per fornire almeno qualche dettaglio in merito indichiamo: A. ENGELEN, 'Recensione: Family', *Cineuropa*, 13 settembre 2021 <<https://cineuropa.org/it/newsdetail/410350/>> [accessed 14 July 2023].

³⁰M. RAU, *Realismo globale*, p. 21.

³¹M. RAU, 'Program Familie', NtGent, <https://issuu.com/ntgent/docs/program-maboekje_familie_issuu_en/s/10128098> [accessed 11 June 2022].

³²*Ibidem*.

³³«L'opera scenica può essere estraniata nel suo complesso mediante il prologo, l'antefatto o la proiezione di titoli» (P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, p. 99).

³⁴«... il meccanismo filmico, elemento costante dei lavori del regista, viene da lui utilizzato, secondo un procedimento dialettico, per accrescere, negare e riaffermare il senso di verità dell'atto artistico» (G. BIZZARRI, 'Tra utopia e reportage: Milo Rau e Pier Pasolini', *Stratagemmi*, p. 179).

³⁵P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, p. 95.

³⁶M. RAU, *Realismo globale*, p. 20.

³⁷M. RAU, R. BOSSART, 'Il reale del simulacro', in Id., *Realismo globale*, p. 26.

³⁸M. GIOVANNELLI, 'Il personale è politico', *Sguardi sul contemporaneo. Il politico è osceno*, I Quaderni del FIT, 2017, p. 24 <<https://www.stratagemmi.it/i-quaderni-del-fit/>> [accessed 16 June 2023].

³⁹C. ROVIDA, 'Intorno a Milo Rau', pp. 16-17.

⁴⁰M. RAU, *L'arte della resistenza*, Roma, Castelvecchi, 2020, pp.13-14.

- ⁴¹M. RAU & NTGENT, Press File *Grief & Beauty*, Augustinpr.de, Berlin, 2021, p. 3.
- ⁴²*Ibidem*.
- ⁴³J. DIAMOND, *Armi, acciaio, malattie*, Torino, Einaudi, 2014.
- ⁴⁴Cfr. M. RAU, *L'arte della resistenza*, p. 27.
- ⁴⁵M. RAU, *Realismo globale*, p. 99.
- ⁴⁶Ivi, p. 35.
- ⁴⁷N. BOURRIAUD, *Planet B - Climate change and the new sublime. Radicants*, Palazzo Bolani, Paris, 2022.
- ⁴⁸M. RAU, 'Program Familie', NtGent, < https://issuu.com/ntgent/docs/program-maboekje_familie_issuu_en/s/10128098 > [accessed 11 June 2022].
- ⁴⁹«Privata del suo canto e insieme della sua spiegazione, la naturalezza di queste immagini obbliga lo spettatore a una interrogazione violenta, lo impegna sulla via di un giudizio che egli stesso elabora senza essere intralciato dalla presenza demiurgica del fotografo. In questo caso dunque si tratta proprio di quella catarsi critica richiesta da Brecht, e non più, come nel caso della pittura di soggetto, di purga emotiva: si trovano forse qui le due categorie dell'epico e del tragico. La fotografia introduce allo scandalo dell'orrore, non all'orrore in sé» (R. BARTHES, 'Fotografie-choc', in ID., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994, p. 104).
- ⁵⁰M. RAU, *Realismo globale*, 27.
- ⁵¹Ivi, p. 21.
- ⁵²G. MANZELLA, «Familie», la questione etica secondo Milo Rau', *il Manifesto*, 26 settembre 2020 < <https://ilmanifesto.it/familie-la-questione-etica-secondo-milo-rau> > [accessed 7 March 2023].
- ⁵³SOFOCLE, *Edipo Re*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 307.
- ⁵⁴M. GIOVANNELLI, 'Milo Rau nel laboratorio della tragedia classica', *Stratagemmi*, 40, 2/2019, p. 156.
- ⁵⁵R. DI GIANMARCO, 'Milo Rau: dopo il coronavirus Cechov e Shakespeare non ci basteranno più', *la Repubblica*, 18 aprile 2020 < https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2020/04/18/news/milo_rau-254367802/ > [accessed 17 October 2022].
- ⁵⁶*Ibidem*.
- ⁵⁷*Ibidem*.
- ⁵⁸M. RAU, 'Program Familie', NtGent, < https://issuu.com/ntgent/docs/program-maboekje_familie_issuu_en/s/10128098 > [accessed 11 June 2022].
- ⁵⁹M. RAU, *Realismo globale*, p. 47.
- ⁶⁰Ivi, p. 46.
- ⁶¹Sul concetto di «framing» in Rau si rimanda a M. RAU, R. BOSSART, 'Com'è stato quando il primo proletario è apparso sulla scena?', in ID., *Realismo globale*.
- ⁶²Per l'allegoria in rapporto alla cornice e all'esperienza dello choc si indicano: R. BARTHES, *Miti d'oggi*; W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999; M. P. ELLERO, *Introduzione alla retorica*, Milano, Sansoni, 1997; E. FISHER-LICHTE, *Estetica del performativo*, Roma, Carrocci, 2016; A. PINOTTI, (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi, 2018, Ebook.
- ⁶³M. RAU, 'Program Familie', NtGent, < https://issuu.com/ntgent/docs/program-maboekje_familie_issuu_en/s/10128098 > [accessed 11 June 2022].
- ⁶⁴G. BIZZARRI, 'Le Erinni di Mosul: reportage di una tragedia', *Stratagemmi*, 40, 2/2019, p. 181.

- ⁶⁵«La scelta iniziale di restringere il raggio d'azione alla sola trasmissione radio-fonica è giustificata dal voler rievocare un piccolo frammento della grande Storia e metterlo così in evidenza – esporlo in maniera iperrealista – da mostrarne i dettagli e le sfumature, fino a scorgerne all'interno i riflessi di tutte le forze in campo, compresi i modelli consumistici dell'epoca» (R. SACCHETTINI, 'Il tamburo tribale del Ruanda', *Stratagemmi*, 40, 2/2019, p. 113).
- ⁶⁶Ivi, p. 18.
- ⁶⁷Ivi, p. 21.
- ⁶⁸H.T. LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, CuePress, Imola, 2017, p. 199.
- ⁶⁹Lo spettacolo è stato visto in presenza il 21/01/2023 presso La Colline, Théâtre National, Parigi. Per l'analisi ci si avvale anche del materiale video di archivio cortesemente fornito da NtGhent.
- ⁷⁰Sull'opera è in via di pubblicazione un mio scritto dal titolo 'Everywoman' di Milo Rau e Ursina Lardi. *L'importanza di 'Ognuno' in tempi di crisi*.
- ⁷¹M. RAU, C. HORNBOSTEL, 'Trying to share something that is not shareable', Press File *Grief & Beauty*, pp. 5-6.
- ⁷²F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 2009, p. 65.
- ⁷³R. DI GIANMARCO, 'Milo Rau: dopo il coronavirus Cechov e Shakespeare non ci basteranno più', *la Repubblica*, 18 aprile 2020 < <https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2020/04/18/news/milo-rau-254367802/> > [accessed 17 October 2022].
- ⁷⁴M. RAU, *Grief and Beauty*, 2021. Citazione puntuale delle battute di Princess Isatu Hassan Bangura, interprete dello spettacolo.
- ⁷⁵«L'affermazione è un metodo artistico che Alain Badiou ha giustamente descritto come «aristocraticamente proletario». Si oppone alla professione di modestia, ma anche al culto dell'autenticità. Il metodo dell'affermazione riconosce nel soggettivo il progetto umano collettivo, ma senza rinunciare ad alcuna qualità del soggettivo. Per me ogni attore, ogni persona che intervisto o con cui lavoro è la prima e l'ultima, è la persona esemplare. Il metodo dell'affermazione è dunque, in una frase, fare dello specifico l'esemplare senza abbandonare il minimo dettaglio dello specifico» (M. RAU, *Realismo globale*, p. 46).
- ⁷⁶M. RAU, R. BOSSART, 'Non c'è un come se nei miei progetti', p. 46.
- ⁷⁷«Nella prassi teatrale antica, la morte si avvicinava alla platea non solo attraverso il racconto funebre del messaggero, ma anche grazie alla macchina scenica: un carrello girevole (ekúkklema) trasportava i cadaveri che venivano così letteralmente fatti rotolare in scena. La *mechané* di Rau è naturalmente lo schermo che, agendo in sinergia con la parola, apre il sipario su morti avvenute altrove nel tempo e nello spazio» (M. GIOVANNELLI, 'Milo Rau nel laboratorio della tragedia classica', p. 153).
- ⁷⁸A. PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi, p. 75.
- ⁷⁹B. M. KOLTÈS, 'Roberto Zucco' in ID., *Da Sallinger a Roberto Zucco*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 81.



MADDALENA GIOVANNELLI

*Narrazioni antiche, attivismo contemporaneo:
il Vangelo e Antigone secondo Milo Rau*

The article focuses on Milo Rau's most recent creations and his efforts to lay the foundations for a 'new global art'. The analysis examines in particular *The New Gospel* and *Antigone in the Amazon*, both of which are characterized by the intention to rewrite and recontextualise ancient narratives (the *Gospel of Matthew* and Sophocles' *Antigone*) in the light of new political urgencies, adopting a non-Eurocentric perspective. The article highlights the strategies used by Rau as tools for social change and for raising critical questions about power relations and global inequalities, while reflecting on the contradictions that arise at the intersections between art and activism.

Nel febbraio 2021 Milo Rau ha convocato presso la Akademie der Künste di Berlino alcuni interlocutori a discutere della possibilità di una autentica *global art* sulla scena mondiale (*Can There Be Global Art?* è il titolo delle giornate di riflessione);¹ tra loro, Rabih Mroué, Lia Rodrigues, Wajdi Mouawad. Uno dei temi emersi con maggior vigore dalla discussione è la poca visibilità degli artisti non occidentali e la loro conseguente necessità di approdare a centri europei per poter lavorare e farsi conoscere, perdendo così il pubblico di riferimento, e trovandosi a modulare di conseguenza gusti e linguaggi.²

Queste e altre riflessioni attraversano da diversi anni la più avanzata scena europea, orientando le proposte artistiche non solo verso un generico impegno a raccontare il presente, ma verso territori ibridi tra arte e attivismo: cioè verso atti – artistici, curatoriali o produttivi – volti a cambiare concretamente qualche aspetto della realtà.

La volontà di agire sul mondo è del resto da tempo al centro degli interessi di Milo Rau come artista, direttore artistico NT Gent, intellettuale impegnato, come ben emerge dalla lettura complessiva di Re-



Oreste in Mosul, directed by Milo Rau, 2017. Ph: Valerie De Backer

alismo Globale³ e dal primo punto del suo *Manifesto* (pubblicato all'interno dello stesso volume). In particolare, l'indagine di Rau si focalizza con sempre maggior vigore sullo scardinamento dei rapporti di potere (anche in termini di narrazioni) tra Europa ed extra-Europa, promuovendo una riflessione critica su i non pochi aspetti ancora irrisolti di questa relazione. Si prenderanno in considerazione, in questa prospettiva, due progetti significativi: *The New Gospel* (2019-2020) e *Antigone in the Amazon* (2020-2023). In entrambi i casi, Rau manifesta la volontà di riscrivere e riattraversare narrazioni antiche (il *Vangelo secondo Matteo* e l'*Antigone* di Sofocle) alla luce di nuove urgenze politiche, e provando a guardarle in prospettiva non eurocentrica.

1. Il palco europeo come specchio di visibilità: *The New Gospel*

L'interesse per le relazioni tra la storia europea e quella extra-europea non è un'acquisizione recente nel percorso di Milo Rau: si tratta, secondo il regista, «delle contraddizioni del sistema capitalistico in cui viviamo, due facce della stessa medaglia».⁴ L'*International Institute of Political Murder* (IIPM), compagnia fondata nel 2007 e impegnata nella creazione e diffusione internazionale di spettacoli teatrali, indaga in parallelo le pieghe più violente del 'civile' nord-Europa (il celebre attacco terroristico del norvegese Anders B. Breivik in *Breivik Statement*, 2012; l'omicidio del giovane

belga Ihsane Jarfi avvenuto a Liegi nel 2012, in *The Repetition*, 2018), e alcune tragiche pagine della storia africana (il genocidio in Rwanda in *Hate Radio*, 2011; la guerra civile in Congo in *The Congo Tribunal*, 2015).

In oltre quindici anni di attività Milo Rau, diventato uno dei nomi di maggior rilievo e più riconosciuti della scena internazionale, ha cominciato a utilizzare la notorietà come strumento politico e dunque a spronare i più blasonati palchi europei a farsi megafono di lotte e istanze. In questo senso, un caso particolarmente indicativo è quello del progetto *The New Gospel*, presentato come film al Festival del Cinema di Venezia (2020), soprattutto se approfondito nel quadro della sua genesi e preparazione. Nel 2019 Rau viene convocato da Matera Capitale Europea della Cultura per realizzare un nuovo *Vangelo* ambientato lì, che si ponga in dialogo sia con il film di Pasolini del 1964 che con *La Passione di Cristo* di Mel Gibson del 2004. Accettando la proposta, Rau decide di concentrare la sua rilettura sul fenomeno del caporalato nel sud Italia e sullo sfruttamento dei lavoratori agricoli extra-europei privi di permesso di soggiorno. «Cosa c'è di più coerente, che riprendere qui il mito social-rivoluzionario del movimento di Gesù nel XXI secolo?», appunta sul suo diario di lavoro.⁵



Un fotogramma di *The New Gospel* di Milo Rau, 2019, © Fruitmarket Langfilm. PM Thomas Eirich-Schneider

Seguendo il metodo dell'amato Pasolini,⁶ Rau sceglie di lavorare soprattutto⁷ con non professionisti, esplicitando costantemente il legame tra l'attore e il personaggio attraverso interviste o altri dispositivi interni alla sceneggiatura. Yvan Sagnet, attivista camerunense impegnato nella lotta contro il caporalato, viene scelto per interpretare il nuovo Gesù, mentre i suoi compagni di lotta vengono chiamati a incarnare gli Apostoli. Maddalena è invece una ex prostituta che, intervistata nel film, racconta le violenze subite e l'aspirazione al riscatto.

Come accade spesso,⁸ il regista sceglie di costruire la sua opera a partire da una ricerca sul campo approfondita, che include interviste ai testimoni e visite in loco; in questo modo, Rau condivide con il pubblico le tappe del processo creativo, insieme ai suoi presupposti teorici. Il film che arriva al debutto veneziano è solo una sintesi delle azioni svolte per tutto il corso del 2019, cioè un numero significativo di manifestazioni pubbliche regolarmente inserite nel programma culturale di Matera Capitale.



Un fotogramma di *The New Gospel* di Milo Rau, 2019, © Fruitmarket Langfilm. PM Thomas Eirich-Schneider

Le manifestazioni rivestono un duplice ruolo: da un lato, fungono da momenti di creazione artistica aperti all'osservazione del pubblico (Rau e il suo team divulgano il calendario delle riprese per reclutare figuranti tra i cittadini, e registrano costantemente tutto ciò che avviene); dall'altro lato, si configurano come vere e proprie azioni politico-sociali che ambiscono a incidere sulla realtà. In questa prospettiva apertamente attivista, Rau agisce seguendo due differenti strategie. Cerca, per prima cosa, di attirare l'attenzione pubblica sulle condizioni di vita dei lavoratori stagionali, irrompendo nella routine turistica della città e attirando i media sul territorio: particolarmente seguita la Rivolta della Dignità organizzata nel settembre 2019, con comizi, slogan, ed eclatanti gesti performativi (i lavoratori, riuniti in piazza, schiacciano sotto le scarpe i pomodori, cioè l'oggetto simbolo della loro schiavitù).⁹ Il progetto *The New Gospel* non si limita a farsi megafono di vite quotidianamente umiliate, lasciando che i protagonisti diretti possano finalmente prendere parola dall'epicentro dell'establishment culturale (la Biennale di Venezia), e all'interno di centri urbani che tendono a marginalizzarli, ma promuove anche una serie di iniziative di carattere molto concreto: Rau racconta (all'interno del già citato diario di lavoro) di aver contribuito a creare una rete di trenta associazioni attive sul fronte del sostegno ai braccianti, di avere favorito un

accordo con una rete di supermercati per la vendita di salse di pomodoro prodotte senza sfruttamento, e infine di aver incentivato una campagna di sostegno economico internazionale per la creazione di nuove abitazioni per i lavoratori.

Il progetto raggiunge dunque risultati concreti e mira a svolgere una funzione disvelante, favorendo l'emersione di un mondo che l'opinione pubblica ha costantemente davanti agli occhi ma a cui preferisce non rivolgere la propria attenzione («questi ragazzi soffrono la fame», spiega in un'assemblea pubblica Samuel Jacobs, a cui è affidato il ruolo di Giuda: «se vi fermaste a guardare, vedreste che non stanno affatto bene»¹⁰). Allo stesso tempo, Rau si mostra consapevole delle contraddizioni generate dalla coesistenza degli obiettivi artistici e politici. La stessa scelta di dedicare tempo al progetto del film, per i lavoratori, non è un atto senza conseguenze: «molte scene del Vangelo sono serali o notturne», racconta Rau, «mentre il lavoro nei campi comincia intorno alle cinque di mattina. Può succedere quindi che i nostri interpreti si ritrovino a comparire come personaggi biblici di notte, e che dopo giusto qualche ora di sonno ricomincino a prepararsi [...]. Dopo due mesi di riprese mi chiedo ancora dove trovino le forze».¹¹



Un fotogramma di *The New Gospel* di Milo Rau, 2019, © Fruitmarket Langfilm. PM Thomas Eirich-Schneider

La questione posta dal progetto è dunque la possibilità di conciliare i ritmi e le necessità di una produzione filmica con quelli della lotta politica e, dunque, la negoziazione delle priorità. Rau, naturalmente, prevede le possibili accuse e – proprio come ha appreso, ancora una volta, alla bottega di Pasolini¹² – le include come un antidoto all'interno della sua sceneggiatura. Il sindacalista Gianni Fabbris, alla fine di un'intervista al Tg regionale, nota come la presenza della troupe di *The New Gospel* abbia influito negativamente sull'esito del servizio televisivo e, più in generale, come le

esigenze delle riprese non possano coincidere con quelle estemporanee delle manifestazioni: «io non faccio film, io organizzo le lotte: non posso programmare tutto!».¹³ Rau, esplicitando tensioni e incongruenze, mette dunque in luce come l'arte e il suo potenziale per il cambiamento sociale possono coesistere in un rapporto complesso e dinamico, ma anche generare conflitti e interrogativi sulla natura e sulle implicazioni di entrambi gli ambiti.



Un fotogramma di *The New Gospel* di Milo Rau, 2019, © Fruitmarket Langfilm. PM Thomas Eirich-Schneider

2. Nel cantiere di Antigone in the Amazon

Concepire i progetti artistici come momenti di studio e ricerca sul campo implica prevedere tempi lunghi, processi articolati e un ampio margine per l'errore. *Antigone in the Amazon* (ideato nel 2018 e portato in scena nel 2023) è, in questo senso, un esempio paradigmatico e rappresenta il proseguimento ideale della pratica sperimentata a Matera. Se, mentre lavorava nel sud Italia, Rau aveva ritenuto indispensabile mettersi in relazione con i sindacati e con le associazioni già attive sul territorio, *Antigone* nasce e prende vita proprio in virtù di quella relazione: nel 2018 una delle dramaturghe di NT Gent, Eva-Marie Bertschy, conosce ad un congresso alcuni funzionari del Movimento senza Terra (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra). Nel 2019, mentre alcune opere di Rau sono in scena a San Paolo, sono i membri stessi dell'MST a proporre a NT Gent un lavoro condi-

viso sulla storia dell'organizzazione che si oppone, troppo spesso a costo della vita dei suoi membri, allo sfruttamento ambientale dell'Amazzonia, alle multinazionali, allo scempio ecologico del governo Bolsonaro.

Milo Rau e il suo gruppo di lavoro accettano la sfida e, nei primi mesi del 2020, si trasferiscono in Amazzonia per dare inizio al lavoro di ricerca e alle prove del futuro spettacolo, che comincia a prendere forma come una rilettura dell'*Antigone* di Sofocle. Con la scelta di conciliare mito antico e urgenze politiche contemporanee, Rau torna non solo al già citato progetto sul *Vangelo*, ma anche alla fortunata esperienza su *Orestea*, ripensata e riscritta nei territori iracheni di Mosul (*Orestes in Mosul*, 2019).¹⁴ Il modello esplicito è *Appunti per un'Orestiade africana* di Pier Paolo Pasolini, per impianto ideologico e modalità di costruzione della sceneggiatura; il tentativo di affiancare ambiziose riletture del mito a reportage politici dalle zone più incandescenti del globo, in effetti, sembra completare idealmente il progetto pasoliniano *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, una narrazione filmica in cinque capitoli che avrebbero dovuto essere rispettivamente dedicati all'India, ai Paesi Arabi, all'Africa, al Sud America e ai

ghetti neri degli Stati Uniti. Come è noto, il progetto pasoliniano si fermò all'Africa e all'India ma il testimone sembra essere passato virtualmente in mano di Rau. Poiché il setting per la nuova *Antigone* è l'Amazzonia, opporsi alla legge significa opporsi alla deforestazione e dunque sfidare Creonte-Bolsonaro. «Sarebbe difficile», appunta Rau, «trovare un'immagine più adatta a questa guerra culturale brasiliana, che sa anche di guerra civile, della tragedia bimillenaria di Sofocle».¹⁵

Con un meccanismo non dissimile da quello che aveva condotto Rau a scegliere Yvan Sagnet nel ruolo di Gesù, per il personaggio di Antigone viene coinvolta Sara Kay, indigena e attivista accompagnata, per gli



Antigone in the Amazon directed by Milo Rau, 2020, © Armin Smailovic

altri ruoli, dai compagni e le compagne del MST; Creonte è invece interpretato da un ex ministro della cultura, il coro è composto da indigeni sopravvissuti ai massacri del governo. Mentre Milo Rau e il gruppo di lavoro sono immersi nelle prove, il Coronavirus comincia a diffondersi per il Brasile, e il progetto viene forzatamente sospeso. Nel maggio del 2020, in occasione del previsto debutto dello spettacolo Wiener Festwochen (di cui Rau è ora il direttore entrante), Sara Kay appare in video raccontando il drammatico avanzamento della pandemia in Amazonia.



Kay-Sara, 2020, © Heloisa-Bortz

Il discorso dell'attivista è un vibrante appello a fermare la distruzione dell'ecosistema amazzonico a fini industriali. Le ultime parole di Sara Kay mettono in relazione la preoccupante situazione politica e il sistema dei personaggi della tragedia sofoclea: «questo mi inquieta, se io sento parlare Creonte: lo sa, di aver torto. Sa che quel che fa non è giusto. Che distruggerà se stesso, distruggerà la sua famiglia, l'apocalisse. E tuttavia lo fa. Questa follia deve finire. Smettiamola di essere come Creonte. Siamo come Antigone».

Finita l'emergenza pandemica, i lavori riprendono, e il team di drammaturghi di NT Gent continua a lavorare con l'MST in remoto con notevole frequenza,¹⁶ nel frattempo, la vittoria di Lula sul piano

elettorale determina cambiamenti significativi nel processo di scrittura, e rende definitivamente anacronistica l'identificazione tra Creonte e Bolsonaro.

Ancora, a poche settimane del debutto, il gruppo di lavoro deve fronteggiare un'ultima difficile evoluzione del progetto. Kay decide di rinunciare alla propria presenza fisica sui palchi della tournée europea (dopo Gent e Francoforte, Avignone e Roma), per concentrare i suoi sforzi nella lotta in loco; lo riferisce sul palco dello spettacolo l'attrice Arne De Tremerie, condividendo con il pubblico la radicalità e la coerenza della scelta. La lunga gestazione di *Antigone* e le difficoltà intervenute mostrano con chiarezza come la postura e gli intenti politici del lavoro di Rau espongano necessariamente la



View Video

creazione a imprevisti e cambiamenti e, più in generale, a una più ampia permeabilità agli eventi esterni richiedendo modifiche significative o persino una completa ridefinizione del *concept*. Ma il mercato teatrale, con le sue necessità di calendarizzazione e le aspettative degli addetti ai lavori (a maggior ragione di fronte a una personalità di fama internazionale come Milo Rau) è sufficientemente duttile? I teatri riescono a trovare modalità idonee per avvicinare lo spettatore al processo svolto e non solo al prodotto-spettacolo? E, ancora, quale spazio resta in questo caso per un giudizio critico-estetico?



Antigone in the Amazon, directed by Milo Rau, 2020, © Armin Smailovic

3. *Antigone in the Amazon: lo spettacolo*

«Tribunal is another word for tragedy», afferma Rau in un'intervista rilasciata a Lorenzo Mango.¹⁷ L'intelaiatura drammaturgica del dramma antico, continua il regista, è di fatto sempre riconducibile all'esposizione di due punti di vista opposti, anche quando non è rappresentata come un vero e proprio tribunale: «in every real tragic play, you have the situation of two antagonist positions where you don't ever find a synthesis».¹⁸ Anche per questa ragione, Rau ricorre volentieri alla tragedia greca per raccontare conflitti etici, o questioni di importanza morale capitale; non solo quando decide di riprodurre esplicitamente la forma tribunale (per esempio in *The Moscow Trials*, *Zurich Trials*, *Congo Tribunal*), ma anche quando vuole rimarcare il ruolo del teatro come *agorà* pubblica di discussione. Naturalmente, in accordo con i presupposti enunciati nel punto quattro del Manifesto (l'adattamento «non può costituire più del 20% della durata finale della pièce»), il testo di Sofocle non è che il punto di partenza per una ra-

dicale riscrittura; «non bisogna immaginare che il restante 80% del testo venga cestinato», precisa Rau a proposito del suo provocatorio precetto, «ma che rinasca attraverso nuovi processi dialettici a partire dall'opera originale. Mi interessa l'incontro tra la biografia dei personaggi e quella degli attori, che per me non sono solo i lettori di un testo classico ma sono sempre inclusi nella ricerca. La domanda che mi faccio con la pratica: è possibile aprire il repertorio classico attraverso contributi che provengono da diverse culture e *background*?».¹⁹

Questa idea è messa in atto con coerenza tanto nel già citato *Oreste in Mosul* (2019) quanto in questa edizione di *Antigone*. Sul palco si muovono i due attori brasiliani Pablo Casella e Frederico Araujo, e due attrici della compagnia NT Gent, Sara De Bosschere e Arne De Tremerie. Gli attori coinvolti nello spettacolo esplicitano immancabilmente il legame tra la loro vita e il progetto *Antigone*, oppure tra la loro storia personale e la storia della violenza in Brasile; la drammaturgia si costruisce inoltre attraverso il racconto della genesi e dello sviluppo del progetto (ripercorso estesamente nel precedente paragrafo) in una forma ibrida tra drammaturgia teatrale, reportage giornalistico e manifestazione politica.

Venuta meno la presenza di Kay, il ruolo di Antigone viene interpretato da Araujo, con una sovrapposizione di generi che funge da prisma per puntare il dito contro le discriminazioni all'indirizzo della comunità LGBTQIA+ brasiliana.²⁰ Il cuore della partitura spettacolare è tuttavia la rievocazione di un massacro perpetrato dalla polizia nel 1996 durante una manifestazione pacifica avvenuta nello Stato di Parà; la pratica del *reenactment*, intesa in una prospettiva non solo estetica ma anche più in senso lato politica, si trova in moltissime creazioni di Rau e ne costituisce uno degli elementi distintivi.²¹ La manifestazione pubblica, curata da NTGent e MST, è avvenuta in occasione dell'anniversario della strage nell'aprile 2023 e ha preso la forma di un tributo rituale alle morti di quasi trent'anni prima; sul palco di *Antigone in the Amazon* viene mostrata, in forma cinematografica, negli enormi schermi che delimitano la scena. Si vedono sfilare uomini e donne con bandiere e cartelli; davanti a loro, la polizia in tenuta antisommossa attende una minima provocazione, che arriva nel momento in cui un manifestante non risponde all'alt intimatogli. Rau, ricorrendo a una soluzione adottata anche in molti altri casi (per esempio *Five Easy Pieces* o *The Repetition*), sdoppia il *reenactment* tra palco e video, riattualizzando le azioni riprese attraverso i corpi vivi degli attori.

La rappresentazione duplicata degli eventi trascorsi è parte integrante del meccanismo tragico, ed è intrisa di una percezione fatale, poiché porta con sé la coscienza che ciò che non è stato evitato una volta non può



[View Video](#)



Antigone in Amazonia, directed by Milo Rau, 2023, Ph Philipp Lichterbeck © Nt Gent

più essere modificato. Come nell'originale sofocleo, il coro – visibile in video, e composto da contadini, sindacalisti e lavoratori rurali di Marabà, e guidato da Sara Kay – funge da contrappunto agli snodi più importanti; la costruzione drammaturgica, profondamente coerente alle prassi della tragedia greca, sottolinea come l'intera vicenda sia da intendersi non come esperienza di un singolo eroe, ma come espressione di un'intera comunità. Con un'inversione che custodisce il nucleo significativo dello spettacolo, Rau decide poi di anticipare il primo stasimo della tragedia (nell'originale ai vv. 332 e seguenti) e di introdurlo come prologo, eseguito in portoghese sulla musica *live* del musicista Pablo Casella. Si tratta di uno dei brani più celebri e felici dell'*Antigone*: il coro, composto da vecchi tebani, ripercorre la rapida ascesa dell'essere umano nel suo controllo del mondo, mostrandone allo stesso tempo la grandezza e il pericolo (entrambi contenuti nello stesso aggettivo *deinòs*, che Rau decide di rendere nella sua polarità negativa). La capacità di estendere il dominio sulla natura attraverso la scienza e la tecnica, la possibilità di esprimersi, di pensare e di autodeter-



Antigone in Amazonia, directed by Milo Rau, 2023, Ph Philipp Lichterbeck © Nt Gent

minarsi attraverso la legiferazione sono strumenti preziosi e stupefacenti, nota Sofocle; ma tutto questo non sottrae l'uomo ai limiti invalicabili cui è sottoposto, *in primis* la morte. Pronunciato dal cuore dell'Amazzonia, preda di un vero e proprio disastro ecologico, lo stasimo diventa un perfetto Manifesto contro le storture e le cecità dell'Antropocene. A confermarlo compare, nei panni del profeta Tiresia, il filosofo indigeno Ailton Krenak che con ferma dignità annuncia il futuro disastroso del pianeta; la litanìa straziante e ancestrale di Kay Sara, che si cosparge il volto di terra in una delle sequenze più potenti dello spettacolo, pare un vero e proprio *requiem* per il mondo.

Nel primo stasimo sofocleo e nella sua rilettura contemporanea, dunque, va cercata l'urgenza politica che muove questa *Antigone*; Rau, coerentemente con la sua postura attivista, trasforma questa riflessione in atto capace di detonare nella realtà. Al debutto e alla tournée si affianca dunque una dichiarazione pubblica contro lo sfruttamento della foresta pluviale e le azioni di *greenwashing* delle quali si servono le aziende occidentali: «The destruction of people and nature not only continues unabated, but is even accelerated with the help of fake certificates and greenwashing».²² Il documento prende di mira le multinazionali che, come l'italiana Fer-

ro, acquistano olio di palma da Agropalma, il produttore brasiliano accusato di appropriazione illegale di territori ed espulsione violenta delle popolazioni indigene; tra i firmatari, spiccano i nomi di Giorgio Agamben, Slavoj Žižek, e i premi Nobel Annie Ernaux ed Elfriede Jelinek.

Lo spettacolo, dunque, non è che una tra le modalità possibili per agire sul mondo e, come nel caso di *The New Gospel*, i processi che conducono all'opera, e le loro ricadute concrete, non sono meno importanti dell'opera stessa. Una simile prospettiva non è esente da possibili criticità: la predeterminazione di temi, e la priorità concessa alla funzione sociale e politica dell'arte rischia,



di fatto, di comprimere la libertà della creazione e la sua dimensione estetica.²³ Ha avanzato qualche dubbio sull'eccessivo asservimento del teatro alla trasmissione di un messaggio anche il *New York Times*, nella lunga e articolata recensione allo spettacolo firmata da Laura Cappelle:

In writing about this play, am I actually being led to evaluate the ideals of the Landless Workers Movement? [...] The question isn't unique to Rau: Whether you agree with the vision of the world that underpins a piece of theater tends to impact your appreciation of it. Yet in some of Rau's productions, the political messaging is the point.²⁴

La questione è ampia e, come suggerito da Cappelle, riguarda un'intera tendenza della scena contemporanea, sempre più incline ad allargare i territori dello spettacolo verso il welfare e l'attivismo. Rau, dalla sua, ha imparato alla bottega di Pasolini a prevenire le critiche e a trasformarle in punti cruciali della sua riflessione; una possibile replica si nasconde già nelle pagine di *Realismo Globale*:

nel mondo dell'arte discutiamo ancora di problemi legati alla forma. [...] Ma non si tratta più di esprimere stati d'animo personali, si tratta piuttosto dell'umanità: è così semplice. Il futuro accade giorno dopo giorno, la catastrofe climatica è una realtà. In questo contesto, dibattere isticamente [...] è una pura perdita di tempo.²⁵

Non c'è più tempo per soffermarci su questioni di forma, perché la profezia di Tiresia è già il presente.



Antigone in Amazonia, directed by Milo Rau, 2023, Ph Kurt van Derelst © Nt Gent

-
- ¹ Il video integrale è consultabile a questo indirizzo: AKADEMIE DER KÜNSTE, 'School of Resistance – Can there be global art?', <<https://www.youtube.com/watch?v=JpzC-j6xjlo>> [accessed 25 January 2023].
- ² B. BRONZINI, 'Rabih Mroué e Milo Rau: la sfida del realismo globale', *Stratagemmi*, 43, 202, pp 61-70.
- ³ Cfr. M. RAU, *Realismo globale*, trad. it di F. Alberici e F. Gussoni, Imola, CuePress, 2019, versione kindle.
- ⁴ L'affermazione compare all'interno di un'intervista a Milo Rau che ho curato per il Piccolo Teatro di Milano KM. Giovannelli, A. Strazzi, 'Chi abbiamo incontrato? Milo Rau. Le mie fonti storiche? Gli esseri umani', *Stratagemmi #STORMI*, 30 (maggio 2023) <http://ftp.piccoloteatro.org/pdf/STORMI_08.pdf> [accessed April 2023].
- ⁵ L'affermazione e la genesi del racconto si trovano in un diario di lavoro pubblicato da Rau e curato da Andrea Porcheddu su *Gli stati generali*: M. RAU, «Vi racconto il Sud Italia, dove giro un film su Gesù», *Gli stati generali*, 11 (settembre 2019) <www.glistatigenerali.com/teatro/milo-rau-basilicata-diario-italia-no-gesu/> [accessed January 2023].
- ⁶ Sul debito di Rau nei confronti di Pasolini, e sulla fitta rete di rimandi presente nelle opere di Rau alla filmografia pasoliniana, cfr. G. BIZZARRI, 'Tra utopia e reportage: Milo Rau e Pier Paolo Pasolini', *Stratagemmi*, 40, 2019, pp. 81-105.
- ⁷ Vanno menzionate qui due eccellenti eccezioni: Irazoque (che morirà a poche settimane dalla premiere del film) interpreta Giovanni Battista e, proprio in virtù della sua esperienza sul set di Pasolini come Cristo segue Sagnet come coach attoriale; Maria invece è Maia Morgenstern, già madre nella *Passione* di Mel Gibson.
- ⁸ In quasi tutte le sue creazioni, e a maggior ragione in quelle curate oltre oceano, Rau mette in atto, per la costruzione della drammaturgia, una pratica di ascolto e coinvolgimento dei testimoni. «A collective authorship is not a dream but a necessity» afferma nel *Golden book III* di NT Gent dedicato a *Orestes in Mosul* (p. 13).
- ⁹ Un reportage della manifestazione si trova in L. DONATI, 'Il nuovo Vangelo. Un oggetto teatrale non identificato', *Stratagemmi*, 40, 2019, pp. 187-196.
- ¹⁰ La scena si trova al minuto 37 del film *The New Gospel*.
- ¹¹ M. RAU, 'Meccanica della schiavitù moderna', a cura di A. Porcheddu, *Gli stati generali*, 9 ottobre 2019, <<https://www.glistatigenerali.com/teatro/meccanica-della-schiavitù-moderna/>> [accessed 15 January 2023].
- ¹² Celebre l'inserzione da parte di Pasolini, in *Appunti per un'Orestide Africana*, di un dibattito realmente avvenuto all'Università La Sapienza, dove gli studenti mettono in luce l'ambiguità ideologica del film; un "antidoto", lo ha definito con efficacia Viano in *A Certain Realism. Towards a Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley, UCPress, 1993, pp. 252-253.
- ¹³ La scena è visibile al minuto 51 del film.
- ¹⁴ M. FUSILLO, 'L'Orestea nel nuovo millennio: il re-enactment di Milo Rau', in F. CITTI, A. IANNUCCI (a cura di), *Agamennone classico e contemporaneo*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2022, pp. 231-242.
- ¹⁵ Anche in questo caso, le riflessioni che accompagnano le prime fasi del lavoro

vengono raccolte all'interno di un diario pubblicato su *Gli Stati Generali* e curato da Andrea Porcheddu: M. RAU, 'Coronavirus, liberalismo autoritario e l'insurrezione dei superflui', *Gli stati generali*, 26 marzo 2020 <<https://www.glistati-general.com/teatro/milo-rau-coronavirus-liberalismo-autoritario-e-linsurrezione-dei-superflui/>> [accessed 12 January 2023].

¹⁶Devo queste informazioni a una lunga conversazione con il dramaturg Giacomo Bisordi che ringrazio.

¹⁷L. MANGO, 'Form and Politics: An Introduction to the Theatre of Milo Rau', *European Journal of Theatre and Performance* 1, 2019, pp. 1-6.

¹⁸*Ibidem*.

¹⁹M. GIOVANNELLI, 'La tragedia greca? Un processo davanti al pubblico', intervista a M. Rau, *Hystrio*, 1, 2023, pp. 24-25.

²⁰Si sofferma su questo aspetto Alessandro Iachino nella sua recensione dello spettacolo: A. IACHINO, 'L'Antigone in Amazzonia di Milo Rau', *Doppiozero*, 30 giugno 2023 <<https://www.doppiozero.com/lantigone-in-amazzonia-di-milo-rau>> [accessed June 2023].

²¹Si leggano a questo proposito: D. SACCO, 'Re-enactment e replica a teatro. Riflessioni sullo statuto filosofico della ri-presentazione', *Materiali di estetica*, 4, 2017, pp. 340-351 e R. FERRARESI, 'Il re-enactment sulla scena contemporanea. Milo Rau, teatri del reale, e oltre', *Stratagemmi*, 40, 2019, pp. 31-44.

²²Qui è possibile leggere il testo della dichiarazione: N.d., 'declaration of 13 May', s.a., <<https://www.declaration13may.com/declaration/>> [accessed June 2023].

²³Un monito che, sul fronte letterario, ha lanciato con forza anche Walter Siti in W. SITI, *Contro l'impegno*, Milano, Rizzoli, 2021; sul teatro, più di recente, si veda R. MENNA, 'Contro il teatro sociale. Il caso della Compagnia della Fortezza', *Mimesis Journal*, 11, 2022, pp. 105-122.

²⁴L. CAPPELLE, 'Antigone in the Amazon' Review: The Drama Is Brazil's Land War, *The New York Times*, May 15 2023 <<https://www.nytimes.com/2023/05/15/theater/antigone-in-the-amazon-review.html>> [accessed June 2023].

²⁵M. RAU, *Realismo globale*, versione kindle.



| Saggi

ELISA BRICCO, CHIARA ROLLA

Introduzione
Antropocene: proposte artistiche
per sviluppare un pensiero critico

L'Antropocene è un'ipotesi scientifica che dà il nome al nuovo periodo geologico in cui la Terra e la sua atmosfera sono state trasformate dalle attività umane (in particolare dallo sfruttamento dei combustibili fossili), e che di fatto ha spinto il clima terrestre sull'orlo del collasso. Reso popolare nel 2000 durante il convegno dell'International Geosphere-Biosphere Programme,¹ grazie all'accordo tra il biologo naturalista Eugene F. Stoermer, che lo aveva proposto fin dagli anni Ottanta, e il premio Nobel per la chimica Paul J. Crutzen, il termine 'antropocene' è ormai oggi entrato nell'uso e si è molto diffuso, anche perché le conseguenze del cambiamento climatico sono sempre più presenti e tangibili. Spesso abusato e di recente messo in discussione e sostituito da altri – si pensi ad esempio ai concetti di *Wastocene*,² *Chtulocene*³, *Capitalocene*⁴... – è innegabile che viviamo in un periodo caratterizzato dal preoccupante aumento delle conseguenze dell'attività umana sull'ecosistema. Alla luce di quanto sta accadendo intorno a noi risulta chiaro, infatti, quanto sia impellente e necessario acquisire consapevolezza sul valore 'politico' delle decisioni assunte nell'ambito, ad esempio, della pianificazione territoriale, del funzionamento economico e dell'organizzazione industriale o sociale per garantirne la sostenibilità.

In tal senso, una nuova consapevolezza ecologica si sta facendo strada all'interno di una massa critica mon-



Simona Leonardi, *Forte dei Marmi*, 5.1.2022, courtesy autrice

diale sempre più consistente e numerosa. Essa ha preso coscienza della complessità del problema: preservare l'ambiente, limitare i danni dell'impatto antropico significa prendere in considerazione, ad esempio, la demografia e gli effetti perversi della mondializzazione, della disuguaglianza nella distribuzione della ricchezza con il conseguente aumento dei flussi migratori. In altre parole: si può leggere e comprendere il contemporaneo solo attraverso il prisma della diversità dei territori e delle disuguaglianze socio-spaziali.

La letteratura e le forme artistiche in generale sono oggi abitate dalla necessità di comprendere e raccontare la storia, la vita sociale e politica, i mutamenti del paesaggio e anche gli eventi naturali. A tal fine, mobilitando nuovi 'modi di fare', gli artisti offrono alternative all'approccio dei ricercatori consentendo di spostare l'attenzione verso altre forme di conoscenza, basate sul sensibile e sul pratico, lontane da ogni positivismo.⁵ Nel corso degli ultimi decenni, infatti, si è sviluppato in più direzioni il dibattito intorno all'agentività di immagini e immaginari, visibili o evocati attraverso il linguaggio, e ai dispositivi tecnologici che ne garantiscono o amplificano la produzione, la circolazione e l'interazione con gli altri agenti sociali e culturali. L'idea che sta alla base di questa proficua prospettiva di studio è che le immagini e gli immaginari relativi alle relazioni umano-non umano, e le narrazioni e ri-significazioni che queste alimentano, dispongano di una loro propria forza dinamica e possano agire con effetti performativi nell'ambito del reale. In tale ottica, i prodotti artistici non sono considerati semplici artefatti che riflettono passivamente relazioni finzionali, ma divengono agenti effettivi del reale, nel pieno riconoscimento di una loro concreta e peculiare dimensione attiva.

Le sfide prospettate dall'Antropocene sono quindi molteplici e l'interesse trasversale da esso suscitato testimonia un'evidente propensione delle forme artistiche e letterarie a impegnarsi in nome di una rinnovata 'transitività', manifestando apertamente l'intenzione di dare intelligibilità al mondo in cui viviamo.⁶

Offuscando i confini tra scienze della vita e della terra e scienze umane e sociali, le forme della creazione artistica contemporanea dimostrano allora che riflettere sull'antropocene significa non dissociare 'evoluzione della terra' e sviluppo socio-economico; e vuol dire soprattutto uscire dalla logica umano/non umano per entrare in quella viventi/non viventi che, in una prospettiva di decostruzione dell'approccio antropocentrico, ne riconosca invece il principio di interdipendenza.

Il volume è il risultato di un ciclo di seminari interdipartimentali (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne e Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Arti e Spettacolo) svoltisi all'Università di Genova tra il 2020 e il 2021. Esso quindi, in un'ottica inter e transdisciplinare, intende interrogare diverse pratiche artistiche e letterarie per indagare come l'arte e

la letteratura stiano rispondendo alle sollecitazioni del mondo contemporaneo proponendo nuove maniere per affrontarne la complessità e pensare a nuove forme di vita sostenibili nell'epoca dell'antropocene.



We need new figurations for the humanities. We need to explore intellectual pathways in which critique goes together with creativity. We need critical practices that, defamiliarizing consolidated patterns of thinking, escort us out of the safety zones in which anthropocentrism, Eurocentrism, sexism, speciesism, ableism, constitute the normal discourse of our cultural paradigms.⁷

Mediterraneo di plastica, [Mediterraneo di plastica "Ecco le isole fatte di rifiuti" - AFV \(ancorafischialvento.org\)](#)

Seguendo l'auspicio dei curatori di un volume di studi dedicato allo sviluppo delle *environmental humanities* in ambito italofono, i saggi qui raccolti descrivono come i prodotti di alcune forme artistiche (arti plastiche, letteratura, teatro, cinema) si rivelano in grado di problematizzare il rapporto dell'umano con il pianeta, con la natura, con lo sviluppo tecnologico divenendo così parte di un vero e proprio dibattito 'politico'. Provenienti da spazi culturali diversi, le opere oggetto degli studi sono veri e propri incubatori di idee, laboratori di pensiero e spazi di dibattito e di scambi di competenze e conoscenze, in grado di indagare sulle cause e denunciare le conseguenze dei fenomeni di degrado ambientale a cui stiamo assistendo in questo primo quarto del XXI secolo. Esse interrogano e mettono in discussione le costruzioni mentali, gli stereotipi dominanti della società occidentale antropocentrica per invitare a riscrivere il nostro rapporto con l'animalità e la vita vegetale, a rileggere la nostra relazione con il passato e il futuro alla luce di un ideale di 'bene comune'.

Il volume quindi intende esplorare le possibili diverse significazioni espresse dalle narrazioni del cinema, delle arti plastiche e performative, della letteratura e del mondo digitale, per offrire una riflessione sui modi in cui una più viva coscienza ecologica e una crescente consapevolezza ambientale possono oggi produrre nuove forme espressive e nuovi discorsi, fornendo modelli interpretativi in grado di rivelare significati 'altri' in produzioni culturali della contemporaneità. Intende tentare quindi di interloquire, attraverso l'arte, con le problematiche che segnano l'età dell'antropocene.

Gli artisti al centro degli studi che compongono il volume possono essere considerati come dei veri e propri 'semionauti'⁸ intenti a navigare e a intercettare nelle loro esplorazioni il mondo; essi programmano nuove forme e producono percorsi o scenari originali tra segni e significati. Ciò facendo, diventano anche sostenitori di quell'"antropologia espansa" che Nicolas Bourriaud propone di definire 'antropologia molecolare',⁹ «chiave di volta per avvicinare e comprendere le tante disseminazioni e gli arditi accostamenti – le molecole – messi multiformemente in campo».¹⁰

Al centro degli studi, gli artisti e le loro pratiche ci permettono di percepire la realtà con uno sguardo nuovo, consapevole e persino stupito, comunque non più ingenuo e rassicurante. Il loro approccio alla realtà mira a interrogarne le peculiarità in un'ottica espansa dove il movimento, l'erranza, il confine e l'appartenenza ancestrale al territorio si intersecano alla ricerca di nuovi significati. La loro ricerca prende le mosse dalla concezione del sapere situato e dalla convinzione sul potere d'azione dell'arte per cui solo chi conosce concretamente, vive ed esperimenta, può portare uno sguardo consapevole dall'interno verso l'esterno, promuovendo il sapere attraverso la creatività.

La relazione con il territorio e le sue caratteristiche, fondamento del vivere umano nella natura e in comunità, potrebbe trovare risposte utili per la sopravvivenza della specie con un rinnovato ascolto della natura. La stessa natura che dovrebbe essere considerata nella sua unicità e specificità intrinseca nella relazione con l'umano al di là dello sfruttamento indiscriminato e del non rispetto assoluto. La proposta di dare voce a un elemento naturale, come nel caso del fiume Loira in Francia, diventa così un'affascinante prospettiva per lo sviluppo della coscienza umana (Rolla). Il non umano diventa un soggetto a tutti gli effetti, un'istanza rinnovata capace di azione e degna dell'attenzione e dell'interlocuzione, di essere ascoltata e considerata alla stessa stregua di qualsiasi essere vivente. La drammaturgia contemporanea, tramite forme ibride e intermediali, tenta di dare voce a queste istanze non-umane nella messa in scena performativa (Fuoco). Le pratiche artistiche situate possono essere considerate come mezzi per provocare la consapevolezza degli spettatori e in tal senso la conferenza-performance costituisce uno strumento efficace per trasmettere concetti e idee. Come nel caso di Emmanuelle Pireyre, scrittrice e performer francese che accompagna la scrittura dei suoi romanzi con la costruzione e la messa in scena di conferenze (Bricco).

Il paesaggio contemporaneo, con tutte le sue trasformazioni e i traumi, sfondo di una certa cinematografia femminile italiana, è studiato in relazione alle forme dell'erranza delle protagoniste nel contributo di Laura Di Bianco. I film presi in esame descrivono un inusuale vuoto delle città attraversate dalle donne, un vuoto che rivela l'assenza e allo stesso tempo il desiderio di appartenenza a comunità vitali. I territori di frontiera con i



Edward Burtynsky, Carrara, [ANTROPOCENE - L'epoca umana \(art-vibes.com\)](https://art-vibes.com)

loro potenziali di relazione ma anche di frattura, costituiscono l'oggetto di indagine della *Border Art*, analizzata nel contributo di Andrea Masala che riflette sulle opportunità di spostarsi da un luogo all'altro e di concepire la propria identità nei confronti di uno spazio determinato. Le caratteristiche del movimento accomunano diversi approcci al territorio. Lo spostamento infatti permette di ricentrarsi, di ri-conoscersi e di conoscere nuove realtà umane e non umane, nuovi territori e situazioni. Il contributo di Alessandro Ferraro s'interroga sulle metafore visuali in grado di comprendere la logica culturale del Capitalocene all'interno del sistema dell'arte contemporanea, e intravede nell'estrattivismo una possibile rappresentazione simbolica dell'Antropocene. Tre opere di John Akomfrah - *Vertigo Sea* (2015), *Purple* (2017), *Four Nocturnes* (2019) - sono al centro del contributo di Paola Valenti. Le tre videoinstallazioni mettono in gioco quell' 'estetica del riciclo', cifra stilistica dell'artista britannico, che, intrecciando filmati d'archivio a riprese originali, si avvale delle potenzialità insite in una narrazione non lineare per far convergere ricordi autobiografici e questioni eco-filosofiche e per evocare l'interconnessione tra gli esseri umani e il mondo naturale. Il saggio riflette sullo spostamento del fulcro tematico che si delinea nelle più recenti opere di Akomfrah, nelle quali l'essere umano perde progressivamente centralità nella narrazione per fare posto ad altre specie e agli elementi naturali che diventano attori di un dialogo post-antropocenico sul nostro presente culturale e geologico.

Gli autori e le opere presi in esame negli studi consentono pertanto di percepire nuove maniere per creare spazi di riflessione grazie al ricorso a forme ibride, a oggetti impuri e contaminati, a spazi di creazione intermediali e multimediali. L'accostamento di elementi diversi si situa proprio nell'ottica dell'artista 'semionauta' evocata in precedenza, che raccoglie stimoli in contesti e situazioni multipli e che adopera ingredienti diversi per dare forma alle sue idee.

-
- ¹ Cfr. P.J. CRUTZEN, E.F. STOERMER, 'The Anthropocene', *IGBP Newsletter*, 41, maggio 2000.
- ² M. ARMIERO, *Wastocene: stories from the global dump*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021 [*L'era degli scarti. Cronache dal Wastocene, la discarica globale*, Einaudi, 2021].
- ³ D. HARAWAY, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.
- ⁴ Cfr. J. W. MOORE, *Anthropocene or Capitalocene. Nature, History and the crisis of Capitalism*, Oakland, PM Press, 2016.
- ⁵ Cfr. T. INGOLD, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, New York-London, Routledge, 2013.
- ⁶ Si vedano in particolare i saggi di B. LATOUR, *Face à Gaïa*, Paris, La Découverte, 2015 e *Où atterrir?*, Paris, La Découverte, 2017; e di E. COCCIA, *La vita sensibile*, Bologna, Il Mulino, 2011 e *Métamorphoses*, Paris, Rivages, 2020.
- ⁷ S. IOVINO, E. CESARETTI, E. PAST, 'Introduction', in ID (a cura di), *Italy and the Environmental Humanities landscapes, natures, ecologies*, University of Virginia Press, 2018, pp. 1-16, cit. p. 2.
- ⁸ Cfr. I. LUQUET-GAD, 'Entretien avec Nicolas Bourriaud', <<http://www.zerodeux.fr/interviews/nicolas-bourriaud/>> [accessed 15 March 2023].
- ⁹ N. BOURRIAUD, 'The Seventh Continent: These upon Art in the Age of Global Warming', in *The Seventh Continent – Field Report*, 16th Istanbul Biennial, IKSU, 2019, pp. 55-58. Sulla connessione dell'artista all'antropologo si veda anche J. KOSUTH, 'Artist as Anthropologist', in S. JOHNSTONE (a cura di), *The Everyday*, Cambridge, MIT Press, 2008; H. FOSTER, 'The Artist as Ethnographer?', in G. E. MARCUS, F. R. MYERS (a cura di), *The Traffic is Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1995.
- ¹⁰ P. MANIA, 'L'arte nell'età dell'Antropocene. 16a Biennale di Istanbul', *Arte e oltre / art and beyond rivista trimestrale di arte contemporanea*, 24, VI, 20/10/2019, <<https://www.unclosed.eu/rubriche/osservatorio/recensioni-attuali-283-l-arte-nell-eta-dell-antropocene.html>> [accessed 15 March 2023].



ELISA BRICCO

*La conferenza-performance letteraria per dire l'Antropocene:
Chimère di Emmanuelle Pireyre*

The issues related to the climate crisis and the anthropisation of our planet are now at the centre of humanity's concerns because of the transformations affecting and determining lives. In this context, the attention of artists and writers can play the role of raising awareness of the new issues and challenges we are facing. Situated art practices (Haraway) can be considered as tools to provoke the awareness of spectators, and the lecture-performance constitutes an effective tool to convey concepts and ideas. Emmanuelle Pireyre, a French writer and performer, accompanies the writing of her novels with the construction and staging of conferences during which she makes use of various multimedia objects to focus attention on today's practices and situations in close connection with genetic manipulation, the social crisis, and the exploitation of the territory. The analysis of the lecture-performance *Chimère* will provide an insight into the intellectual scope and agentivity of this artistic practice.

Nel luglio del 2014 ho assistito per la prima volta a una conferenza-performance letteraria.¹ Ero andata come uditrice a seguire i lavori di una giornata di studio dal titolo *La littérature du XXI^e siècle*, che si inseriva nel congresso annuale dell'Association Internationale des Etudes Françaises (AIEF), un'istituzione solida e tradizionale nata in Francia alla fine della seconda guerra mondiale, che riunisce studiosi di lingua, letteratura e cultura francese. L'AIEF organizza un congresso annuale che si sviluppa su tre giornate, ognuna delle quali si concentra su un tema di ricerca specifico, privilegiando un approccio diacronico in modo che siano suscitate riflessioni a largo spettro sulla storia della cultura. Nel 2014 il programma prevedeva oltre alla prima giornata dedicata alla letteratura contemporanea, due approfondimenti: uno sullo scrittore Romain Gary e l'altro su *Les mémoires historiques en France*

*du XVII^e au XIX^e siècle.*² La letteratura del ventunesimo secolo mi interessava perché era ed è ancora il mio ambito di ricerca privilegiato, per di più avevo scoperto dal programma che si sarebbe trattato di autrici e autori e opere che si situano alla confluenza tra la letteratura e l'arte. Inoltre, proprio in quel periodo, mi ero avvicinata al lavoro di scrittrici e scrittori che uscivano dallo spazio del libro stampato e creavano nuove forme per fare e dire le loro creazioni.³ Così, in chiusura alla giornata di studio, ho assistito stupita, divertita prima e entusiasta poi, alla conferenza-performance di Emmanuelle Pireyre che si è presentata con un cappello di pelo di lince sulla testa e ha intrattenuto il pubblico in sala, composto per lo più da persone in età avanzata, con alcune tematiche che aveva trattato nel suo libro *Féerie générale*.⁴ Il testo è caleidoscopico e tratta di argomenti disparati che affrontano situazioni reali, proponendo sette domande tra cui: «Comment habiter il paramilitaire?», «Friedrich Nietzsche éyait-il halal?», e ancora «Comment fait-on lelit d'un homme non schizoïde e non aliéné?». L'autrice ha inoltre intrattenuto il pubblico con una presentazione power point accompagnata da alcuni video e da intermezzi musicali. L'assemblea ascoltava le risposte alle domande che la *performeuse* si era posta e guardava sullo schermo la proiezione dei brevi video dove Pireyre stessa era in scena in qualità di intervistatrice di esperti che l'avrebbero supportata nella sua ricerca. In quell'occasione capii che, in maniera divertente, la letteratura aveva trovato nuovi spazi per dispiegarsi e per continuare a svolgere il suo ruolo di stimolatrice di idee e di prese di coscienza, di trasmettitrice di conoscenza anche di argomenti che esulano generalmente dalla sfera letteraria. In questa performance, che si intitola *Lynx*, Pireyre si interroga su situazioni contemporanee delicate, sull'impatto della tecnologia e della rete Internet sui nostri modi di vita, sulle mode e sui luoghi comuni, sulla corsa agli armamenti... e si propone come non esperta che cerca i riscontri documentandosi e interagendo con gli esperti e gli scienziati. La sua pratica di costruzione di una letteratura di indagine, che pone l'attenzione sulla nostra contemporaneità, proponendo percorsi apparentemente tradizionali che sono invece altamente sperimentali, è sintomatica di una rinnovata agentività della pratica letteraria, che esce dal terreno conosciuto e rassicurante della forma libro e si ibrida con altre forme creative mantenendo il suo fine ultimo di porre uno sguardo critico sul mondo.⁵ Si tratta di '*littérature impliquée*'⁶ come la chiamano in Francia, meno politica della scrittura *engagée*, che opera dall'interno del campo letterario guardando con occhi nuovi la realtà per raccontarla e al tempo stesso per 'allargare' la letteratura attraverso nuove esperienze, tentando «de lui faire prendre l'air, de la faire respirer, à partir d'éléments hétérogènes à son territoire – éléments qui peuvent être de différents ordres –, mais aussi de potentiellement chahuter ses formes traditionnelles, en allant vers quelque chose de moins hiératique, de plus délayé».⁷

Il lavoro di Emmanuelle Pireyre rientra anche in una macro-tendenza molto diffusa nel panorama culturale e letterario francese che si appropria delle istanze dell'ecocritica, in maniera esplicita e implicita, ponendo al



Emmanuelle Pireyre, *Lynx*, video, 2010-2012, courtesy dell'artista

centro delle narrazioni le problematiche legate alla crisi antropocenica. In effetti, si possono applicare ai testi della scrittrice le parole di Alexandre Gefen tratte da un testo recentissimo di sintesi sulle tendenze e gli aspetti dell'approccio ecocritico: «l'écocritique cherche à dire le repositionnement de l'homme dans le monde et la perte de l'humanité comme concept garant de son unité et horizon de son devenir».⁸ Il riposizionamento dell'umano nel mondo concerne anche, come ha ben mostrato Bruno Latour, la messa in prospettiva delle problematiche ecologiche attraverso nuovi approcci che superino gli assunti modernisti, ormai obsoleti e poco efficaci rispetto alle crisi contemporanee, e propongano nuovi assetti epistemologici e nuove storie in cui l'umano e il non umano sono protagonisti alla pari.⁹

In questo studio, presenterò l'esperienza della finzione 'performativa' sviluppatasi nel contesto di una pratica artistica ormai consolidata in Francia, quella della conferenza-performance; mostrerò come l'attività creativa di Emmanuelle Pireyre è in stretto contatto con le forme dell'agentività artistica, e come essa giochi un ruolo attivo nell'apertura delle prospettive della conoscenza contemporanea nell'ambito dell'antropocene.

1. Narrare l'antropocene: una sfida

Affrontare la narrazione della nostra epoca a partire dal concetto di Antropocene è una sfida che implica la presa in conto di un'estesa bibliografia che corrisponde al dibattito degli ultimi vent'anni sulle conseguenze dell'antropizzazione del nostro pianeta.¹⁰ Questioni biologiche, chimiche, geologiche, climatiche, ecologiche, economiche, sociologiche, antropologiche, politiche e culturali si intersecano e rendono l'approccio alla situazione attuale assai arduo e rischioso: si rischia di non riuscire a prendere in esame tutti i problemi, di non poter leggere tutta la bibliografia, di partire da presupposti personali o di parte nell'affrontare un determinato pro-

blema, di non avere la capacità di analizzare i fenomeni a largo spettro. Inoltre, gli aspetti della condizione attuale sono talmente numerosi che, se non vogliamo cadere nel peccato 'antropocentrico' ovvero di considerare il presente come l'unica conseguenza di scelte umane, dobbiamo spostare la prospettiva e affrontare il problema dal punto di vista della relazione uomo-natura, oppure andare a cercare il preciso momento storico e gli effetti di scelte politiche e sociali che hanno condotto allo stato attuale la cui conseguenza tangibile e percepita su tutto il pianeta è la crisi climatica.¹¹ Che si parli di 'capitalocene', di 'wasteocene',¹² di 'piantagionocene',¹³ di 'chthulucene',¹⁴ tanto per citare alcune espressioni che corrispondono ad altrettanti aspetti dello stesso problema o meglio punti di vista sulla stessa situazione, ciò che è vitale ormai è creare una consapevolezza vera e condivisa attraverso qualsiasi strumento comunicativo, qualsiasi medium che possa aiutare a farlo.

Alla stessa maniera è quasi impossibile avvicinare il discorso ecologico o quello ambientale: una volta compreso che l'impatto delle attività umane sul pianeta è giunta a un punto di non ritorno, si rischia di scontrarsi con l'inutilità intrinseca di tale impresa: come può un singolo essere umano far fronte alla catastrofe imminente? Nonostante questo, è sicuramente opportuno continuare a guardare avanti e al futuro, impegnandosi nella diffusione della conoscenza per sollecitare le coscienze, per creare una massa critica che piano piano possa contribuire a deviare la corsa verso il nulla preconizzata dai collapsologi.¹⁵ Nel recente libro di Yves Citton e Jacopo Rasmi, *Génération collapsonautes. Naviguer en temps d'effondrements*, sono prese in considerazione le prospettive catastrofiste che vedono il nostro mondo sulla china del crollo globale – «Le moment actuel nous semble en effet être celui d'un basculement d'époque»¹⁶ –, allo scopo di proporre modi per affrontare attivamente le trasformazioni che si presentano sempre più rapidamente. I due intellettuali suggeriscono di spostare lo sguardo («En croisant nos regards, nous espérons faire émerger d'autres façons de voir et de penser les effondrements qui nous menacent»)¹⁷. Da una visione dualistica, che prende in conto la catastrofe annunciata come imminente, e prevede un atteggiamento di rinuncia o uno di rivolta, la loro proposta suggerisce di fare un passo indietro, «[n]ous tenterons dans cet ouvrage l'exercice difficile de faire un pas de recul, de réflexion et de déflexion [...]».¹⁸ I due autori non negano la gravità della situazione, piuttosto attaccano la maniera di reagire, e propongono di «[m]ultiplier les perspectives» attraverso «des hypothèses, des questionnements, des dilemmes, des récits et des interprétations, plutôt que des affirmations péremptoires ou des solutions définitives».¹⁹

L'idea di combattere i discorsi catastrofisti con l'attivazione di azioni concrete che possano creare comportamenti e prospettive alternativi rientra nell'ottica dell'agentività dell'arte e della letteratura. Yves Citton e

Jacopo Rasmi dimostrano come i testi letterari possono essere predittivi senza proporsi come esplicitamente tali, e che la lettura proponga delle esperienze di pensiero anticipatrici di eventi o di situazioni che poi si verificano. Inoltre, la letteratura può fare di più: può costituire una sorta di allenamento nella prospettiva di dover affrontare nuove forme di vita; può indicarci come puntare a

[...] la recherche d'un équilibre entre des formes de vie différentes appelées à partager des espaces et des ressources limitées: une certaine littérature contemporaine, illustrée entre autres par Emmanuelle Pireyre, Nathalie Quintane ou Christophe Hanna, peut être interprétée comme un précieux terrain d'exercice et d'entraînement [...].²⁰

La letteratura diventa una palestra nella quale i lettori possono allenarsi per affrontare al meglio le sfide del futuro. In questa prospettiva si situano anche quelle che la sociologa Alice Canabate definisce come narrazioni 'positive', perché possono «[m]ontrer de nouvelles façons de faire, de vivre, de s'engager, conscientiser, représenter, imaginer, donner à voir ce qui déjà existe, bâtir des stratégies de mobilisation [...]».²¹ Il suggerimento di Alice Canabate è di affidare alle finzioni, letterarie, cinematografiche, televisive, alle mostre, a tutte le produzioni culturali il compito di figurare nuove maniere di essere e di vivere altrimenti.

L'objectif de toutes ces productions consiste à faire émerger des idées, des sensations, des perceptions qui *activent* l'envie de vivre autrement; en cela, ces fictions doivent être performatives et sont pensées comme telles. L'idée motrice semblant être là qu'on ne peut construire une société différente si nous ne sommes pas capables, d'abord, de nous la figurer.²²

Le finzioni devono essere performative e agire sugli spettatori spingendoli a immaginare nuovi scenari attraverso la sperimentazione intellettuale, come nel caso di Emmanuelle Pireyre.

2. Saperi situati, e agentività della creazione artistica

Seguendo le indicazioni di Citton, Rasmi e Canabate, l'ipotesi che metterò alla prova nelle pagine seguenti è che, date le sfide alle quali siamo esposti dalla nostra situazione di pianeta danneggiato dall'azione umana, qualsiasi tentativo per sensibilizzare le coscienze e condividere la conoscenza è utile, e che gli artisti possono generare percorsi creativi raggiungendo il pubblico in maniera diversa rispetto agli scienziati e ai mass media. Attraverso l'opera della scrittrice-artista-performer Emmanuelle Pireyre sarà evidente come la creazione contemporanea si avvale di una

molteplicità di medium e strumenti, e che gli artisti potenziano le loro capacità e producono nuovi linguaggi per trasmettere la loro visione della realtà e la prospezione del futuro. Si potrebbe utilizzare in questo contesto la nozione di 'sapere situato' di Donna Haraway:

I want to argue for a doctrine and practice of objectivity that privileges contestation, deconstruction, passionate construction, webbed connections, and hope for transformation of systems of knowledge and ways of seeing.²³

L'idea sarebbe quella di mettere l'opera complessa e multipla di Pireyre, *Chimère*, alla prova della proposta della critica americana, per comprendere come l'artista possa proporre percorsi di approfondimento e sollecitare la presa di coscienza del pubblico rispetto a situazioni concernenti la crisi dell'individuo contemporaneo nella sua relazione con l'ambiente. Sarà la maniera di vedere, che possiamo considerare come 'situata' perché è personale e distante dall'ambito scientifico di riferimento dei contenuti proposti, insieme alla capacità di costruire un'intensa rete di relazioni tra discorsi, medium e modalità di espressione diversi che porteranno alla creazione e presentazione di proposte personali in grado di scardinare le maniere abituali di costruire la conoscenza e di guardare la realtà.

3. La creazione al servizio del contemporaneo

Autrice di sei libri pubblicati presso editori diversi, Pireyre raggiunge una certa notorietà nel 2012 quando il suo *Féerie générale* riceve il Prix Médicis e una sorta di consacrazione nel 2019 quando il romanzo *Chimère*²⁴ vince il Prix François Hessel ed è selezionato per il Prix du roman d'écologie, per il Grand Prix de l'Imaginaire e per il Prix Mieux comprendre l'Europe.²⁵

La stretta relazione con la realtà dell'epoca contemporanea è sempre presente nei suoi testi basati su un importante lavoro di documentazione, accompagnato da interrogazioni di stampo filosofico sulle finalità del vivere e dell'agire umano; inoltre si rileva la presenza dello humour, che permette una presa di distanza e una messa in discussione delle realtà presentate da parte di chi è consapevole che per guardare in faccia la realtà è necessario non prenderla troppo sul serio. *Congélations et déconglations et autres traitements appliqués aux circonstances*²⁶ si concentra su una panoplia di piccoli eventi quotidiani trattati con umorismo e con uno sguardo obliquo che può destabilizzare il lettore. Nel successivo, *Mes vêtements ne sont pas des draps de lit*,²⁷ troviamo in scena un personaggio femminile, EP, che racconta situazioni della sua vita e della sua attività di scrittrice in un lungo monologo dove l'ironia è vicina al *non sense*.²⁸ In *Com-*

*ment faire disparaître la terre?*²⁹ la scrittrice arrivata ai trent'anni, età che per Balzac corrisponde all'inizio del declino della donna, si pone una serie di interrogativi su aspetti della vita contemporanea cercando le risposte in documenti trovati su internet, nei libri a sua disposizione o tratti da trasmissioni televisive. *Féerie Générale* è composto da una serie di micro racconti che presentano situazioni contemporanee per metterne in luce la profonda absurdità attraverso l'uso di un linguaggio intriso di luoghi comuni. In *Foire internationale*³⁰ le dinamiche del mercato globale contemporaneo sono interrogate e illustrate attraverso una serie di racconti che mettono in scena personaggi alle prese con preoccupazioni diverse e i luoghi comuni del nostro quotidiano sono pervasi di ironia. *Chimère* è il primo libro di Pireyre che può essere considerato un romanzo, per lo sviluppo di un intreccio e per la presenza di personaggi con un'evoluzione psicologica. Il testo affronta ancora una volta reali questioni politiche, sociali, scientifiche, etiche e ambientali, come la manipolazione genetica o la democrazia partecipata. Si tratta di uno strano patchwork contemporaneo in cui incontriamo – tra gli altri – un uomo-cane, un eurocrate depresso, un bacillo di e-Coli, un ex candidato dell'Isola dei famosi, uno zingaro con una missione cristiana, un dipendente di Amazon con i *dreadlocks*, un ricercatore messicano specializzato in cacciatori-raccoglitori, un regista di film porno, una psicanalista che porta il velo e altri esemplari di varia umanità. La metafora della tessitura è utilizzata dall'autrice per indicare il suo lavoro di documentazione e di utilizzo dei dati raccolti nella composizione di una trama i cui fili s'intersecano: a partire da elementi reali, l'immaginario costruisce il tessuto del testo.³¹ Tra il romanzo d'anticipazione e quello dell'orrore, il libro propone grandi domande sullo sviluppo scientifico e sociale contemporaneo e ci propone un intenso questionamento del nostro vivere in comune.

4. La scena tra finzione e documentazione

Nel suo contributo al collettivo *Devenirs du roman* dove, nel 2007, una serie di giovani scrittrici e scrittori emergenti sono intervenuti con riflessioni teoriche sulla scrittura narrativa nel nuovo millennio, Emmanuelle Pireyre ha descritto la sua pratica della finzione documentaria, e sostenuto che i modi di fare letterari sono strettamente connessi con l'epoca in cui si sviluppano: «il y a un rapport étroit entre le type de littérature produit à une certaine époque et son contexte historique et social, quant à la manière qu'ont les textes de sélectionner le urlieu d'émission, le terrain d'où ils prendront la parole».³² Questo è il programma che ha sperimentato e affinato fino alla composizione di *Chimère*. E non si deve dimenticare

che oltre ai sette testi letterari citati sopra, la scrittrice ha creato anche sei opere radiofoniche, un programma televisivo, una pièce teatrale, sette conferenze-performance e un video. Dunque, oltre al dialogo con il documento di attualità, le sue pratiche creative sono multiple, si completano e sono complementari, tanto da formare un vero e proprio ecosistema letterario. L'esempio di *Chimère* costituisce l'esito più convincente del suo progetto letterario, in cui la creazione e le presentazioni della conferenza-performance hanno accompagnato e alimentato la stesura del romanzo.³³

Nel 2016, la descrizione di un progetto realizzato per il teatro di Saint-Quentin-en-Yvelines, in occasione della restituzione di una residenza presenta il resoconto di una fase preliminare della costruzione di una conferenza-performance:

Son projet de résidence est intitulé CAMP CAMPING CAMPAGNE et centré sur le passage de l'écriture à la performance. Elle écrira une conférence-performance où le texte sera assorti de musiques de Gilles Weinzaepflen et de vidéos filmées par Olivier Bosson avec comédiens importés et recrutés sur place.³⁴

Quella performance prevedeva la presenza dell'autrice che interpretava il ruolo di narratrice e di operatrice multimediale per l'avvio della proiezione di alcuni video che illustravano e ampliavano i discorsi e le questioni presentati. La conferenza-performance *Chimère* è più complessa. Nel video girato alla Maison de la poésie di Parigi nel novembre 2019, gli strumenti utilizzati dalla performer sono un leggio e un computer che manipola per mostrare una presentazione elaborata con Prezi, che include anche alcuni video. All'inizio della performance l'autrice-narratrice-performer presenta uno dei percorsi narrativi del progetto, che ne costituisce il pretesto finzionale e la cornice:

Un jour, Emmanuelle est à la plage avec des enfants. Le téléphone sonne : c'est le journal Libération qui lui propose d'écrire un article. Sans raison aucune, au lieu d'opter pour un sujet intéressant, elle se lance dans un article sur l'autorisation d'un maïs OGM par la Commission européenne. De fil en aiguille, sa vie se trouve envahie d'organismes génétiquement modifiés, sous forme de maïs et sous forme d'hommes-chiens.³⁵

A mano a mano che si sviluppa la narrazione, il dispositivo multimediale prende in carico diversi discorsi in cui l'ironia si mescola con l'enigmatico: innanzitutto la narratrice si presenta come una grande lettrice con interessi di linguistica, dalla *Défense et illustration de la langue française* di Du Bellay (1549) ai *Problèmes de linguistique générale* di Benveniste (1974). In seguito, dimostra ancora una particolare attenzione alla documentazione e alle questioni di tipo ecologico raccontando dei contatti con

ricercatori e laboratori. Pireyre si svela anche come scrittrice, poiché nel corso della performance propone lo schema del suo libro futuro, ne illustra lo sviluppo e ne espone i fili narrativi.



E. Pireyre in scena, screenshot da terzi di *Chimère*



Esempio di schema della costruzione del progetto *Chimère*, screenshot da terzi

Allo stesso tempo, conferma le sue affermazioni precedenti sull'avvento di quello che ormai la critica definisce come 'tournant documentaire'³⁶ della letteratura francese contemporanea, incontrando e intervistando gli esperti dei temi scientifici affrontati; e i video delle interviste che conduce sono proiettati durante la performance. Guardando la registrazione video di *Chimère* si osserva che il dispositivo della conferenza-performance è ibridato dalla forte presenza della narrazione finzionale che si combina con il discorso documentario e contribuisce alla moltiplicazione dei piani dell'argomentazione, tanto che «[l]a conférence-performance devient [...] l'exemple prototypique de la 'fiction documentaire', concept littéraire pensé a priori pour le livre».³⁷

Come annunciato in precedenza, nei primi cinque minuti della conferenza-performance, l'autrice mostra un video in cui il personaggio-protagonista appare con i suoi figli mentre riceve una chiamata dal giornale *Libération* che le chiede di scrivere un articolo. In quel momento, il video da documentario diventa finzionale perché l'autrice-personaggio gioca con le possibilità della costruzione narrativa: dopo aver rifiutato l'offerta del giornale in un primo tempo, cambia idea e decide di cogliere l'opportunità e di rispondere alla richiesta proponendo di concentrarsi sugli OGM. Così, ripete la scena e, nella seconda versione, risponde in modo affermativo alla richiesta del giornale, impegnandosi nell'indagine sul campo. L'attenzione degli spettatori si sposta rapidamente dall'immersione nella fiction del video alla parola della scrittrice sulla scena. Uno scambio serrato si sviluppa così tra il palcoscenico e lo schermo, tra la parola performata e quella registrata: la finzione invade il reale e lo offusca, mettendo a repentaglio l'apparente verità o verosimiglianza del racconto.

Ma qual è la relazione tra le diverse pratiche creative che costituiscono l'ecosistema letterario dell'opera di Pireyre? L'autrice risponde a questa domanda spiegando che «[l]a performance a accompagné l'écriture du

livre *Chimère*, permettant de développer certains des personnages et situations du roman». ³⁸ Leggendo il romanzo, si scopre infatti che molte delle tracce esplorate nella conferenza-performance appaiono sviluppate e integrate nei fili della narrazione e che la performance ha operato un «décentrement de l'œuvre littéraire par rapport au texte publié». ³⁹

6. La lezione di *Chimère*: il ruolo dell'arte per lo sviluppo della consapevolezza civile

Le pratiche ibride contemporanee arricchiscono il campo letterario con nuove esperienze e dispositivi inter e multimediali. L'ecosistema artistico e letterario creato da Emmanuelle Pireyre contribuisce a diffondere alcune idee su realtà in divenire e a sviluppare la consapevolezza dello spettatore-lettore rispetto ad alcune situazioni del nostro contemporaneo. In alcuni casi si realizza addirittura lo schema predittivo descritto da Citton e Rasmi, i quali, parafrasando il critico Pierre Bayard, considerano l'avvedutezza di alcune finzioni narrative in cui sono presenti «[] anticipations dormantes [], c'est-à-dire des descriptions d'événements qui ne se sont pas encore produits et qui s'offrent à notre rbdomancie lectrice». ⁴⁰ Si tratta della «prospettiva letteraria» ⁴¹ come la chiamano i due critici, la lungimiranza che talvolta compare in testi che precorrono i tempi, presentando realtà probabili non ancora attuali. Come effettivamente è accaduto alla nostra autrice. In un'intervista a *Mediapart*, realizzata nel settembre 2019 all'uscita del libro *Chimère*, Emmanuelle Pireyre ha raccontato come l'idea della chimera uomo-cane sia nata da un romanzo dell'horror per ragazzi che la figlia adolescente stava leggendo, nel quale il ragazzo protagonista si svegliava un mattino con il viso coperto di peli di cane e non ne capiva la provenienza. Nello stesso periodo ha sentito parlare di esperimenti di chimere uomo-animale e uomo-cane eseguite da laboratori britannici, che però non sopravvivevano oltre le due settimane. Riflettendo sul fatto che sin dal lupo mannaro le chimere sono sempre esistite nell'immaginario



umano (per non evocare tutte le creature ibride presenti nella mitologia greca), ha deciso di immaginarsi una chimera che riusciva a sopravvivere e a crescere diventando un uomo-cane. Il frutto della sua immaginazione è diventato real-

Chimère, fotografia, 2016, courtesy dell'autrice

tà quando nel 2019 all'uscita del libro molti lettori l'hanno contattata per riferirle di una notizia secondo la quale in Giappone gli esperimenti sulle chimere hanno avuto successo e sono ormai usate per scopi terapeutici.⁴²

Come spiegato sopra, nei testi letterari di Pireyre argomenti problematici del nostro vivere comune sono affrontati e raccontati attraverso la costruzione di una narrazione umoristica che mira a discutere il fascino delle mode e a mettere in evidenza la loro assurdità e inconsistenza. Nella conferenza-performance *Chimère* si parla anche di una nuova specie di mais transgenico, resistente a ogni virus, e dell'iter per l'approvazione della Commissione Europea per la successiva introduzione sul mercato. Ed è documentandosi per la redazione dell'articolo per *Libération* che la scrittrice-narratrice si è imbattuta nella notizia sulle chimere. Da una suggestione all'altra, seguendo il filo della ricerca per il suo articolo, si costruisce l'intreccio del romanzo che Pireyre racconta nella performance: dagli OGM alle sperimentazioni genetiche, al viaggio a Bruxelles per capire quali siano le procedure per l'approvazione dei brevetti, all'immaginazione della creazione di una giuria cittadina che deve riflettere su questioni inerenti la vita del cittadino europeo, alla composizione multietnica e multi sociale della giuria, all'approfondimento sulla comunità Manouche di cui fa parte un membro della giuria, alle conseguenze sull'ambiente delle deliberazioni europee... L'autrice ci accompagna in questo percorso dimostrando che riesce a tessere la sua tela mantenendo in equilibrio tutti gli elementi, aggiungendo al tutto una buona dose di curiosità *naïve* e d'ironia.



Screenshot da terzi di *Chimère*

Letteratura fuori dal libro, implicata nella realtà contemporanea, attivista e situata, la pratica creativa di Emmanuelle Pireyre può essere anche considerata come una forma di ricerca-creazione: l'indagine e l'uso della

documentazione servono per costruire l'opera letteraria che si forma attraverso la messa alla prova della conferenza-performance, con l'ausilio di diversi mezzi di comunicazione per raggiungere e informare pubblici diversi. La sua creazione mira all'azione e all'*empowerment* e dimostra che la conoscenza non è attiva se non è inserita in una dinamica relazionale.



Alyster, screenshot da terzi di *Chimère*

Inoltre, «l'écologie réveille le pouvoir d'alerte et de résistance de la littérature, rappelant à la critique l'importance d'une étude des fonctions politiques et éthiques des lettres [...]»,⁴³ la letteratura si rinnova grazie all'ecologia e favorisce una nuova consapevolezza da parte del fruitore dell'oggetto artistico. Il riconoscimento delle potenzialità intrinseche alle opere d'arte, la loro capacità di azione nei confronti dello spettatore, non è immediato perché il pensiero, come gli artefatti non esprimono la loro evidenza subito, e il loro effetto si sviluppa nel tempo: «[t]out objet de connaissance est une entité agissante avec la quelle il faut savoir créer une connexion».⁴⁴ Così succede per le opere della scrittrice francese: l'intreccio delle relazioni tra gli elementi che compongono le sue conferenze-performance e i suoi libri non acquisisce senso se non successivamente, quando si ha la possibilità di ripensarci, e allora si comprendono gli intensi interrogativi e la discussione sulle nostre abitudini e convinzioni più radicate, e le relazioni con lo spazio antropocentrico condiviso.

- ¹ L'evoluzione della conferenza-performance artistica che si è sviluppata negli anni Sessanta è stata oggetto di un recente volume di V. ATHANASSOPOULOS (a cura di), *Quand le discours se fait geste. Regards croisés sur la conférence-performance*, Lyon, Presses du Réel, 2018. L'inizio dello sviluppo di questa pratica dove il dire e il fare convergono nell'ambito letterario si attesta a partire dal nuovo millennio.
- ² Cfr. gli atti delle tre giornate di studio apparsi nella rivista *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises (CAIEF)* (67, 2015).
- ³ Il punto di partenza per la mia riflessione è stata la lettura di un numero monografico di *Littérature*: O. ROSENTHAL, L. RUFFEL (dir.), *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, *Littérature*, 160, 2010 <[Revue Littérature 2010/4 | Cairn.info](#)> [accessed 04.03.2023]. Nel 2018 è uscito un nuovo numero: ID. (dir.), *La littérature exposée 2*, *Littérature*, 192, 2018 <[Revue Littérature 2018/4 | Cairn.info](#)> [accessed 04.03.2023].
- ⁴ E. PIREYRE, *Féerie générale*, Paris, L'Olivier, 2012; ed. it. EAD., *Incantesimo generale*, trad. it. di F. Bonomi, Roma, Gremese, 2013.
- ⁵ Cfr. N. MURZILLI, 'Emmanuelle Pireyre', *Publifarum*, 30, 2019 <<https://riviste.uni-gi.it/index.php/publifarum/article/view/1921/2435>> [accessed 05.03.2023].
- ⁶ «La poésie ne pouvant plus être conçue comme expression offensive ou revendicative d'une aspiration, d'une colère, d'une indignation, etc., mais comme exploration de ce qui ne se dit pas, ou comme recherche et restitution du sens perdu ou altéré des mots [...]» (J.-M. GLEIZE, 'Pour une écriture impliquée', *Lignes*, 66, 2021, p. 95).
- ⁷ C. LAHOUSTE, 'D'une littérature activiste. Perspectives contemporaines (Emmanuelle Pireyre, Antoine Boute, Philippe De Jonckheere)', *Littérature*, 201, 2021, p. 150.
- ⁸ A. GEFEN, 'Les théories écologiques de la littérature', dans R. BARONTINI, S. BUEKENS, P. SCHOENTJES (dir.), *L'Horizon écologique des fictions contemporaines*, Genève, Droz, 2022, p. 65.
- ⁹ Cfr. B. LATOUR, *Essere di questa terra. Guerra e pace al tempo dei conflitti ecologici*, a cura di N. Manghi, Torino, Rosenberg & Sellier, 2013.
- ¹⁰ Cfr. D. CHAKRABARTY, S. HABER, P. GUILLIBERT, J.-F. BISSONNETTE, 'Réécrire l'histoire depuis l'anthropocène', *Actuel Marx*, 61, 2017, pp. 95-105 <<https://www.jstor.org/stable/10.2307/48604118>> [accessed 27.02.2023].
- ¹¹ Cfr. B. LATOUR, *Face à Gaïa*, Paris, La Découverte, 2015.
- ¹² Cfr. M. ARMIERO, *Wastocene. Stories from the Global Dump*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.
- ¹³ Cfr. AA.VV., 'Donna Haraway – Antropocene, Capitalocene, Piantagonocene, Chthulucene', *IaphItalia*, 19 dicembre 2019 <<http://www.iaphitalia.org/donna-haraway-antropocene-capitalocene-piantagonocene-chthulucene-fare-parenti/>> [accessed 27.02.2023].
- ¹⁴ Cfr. D. HARAWAY, *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto* [2016], tr. it. di C. Durastanti, Roma, NERO, 2019.
- ¹⁵ Cfr. Y. CITTON, J. RASMI, *Génération collapsonautes. Naviguer par temps d'effondrements*, Paris, Seuil, 2020.
- ¹⁶ Ivi, p. 19.

¹⁷Ivi, p. 21.

¹⁸Ivi, p. 31.

¹⁹Ivi, p. 38.

²⁰Ivi, p. 156.

²¹A. CANABATE, *L'écologie et la narration du pire*, Paris, Éditions Utopia, 2021, p. 41.

²²Ivi, p. 53. Il corsivo è dell'autrice.

²³D. HARAWAY, *Simians, Cyborgs, and Women* [1991], New York, Routledge, 2013, pp. 191-192.

²⁴E. PIREYRE, *Chimère*, Paris, L'Olivier, 2019.

²⁵L'aspetto europeista, già presente nelle conferenze-performance presentate precedentemente, è stato il pretesto per l'organizzazione a cura dell'Institut France Italia di una serie di conferenze-performance in Italia, e in una di quelle occasioni insieme a Nancy Murzilli abbiamo ospitato l'autrice per una conferenza-performance che si è svolta presso il Dipartimento di Lingue e culture moderne dell'Università di Genova il 24 ottobre 2017.

²⁶E. PIREYRE, *Congélations et décongelations et autres traitements appliqués aux circonstances*, Paris, Maurice Nadeau, 2000.

²⁷E. PIREYRE, *Mes vêtements ne sont pas des draps de lit*, Paris, Maurice Nadeau, 2001.

²⁸In un video del 2000, Pireyre presenta una 'Bed conference' nella quale seduta tra le lenzuola racconta alcuni eventi della sua vita con il supporto di fotografie e oggetti vari, e racconta la sua attività di scrittrice designandosi come EP; <<https://vimeo.com/9923179>> [accessed 26.06.2023].

²⁹E. PIREYRE, *Comment faire disparaître la terre?*, Paris, Seuil, 2006.

³⁰E. PIREYRE, *Foire internationale*, Paris, Les petits matins, 2012.

³¹Cfr. L. WAJEMAN, 'Comment faire de la fiction, avec Emmanuelle Pireyre', *Mediapart*, 19 settembre 2019, <[Comment faire de la fiction, avec Emmanuelle Pireyre - YouTube](#)> [accessed 04.03.2023].

³²E. PIREYRE, 'Fictions documentaires', in Ouvrage collectif, *Devenirs du roman*, Paris, Inculte, 2007, p. 2 <[Fictions documentaires.rtf \(emmanuellepireyre.com\)](#)> [accessed 04.03.2023].

³³Brevi video e conferenze-performance avevano già accompagnato anche la costruzione di *Féerie générale*, com'è avvenuto ad esempio con *Lynx*, che si è svolta al Théâtre de Saint-Quentin en Yvelines il 27 agosto 2017: <<https://www.youtube.com/watch?v=HCtI0z-zGA0>> [accessed 04.03.2023].

³⁴La citazione è tratta dalla pagina dedicata al progetto di residenza dell'autrice presso il théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines che si trova sul sito Remue.net: 'Emmanuelle Pireyre au théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines (78)', <<https://remue.net/emmanuelle-pireyre-au-theatre-de-saint-quentin-en-yvelines-78>> [accessed 04.03.2023].

³⁵Dalla [quarta di copertina](#) di E. PIREYRE, *Chimère*.

³⁶Cfr. ad esempio L. DEMANZE, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2019.

³⁷A. BLESCH, 'La conférence-performance: un point de vue littéraire', *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines*, 5, 2020, <<https://www.pe-ren-revues.fr/demeter/88>> [accessed 04.03.2023].

- ³⁸Come si legge nella presentazione del progetto *Chimère* sul sito www.emmanuellepireyre.com: <[Emmanuelle Pireyre | Chimère](#)> [accessed 04.03.2023].
- ³⁹E. MOUTON-ROVIRA, 'Entre livre et scène. Performances littéraires et gestes politiques chez Chloé Delaume et Emmanuelle Pireyre', *Elfe XX-XXI*, 10, 2021, <<http://journals.openedition.org/elfe/3500>> [accessed 04.03.2023].
- ⁴⁰Y. CITTON, J. RASMI, *Génération collapsonautes*, p. 145.
- ⁴¹*Ibidem*.
- ⁴²Cfr. L. WAJEMAN, 'Comment faire de la fiction, avec Emmanuelle Pireyre'.
- ⁴³A. GEFEN, 'Les théories écologiques de la littérature', p. 75.
- ⁴⁴B. ZITOUNI, 'With Whose Blood are my Eyes Crafted?' (D. Haraway). Les savoirs situés comme la proposition d'une autre objectivité', in E. DORLIN, E. RODRIGUEZ (dir.), *Penser avec Donna Haraway*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 59.



LAURA DI BIANCO

*Erranze femminili e paesaggi dell'Antropocene:
il cinema contemporaneo delle donne in Italia.*

This essay analyzes contemporary women's cinema in Italy from an ecofeminist perspective. Directors of different generations such as Mariangela Barbanente, Cecilia Mangini, Marina Spada, Francesca Comencini, Alice Rohrwacher, Roberta Torre, Wilma Labate, and Eleonora Danco, present us with a trope common to all: wandering narratives, populated by female protagonists walking through deserted Italian cities. Relegated to the margins of the cinematic scene, this nomadic, this urban, nomadic cinema expresses a claim for belonging, and an affirmation of female authorship. At the same time, it invites us to observe and become aware of Anthropocene landscapes, in which urban decay and the erasure of nature intersect with human alienation. The films examined, in fact, tell us not only stories of female wanderings, but also of a post-industrial Italy, the drying up of rivers, the accumulation of waste, and above all, the cementification of the landscape. The unusual emptiness of the cities traversed by women speaks to us of the absence of, and at the same time, their desire to belong to vital communities.

Nel dicembre del 2018, nell'ambito delle mie ricerche sul cinema delle donne in Italia, ho intervistato la regista Cecilia Mangini. Entrando in un bar-libreria romano vicino a Ponte Milvio, Mangini si è rivolta con tono gentile ma perentorio al barista, chiedendogli di abbassare la musica. Poi, senza nemmeno darmi il tempo di presentarmi, ha chiesto con un tono un po' canzonatorio: «Un libro sul cinema delle donne?», come a dire, «e che cos'è?».¹

Me l'aspettavo. Conoscendo lo scetticismo di molte registe italiane nei confronti della prospettiva di genere e la paura non ingiustificata di essere etichettate come 'registe done', ho risposto: «Lo so, per te il cinema è cinema, non è né maschile né femminile, è cinema e basta. Ma puoi negare che essere donna non abbia influenzato il tuo percorso come regista?».

Senza rispondere alla mia domanda, ha iniziato a raccontare dei suoi inizi, di come, per esempio, negli anni Quaranta aveva preso un treno per Roma con l'intenzione di fare domanda al Centro Sperimentale di Cinematografia. Ma sentendosi indirizzare al corso di montaggio o produzione piuttosto che a quello di regia, se n'era andata e aveva comprato una macchina fotografica, ed era poi diventata una fotografa di strada in tempi in cui per strada – a suo dire – c'erano solo 'certe' donne. Poi dalla fotografia era passata al cinema documentario militante. E il resto è storia del cinema, anche se per alcuni nient'altro che un capitolo marginale.

Oggi, molto (non tutto) è cambiato. Da venti anni a questa parte in Italia un numero crescente di donne esordisce alla regia conquistando spazi un tempo dominati quasi unicamente dagli uomini. Tuttavia, anche se sempre più registe riescono a ottenere fondi per produrre la loro 'opera prima', e quelle che hanno cominciato decenni prima continuano a fare film o televisione, le donne rappresentano ancora meno del 10% dei registi italiani, una percentuale significativamente inferiore a quella di altri paesi europei.²

Uno studio del 2018, *DEA (Donne E Audiovisivo)*, condotto dal Consiglio Nazionale delle Ricerche, ha riportato «discriminazioni di genere nell'assunzione e nella retribuzione, condizioni di lavoro precarie, difficoltà nell'accedere a ruoli dirigenziali e posizioni prestigiose». Ciò significa che «un progetto diretto da una donna» – scrive Ilaria De Pascalis – «richiede un maggiore impegno per trovare finanziamenti molteplici, e probabilmente avrà un *budget* inferiore».³

Insomma, per tornare alla domanda sottintesa di Cecilia Mangini, il cinema delle donne spesso, come ai suoi tempi, è «minor cinema» (un cinema di minoranza) come ha proposto la studiosa americana Allison Butler prendendo in prestito il concetto di *littérature mineure* di Gilles Deleuze e Félix Guattari, ovvero una letteratura prodotta da una minoranza in una lingua dominante.⁴ Come spiega Butler:

the distinctiveness of women's filmmaking is not based on an essentialist understanding of gendered subjectivity, but on the position – or positions – of women in contemporary culture...neither included within nor excluded from cultural tradition, lacking a cohesive collective identity, but not absolutely differentiated from each other.⁵

Considerata la posizione liminale delle donne, non è un caso che esse prediligano narrazioni nomadiche, storie popolate da *flâneuse*, né che nei loro film si rintraccino segni di un senso di esclusione e non appartenenza.⁶ E se, come ci insegna Michel de Certeau, la pratica di camminare nella città non è un muto atto ambulatorio ma una forma di discorso, allora cosa raccontano queste erranze femminili?⁷

Registe di differenti generazioni come Mariangela Barbanente, Cecilia Mangini, Marina Spada, Francesca Comencini, Alice Rohrwacher, Roberta Torre, Wilma Labate, Eleonora Danco, ci propongono storie itineranti, con protagoniste donne che camminano per le città italiane e contemplan panorami trasformati dalla crisi ecologica. Il deambulare che così spesso si manifesta nei film diretti da donne esemplifica il flusso del divenire in cui la soggettività femminile si costruisce e, al tempo stesso, simbolizza la ricerca femminile di una propria posizione nei confini di una società ancora in gran parte patriarcale. Lo sguardo delle protagoniste erranti replica quello della regista che, iscrivendosi nel testo filmico, afferma la propria autorialità (o esprime la propria ansia di autorialità) ma soprattutto rivolge il suo sguardo verso l'ambiente circostante e ce lo mostra.

Di questo cinema di minoranza, infatti, si può tracciare una geografia urbana da una prospettiva teorica ecofemminista secondo la quale la violenza di genere, quella razziale e quella verso le altre specie animali è interconnessa con il deterioramento dell'ambiente.⁸ Come sottolinea Serenella Iovino in dialogo con altre studiose ecofemministe quali Karen Warren e Val Plumwood, il pensiero e la pratica ecofemminista smantellano dicotomie come umano/natura, natura/cultura, mente/corpo, scardinano una «master narrative» in cui «the master subject (whether human kind, man, or colonizer) tends to 'devour' every form of otherness (respectively, non-human, women, or the colonized)».⁹

Sebbene non si possa affermare che il cinema contemporaneo (delle donne) in Italia affronti tutte le preoccupazioni dell'ecofemminismo, così come le esperienze delle donne rappresentate non sono necessariamente rappresentative di tutte le donne, la lente critica dell'ecofemminismo può fornire strumenti per riconoscere il loro contributo alle battaglie per l'ambiente (anche attraverso il cinema), può promuovere l'acquisizione di consapevolezza delle posizioni marginali che spesso le donne occupano, e può potenzialmente permettere di leggere 'altre' storie sul mondo in cui viviamo.

In definitiva l'ecofemminismo mette a fuoco quella che a mio avviso è una delle più importanti espressioni del cinema femminista contemporaneo (non solo italiano), ovvero l'ecocinema inteso come un cinema che, in questo caso, pone al centro della narrazione la relazione tra le donne e l'ambiente nel quale abitano.¹⁰ Il deambulare dei personaggi che popolano molti dei film diretti da donne porta sullo schermo paesaggi dell'ormai celebre Antropocene nel modo in cui è stato definito da Paul Crutzen e Eugene Stoermer: «the new geological epoch defined by overwhelming human activity».¹¹

L'Antropocene, termine proposto per rinominare l'Olocene, ha generato intensi dibattiti nel campo delle Scienze Umane per l'Ambiente, ispirando un cambiamento immaginativo e dunque anche nuove pratiche artistiche.

Come scrive Serenella Iovino:

The Anthropocene is both a landscape and a discourse, a dynamic composition of corporeal elements and sociopolitical narratives... Its landscape is made of continuous cities swallowed by their own metabolism; it is a land swathed by an asphalt-and-concrete crust, a territory covered in rubble or knitted by wires.¹²

Il paesaggio dell'Antropocene evocato da Iovino è piuttosto ricorrente nei film che ho preso in esame. Anche se spesso solo implicitamente, esso testimonia la storia di un'Italia postindustriale, dell'inquinamento dei mari, dell'essiccazione di fiumi, dell'accumulo dei rifiuti, e soprattutto della cementificazione del paesaggio. L'inusuale vuoto delle città attraversate dalle donne parla dell'assenza e allo stesso tempo del loro desiderio di appartenenza a comunità vitali. In definitiva, questo cinema urbano oltre ad affermare un'*agency* sociale e cinematografica femminile, ci porta in luoghi dove il degrado urbano e lo svanire della natura generano alienazione.

Per illustrare quanto affermato finora, farò una breve panoramica di film diretti da donne tra il 2000 e il 2022 che, con differenti modalità narrative ed estetiche, portano sullo schermo i paesaggi dell'Antropocene. Il documentario *In viaggio con Cecilia* (2013) diretto da Mariangela Barbanente e Cecilia Mangini presenta le due registe nel percorso verso le città di Taranto e Brindisi dove, durante il periodo del miracolo economico, la giovane Mangini aveva realizzato documentari che indagavano la traumatica transizione da un mondo rurale alla società industrializzata e svela-



Una comunità in lutto. Screenshot da terzi, *In viaggio con Cecilia* (2013) di Mariangela Barbanente e Cecilia Mangini. ©GA&A Productions

vano, già allora, la convergenza tra la disegualianza sociale e il declino ambientale. In cortometraggi come *Essere donne* (1965), *Tommaso* (1965), *Brindisi 65* (1966), Cecilia Mangini denuncia infatti la povertà, lo sfruttamento, l'analfabetismo e la mancanza di *agency* delle donne.

Quattro decenni dopo, i suoi film ci appaiono profetici, e svelano come l'industria, collassando, abbia lasciato queste città impoverite e fortemente inquinate. Arricchito dai frammenti dei documentari di Mangini e dal doppio dialogo tra le registe, e tra loro e gli abitanti di queste città pugliesi, *In viaggio con Cecilia* restituisce una nuova *audience* all'opera originale di Mangini, e allo stesso tempo dà voce anche a una comunità in lutto ma resiliente. E per ultimo, ma non meno importante, questo documentario riconosce il ruolo di primo piano della Mangini nella genealogia delle registe italiane.

Apparentemente non inerenti a questioni ecologiche, anche i film di Marina Spada si prestano a una lettura ecocritica. Rifuggendo l'assolutismo di una visione patriarcale del mondo, i suoi fugaci racconti milanesi, *Come l'ombra* (2006), *Poesia che mi guardi* (2009) e *Il mio domani* (2012), anche loro popolati da donne erranti, esplorano una città lacunosa, discontinua nel tempo e nello spazio, cosparsa di vuoti urbani e rurali, e incerta tanto sul passato quanto sul futuro.¹³ Anche queste narrazioni nomadiche portano sullo schermo paesaggi dell'Antropocene: quartieri operai trascurati, desolate aree postindustriali in procinto di gentrificazione, periferie in cui l'acqua è stata coperta dal cemento mentre veicolano una critica all'invisibilità e alla marginalità delle donne, rivendicandone l'appartenenza alla *polis*.



Claudia guarda Milano dalla Torre Branca. Screenshot da terzi, *Come l'ombra* (2006), di Marina Spada

I primi film di Francesca Comencini– *Mi piace lavorare* (*Mobbing*) (2004) e *Lo spazio bianco* (2009)– raccontano invece storie di sopravvivenza che hanno come teatro contesti urbani quali Roma e Napoli, città che soprav-



Napoli deserta. Screenshot da terzi, *Lo spazio bianco* (2009), di Francesca Comencini

vivono e si trasformano, esattamente come i loro abitanti. In questi film la regista affronta l'esperienza della maternità single nella società contemporanea: il conflitto emotivo dell'ambivalenza materna, l'isolamento sociale in cui spesso viene vissuta la maternità e la lotta per conciliare maternità e lavoro retribuito.

Se letti alla luce delle riflessioni sul concetto di inclinazione di Adriana Cavarero e quello di *care* (cura), intesa sia come predisposizione che come pratica, questi film mettono in luce quanto l'atto di prendersi cura dell'altro sia vitale per la sopravvivenza di esseri umani e non umani, così come dei luoghi.¹⁴

Anche storie di formazione al femminile presentano la stessa strategia narrativa dell'erranza urbana. Tre ragazzine camminano nelle città impoverite di Reggio Calabria, Napoli e Librino (vicino Catania) in *Corpo celeste* (2011) di Alice Rohrwacher, *Domenica* (2000) di Wilma Labate e *I baci mai dati* (2010) di Roberta Torre.

Nel passaggio tra infanzia e adolescenza le giovani protagoniste di questi film affrontano viaggi di introspezione mentre osservano spazi urbani in disfacimento. Simultaneamente, i loro sguardi mettono in luce il collasso di tutte quelle strutture come la famiglia, lo stato e la Chiesa che dovrebbero guidare una comunità.

Di questi film, *Corpo celeste*, la cui protagonista contempla un paesaggio quasi interamente cementificato e cammina per strade cosparse di rifiuti, è il film più esplicitamente ambientalista. Del resto, tutta la modesta ma potente filmografia di Alice Rohrwacher è costruita sullo studio della relazione tra gli esseri umani e non umani e il loro ambiente, urbano e rurale.

Diversi per generi e approcci narrativi, questi film rappresentano la città come un luogo tossico, tuttavia è significativo che il vagare di queste ragazze alla fine, approdi al mare. Non si tratta di una vera e propria fine, piuttosto queste conclusioni rappresentano delle aperture che segnalano possibilità per un futuro, incerto, ma pur sempre un futuro.



Quattro passi nell'Antropocene. Screenshot da terzi, *Corpo Celeste* (2011), di Alice Rohrwacher

In questo senso è rappresentativo il finale di *Corpo celeste*. Il paesaggio marino che finalmente appare nella città è stato ridisegnato da ragazzini che hanno raccolto i rifiuti della città e li hanno disposti sulla spiaggia, quasi fossero delle opere d'arte. Marta, l'adolescente protagonista, guarda questo paesaggio con stupore, riconoscendo quella che Pasolini chiamò: «straziante, meravigliosa bellezza del creato».¹⁵

Quando si parla di erranza e difesa della bellezza non si può non parlare del magnifico *N-Capace* (2015) di Eleonora Danco. Sfumando i confini tra *fiction*, documentario e performance, *N-Capace* esplora i tormenti di un'artista inquieta, perseguitata dai ricordi d'infanzia. Il pellegrinaggio, per Danco, si compie in continuità spazio-temporale tra Roma e Terracina, la città e il mare. A compierlo è Anima in Pena che corre, si butta per terra, barcolla, e si aggira con fare inquisitorio.

Puntellato da quelle che Danco chiama «installazioni della memoria» e altre forme di esibizione nello spazio pubblico, questo film porta la performance d'autorialità a una esilarante esasperazione. Ma c'è di più, molto di più. Le sue performance sono gesti simbolici di riappropriazione di luoghi irrimediabilmente trasformati, proteste contro il deterioramento urbano o inviti a proteggere antiche bellezze. Danco-Anima in Pena, che scava e nella terra e nel suo animo per comprendere quella che lei chiama «l'indicifrabilità della vita»,¹⁶ costruisce ciò che ho definito una 'psicogeologia' della città. Io stessa mi sono ritrovata a scavare dentro i paesaggi emotivi in cui la protagonista si colloca, dissotterrando i significati simbolici e materiali, ecologie urbane dentro e fuori dallo schermo.



Anima in Pena. Screenshot da terzi, *N-Capace* (2014), di Eleonora Danco

Le donne, almeno per come sono rappresentate in molti di questi film, sono spesso solitarie ed estraniare dal mondo. Hanno sofferto delle perdite, lottano per conciliare un lavoro retribuito e la maternità, o anche semplicemente per accettarne la responsabilità, oppure danno voce a comunità che resistono, compiono gesti di ospitalità, trovano la forza per combattere abusi, imparano a prendersi cura dell'altro e difendono spiritualmente la bellezza. Camminano per contemplare morti ma anche per ridare vita ai luoghi.

Le viste panoramiche che così spesso appaiono in questi film mostrano paesaggi pesantemente edificati, strade piene di spazzatura o assurdamente sanificate per la macchina da presa. Le piazze che normalmente dovrebbero apparire affollate sono vuote e piuttosto angosianti. Questi vuoti sono creati dall'assenza di una comunità che ha perso i suoi membri non solo a causa di una disgregazione sociale ma anche a causa delle malattie prodotte dall'inquinamento, o dalla pandemia che abbiamo appena attraversato. In questi vuoti sentiamo la mancanza di madri amorevoli, l'isolamento degli individui e la loro invisibilità, le molte incertezze su passato e futuro.

Dobbiamo guardare questi paesaggi per essere coscienti dell'avanzamento dell'Antropocene e per accettare l'invito a re-immaginare queste piazze, strade e vicoli vuoti non solo come scenari «pre-trauma», come direbbe Ann E. Kaplan, o paesaggi luttuosi, ma anche come spazi per un'azione possibile, dove le comunità potrebbero nascere e crescere florida-mente.¹⁷

Questi film, varie incarnazioni di un ecocinema italiano, non possono da soli riparare ecosistemi, ma possono sicuramente influenzare il modo in cui gli individui e le società vivono localmente e globalmente. Come ho già affermato, parliamo di una produzione cinematografica di minoranza che, sebbene profondamente ancorata alla tradizione cinematografica nazionale, trascende il suo carattere nazionale nell'occuparsi delle condizioni delle donne nella società contemporanea e nel trattare questioni ambientali in senso lato.

Dunque, far luce su questo ecocinema (femminile) può contribuire a far sì che esso abbia un impatto globale. I film, come scrive Sophie Mayer, «enter our imagination, our intimate and political fantasies, they shape our interactions, our conversations, possibly our revolutions... They are the storks that deliver us, and we can be the storks that deliver them».¹⁸

Consegnare ai lettori-spettatori film periferici che rischiano di rimanere invisibili è uno dei compiti vitali degli studiosi di ecocritica, un'impresa collettiva alla quale la mia ricerca dà solo un modesto contributo. Mentre il cinema italiano continua ad affrontare la crisi ecologica e il corpus di ecofilm cresce sperando di raggiungere un pubblico più ampio, il mio lavoro—il nostro lavoro—continua. Si tratta di un progetto femminista che accoglie quello che la geografa Doreen Massey definisce «a gender-disturbing message: 'Keep moving!'».¹⁹

-
- ¹ Questo saggio consiste in un estratto con significativi adattamenti dal mio libro *Wandering Women*. Per un'analisi approfondita dei film citati si veda: L. DI BIANCO, *Wandering Women. Urban Ecologies of Italian Feminist Filmmaking*, Bloomington, Indiana University Press, 2023. L'intervista a Cecilia Mangini è stata condotta dall'autrice, a Roma, il 22 dicembre 2018.
- ² Un rapporto del 2015 della *European Women's Audiovisual Network (EWA Network)* indica che tra il 2006 e il 2013 in Austria, Croazia, Francia, Germania, Svezia e Regno Unito il 21% dei film è diretto da donne. Cfr. I. DE PASCALIS, 'La ricerca DEA-Donne e Audiovisivo' in L. BUFFONI (a cura di), *We want cinema. Sguardi di donne nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 262.
- ³ *Ibidem*.
- ⁴ Cfr. G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka: Toward a Minor Literature* [1985], trad. in di D. Poland, London and Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- ⁵ A. BUTLER, *Women's Cinema: The Contested Screen*, New York, Wallflower, 2002, p. 22.
- ⁶ In questo contesto uso il termine «nomadico» come lo intende Rosi Braidotti nel suo *Nomadic Subjects*, riferendosi al processo di diventare soggetto affermando «the will to know, the desire to say, the desire to speak». Nella situazione cinematografica si tratta del desiderio di essere soggetto dello sguardo, e dare forma a un modo nuovo di vedere. Cfr. R. BRAIDOTTI, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 5.
- ⁷ M. DE CERTEAU, 'Spatial Practices', in S. F. RENDAL (tr. ing. di), *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1984, pp. 91-112.
- ⁸ Forte di una natura interdisciplinare, questa strategia interpretativa espande i confini della teoria e dell'analisi filmica alla storia dell'ambiente, la filosofia postumana, gli *animal studies*, e persino alla geologia, mettendo l'opera filmica in stretta relazione con il mondo da cui le storie emergono.
- ⁹ S. IOVINO, 'Ecocriticism and a Non-Anthropocentric Humanism: Reflections on Local Natures and Global Responsibilities', in L. VOLKMAN, N. GRIMM, I. DETMERS, K. THOMSON (a cura di) *Local Natures, Global Responsibilities: Ecocritical Perspectives on the New English Literatures*, Amsterdam, Rodopi, 2010, p. 36.
- ¹⁰ Il termine ecocinema comprende una grande varietà di film di vari generi (dal documentario ambientalista al melodramma, alla commedia) che in maniera più o meno esplicita manifestano preoccupazioni ambientali. Cfr. L. DI BIANCO, 'Ecocinema Ars et Praxis: Alice Rohrwacher's Lazzaro Felice', *Italian Ecomedia Studies. Italianist Film*, v. 40, n. 2, July 2020, pp. 151-164.
- ¹¹ R. GRUSIN, *Anthropocene Feminism*, Minneapolis e London, University of Minnesota Press, 2017, p. VII.
- ¹² S. IOVINO, 'Sedimenting Stories: Italo Calvino and the Extraordinary Strata of the Anthropocene', in S. IOVINO, E. CESARETTI, E. PAST (a cura di), *Italy and the Environmental Humanities: Landscapes, Natures, Ecologies*, University of Virginia Press, 2018, pp. 68-69.
- ¹³ I diari di lavorazione della regista – pieni di *collage*, disegni, foto, mappe e fotogrammi dai film che l'hanno ispirata, mescolati alle sue stesse note di regia

– dimostrano che il suo sguardo si nutre di cinema, poesia, fotografia mentre recupera la memoria del lavoro di altre donne che (nonostante posizioni sociali privilegiate) hanno vissuto ai margini della società del loro tempo, come la poetessa Antonia Pozzi.

¹⁴Cfr. A. CAVARERO, *Inclinations, Inclinations: Critique of Rectitude*, Stanford, Stanford University Press, 2016.

¹⁵«Straziante meravigliosa bellezza del creato» è l'ultima battuta pronunciata da Iago (interpretato da Totò), nel finale di *Che cosa sono le nuvole* diretto da Pier Paolo Pasolini, episodio di *Capriccio all'italiana* (1968).

¹⁶Dall'intervista a E. Danco condotta dall'autrice, a New York, il 10 giugno 2015.

¹⁷Cfr. A.E. KAPLAN, *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2016.

¹⁸S. MAYER, *Political Animals*, London e New York, I.B. Tauris, 2015, p. 389.

¹⁹D. MASSEY, *Space, Place, and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 11.



ALESSANDRO FERRARO

«Your animated GIFs run on burnt coal and your computers are built by slaves»: l'estrattivismo come rappresentazione simbolica del Capitalocene

Which metaphors can be used to understand the agency of the cultural logic of the Capitalocene within contemporary art? Can we consider the extractivism as a symbolic representation of this new kind of geological era? The aim of this paper is to answer these questions by tackling several contemporary art case studies useful to define a trajectory that focuses on the interplay between the landscape, environmental disasters and technological infrastructures. After a short introduction on the term Capitalocene and its success within contemporary art criticism, the article is made up by two thematic chapters devoted to establish a dialectic between the old minery extractive methods and the current practices linked to the contemporary *mining*.

1. Presupposti terminologici: Antropocene versus Capitalocene

La frase riportata nel titolo è tratta da una dichiarazione di uno *speaker* della conferenza *Ways Beyond Internet* organizzata all'interno del *Digital Life Design Festival* del 2012, una delle rassegne più importanti al mondo dedicata al tema della creatività futura e all'impiego di nuove strategie commerciali per le grandi aziende e multinazionali. In quella cornice, durante una tavola rotonda moderata da Hans Ulrich Obrist – con vari artisti tra cui Rafaël Rozendaal, Oliver Laric, Cory Arcangel – Daniel Keller, fondatore del duo artistico AIDS-3D, ha preso la parola e, prima di intavolare un discorso sulla *post-internet art*, ha annunciato, con un misto di ironia e sarcasmo, che, per quanto possa essere sostenibile ed *environmental-friendly*, l'arte contemporanea – e più in generale la produzione culturale della contemporaneità – grava su un ineludibile paradosso; le GIF animate, le opere di *net-art*, per quanto sperimentali

e all'avanguardia siano, esistono unicamente grazie a combustibili fossili e i computer, con cui in genere queste opere sono realizzate, sono stati assemblati da lavoratori schiavizzati dall'attuale sistema economico.¹ In altri termini: la produzione artistica contemporanea legata ai nuovi media e alle tecnologie, che talvolta fa affidamento alle criptovalute e ai processi di *mining*, benché spesso animata da un forte sostegno alla salvaguardia e alla tutela dell'ambiente, ha, e avrà sempre, un impatto non trascurabile in termini di etica, ecologia e coerenza produttiva.

Gli ospiti della conferenza *Ways Beyond Internet*, all'epoca non così famosi, attualmente sono tra le personalità più iconiche della cosiddetta *post-internet art*, una tendenza artistica contraddistinta dall'utilizzo massivo di internet e della speculazione sul suo immaginario 'pop'. Come ricorda il critico Brian Droitcour la *post-internet art* è una categoria che pone sullo stesso piano una «hazy contemporary condition and the idea of art being made in the context of digital technology».²

La frase di Keller funziona come monito etico rispetto alla produzione artistica sperimentale degli ultimi dieci anni del XXI secolo. Termini come carbone e schiavitù possono apparire distanti dalla terminologia del contemporaneo, fatta di *environmentally friendly entrepreneurship*, *cloud computing* e *weightless economy*; questi ultimi espedienti linguistici, atti a oscurare un presente industriale e produttivo fatto di deregolamentazione e sfruttamento indiscriminato di risorse fossili e naturali, esprimono al massimo grado la contraddizione semantica che anima la definizione di Capitalocene, concetto formulato da Jason Moore nel suo articolo *Anthropocene, Capitalocene and the Myth of Industrialization* (2013).³ Proposto come antitesi al fortunatissimo 'Antropocene' coniato da Paul Crutzen e Eugene Stoermer nel 2000, il termine coniuga i problemi legati all'industrializzazione selvaggia degli ecosistemi terrestri ai privilegi classisti e sociali che differenziano Nord e Sud del mondo, in termini di ricchezza economica e sfruttamento a vantaggio del primo e a scapito del secondo. Finalizzato a superare l'antitesi umano *versus* naturale proposta dall'Antropocene, il termine Capitalocene definisce una nuova era geologica nata dal prodotto del capitalismo globalizzato, delle recenti pratiche colonialiste a scapito dei paesi meno sviluppati e dell'attività indiscriminata e deregolamentata di estrazione di risorse fossili e naturali; tutto ciò, in contesti specifici, è definibile come estrattivismo.

The Capitalocene thesis speaks directly to the origins and development of a geohistorical era that unified new strategies of domination, exploitation and environment-making. The emergence of the capitalist world-ecology extended well beyond the economic. The Capitalocene knitted together new patterns of class exploitation and surplus accumulation in the web life. Its geological impact was immediate. We are accustomed to thinking today's climate crisis is the first capitalogenic climate crisis.⁴

Stando alla trattazione di Moore, il concetto di Capitalocene riprende una terminologia cara alla critica marxista: uno dei suoi meriti è quello di mettere in discussione il concetto di post-colonialismo preferendo, al contrario, 'colonialismo' come termine descrittivo per definire la sistematica continuità secolare di pratiche spoliative delle risorse ambientali dei paesi più poveri e di sfruttamento di manodopera a basso costo a vantaggio dei contesti industriali e produttivi delle nazioni più ricche. Data l'ampiezza semantica del concetto è fondamentale comprenderne le differenti ricadute non solo in termini economico-sociali, come gli attuali studi in merito stanno già facendo.⁵ Come noto esistono una molteplicità di termini atti a definire l'attuale presente storico che vede l'uomo come principale attore del cambiamento climatico terrestre; tuttavia, a partire dalla definizione di Antropocene e, soprattutto in funzione di critica a quest'ultimo termine, sono stati formulati molti neologismi che problematizzano il rapporto tra conoscenza, epistemologia, uomo – in senso estensivo – e Natura.⁶ L'adozione del termine Capitalocene, ai fini del nostro discorso, permette di focalizzarsi sulla stretta interrelazione tra sistemi di produzione, sfruttamento di risorse e narrazioni simboliche di tale dialettica; in questo contesto l'industria artistica contemporanea rappresenta un caso unico che offre numerosi spunti di indagine sul tema. In altri termini intendo comprendere per mezzo di quali metafore narrative e visuali si può capire meglio l'*agency* del termine Capitalocene all'interno della produzione artistica contemporanea.

Un primo sistematico tentativo riguardo al problema è riscontrabile nel saggio di Nicolas Bourriaud *Inclusioni* pubblicato nel 2020. Noto alla critica internazionale per l'elaborazione del concetto di 'estetica relazionale', nel suo ultimo saggio il critico francese impiega il termine *Capitalocene* come espediente narrativo per analizzare la produzione artistica contemporanea e, attraverso alcune formule semantiche accattivanti – «antropocene come paesaggio relazionale», «decrescita estetica», «artista come antropologo molecolare», «estetica inclusiva» – fornisce alcuni percorsi tematici utili alla critica militante impegnata nella discussione di questi temi.⁷ Le citate metafore erano già state oggetto di indagine, e motivo di critica, in occasione della sedicesima biennale di Istanbul *The Seventh Continent* da lui curata nel 2019, che aveva come oggetto tematico il rapporto tra arti, Antropocene e il simbolico settimo continente, il cosiddetto *pacific trash vortex* – un agglomerato galleggiante composto in gran parte da scarti in plastica e dai rifiuti non compostabili provenienti dalle nazioni che si affacciano sul Nord Pacifico, grande circa un milione e mezzo di chilometri quadrati, pesante milioni di tonnellate, attualmente alla deriva in una zona imprecisata dell'Oceano Pacifico.⁸ In tale continuità critica è opportuno riconoscere una certa attenzione da parte degli artisti a questi temi – peraltro già presente nelle pratiche artistiche, stando alle parole

di Bourriaud, almeno dall'inizio degli anni Novanta⁹ – e delle istituzioni e fondazioni artistiche più importanti impegnate nel riflettere su una specifica estetica dell'antropocene.¹⁰

Dall'impostazione metodologica presente nel saggio di Bourriaud intendendo pertanto derivare e sviluppare nei prossimi paragrafi alcuni snodi irrisolti riguardo al rapporto tra Capitalocene e sistemi produttivi dell'arte contemporanea recente, ovvero le nuove condizioni di visualità inaugurate a partire dall'adozione di questo termine e quanto queste influenzino l'immaginario narrativo che è andato sviluppandosi attorno a esso.

2. Sichuan, 2018. Il farsi immagine del mondo.

When you compare cryptocurrency mining to gold mining, why the process is referred to as mining becomes clear. In both forms of mining, the miners put in work and are rewarded with an uncirculated asset. In gold mining, naturally occurring gold that was outside the economy is dug up and becomes part of the gold circulating within the economy. In cryptocurrency mining, work is performed, and the process ends with new cryptocurrency being created and added to the blockchain ledger. In both cases, miners, after receiving their reward — the mined gold or the newly created cryptocurrency — usually sell it to the public to recoup their operating costs and get their profit, placing the new currency into circulation. The cryptocurrency miner's work is different from that of a gold miner, of course, but the result is much the same: both make money. For cryptocurrency mining, all of the work happens on a mining computer or rig connected to the cryptocurrency network — no burro riding or gap-toothed gold panners required!¹¹



Nel 2020 viene pubblicata sulla piattaforma social *Reddit* un'immagine dal titolo *Flooded Bitcoin Farm* all'interno del thread '*r/WellThatSucks*'.¹²

La fotografia, scattata con uno *smartphone*, reca in primo piano un'ampia distesa di processori distrutti, schede video inutilizzabili, *cases* sfondati e strumentazioni per il *mining* di criptovalute coperte di fango. Sullo sfondo, una *farm* per il *cryptomining*, un edificio in mattoni rossi che ospitava al suo interno una fitta rete di ASIC (*Application-Specific Integrated Circuit*) e GPU (*Graphics Processing Unit*) per il *mining* di criptovalute,¹³

accanto, un fiume impetuoso avvolto dalla rigogliosa flora cinese. L'immagine documenta l'impatto disastroso delle alluvioni tropicali su una fattoria di criptovalute abbattutesi sulla provincia cinese del Sichuan tra il 27 e il 28 giugno 2018.¹⁴ A partire dagli anni Dieci, il Sichuan è stata una zona, assieme allo Xinjian, interessata dall'aumento spesso non normato di queste nuove realtà produttive all'interno di contesti periferici urbani o in hangar semi occultati dalle foreste cinesi.

Sotto il post '*Flooded Bitcoin Farm*' sono presenti numerosi commenti ironici degli utenti di *Reddit* riguardo all'accaduto. Nei due anni successivi la pubblicazione del post, l'immagine è stata pubblicata numerose volte in *threads* differenti, al punto da diventare un *meme* ironico sulla possibilità di perdere, nell'arco di una notte, interi *asset* finanziari in criptovalute a causa di un evento atmosferico imprevedibile;¹⁵ «Flooded Bitcoin Farm for your viewing pleasure», «here, have this picture of a flooded bitcoin mining farm, as a treat», «Should I invest in NVIDIA right now?» sono alcuni dei commenti sarcastici sull'impatto ambientale che le miniere e le fattorie di criptovalute hanno attualmente.¹⁶ Le *farms* generalmente sorgono nelle vicinanze di sorgenti di corrente elettrica a cui possono sottrarre energia per alimentare le dispendiose e costose unità di *mining* meticolosamente stipate all'interno di centri e *hub* costruiti ad hoc. Si stima che la nascita di miniere e fattorie di criptovalute nelle aree del Sichuan, Xinjian e Hubei sia strettamente correlata alla scarsa densità abitativa, alla possibilità di procurarsi energia elettrica a prezzo bassissimo e non meno importante, al clima mite di quelle regioni – da un massimo di -10° in inverno fino ai +25° gradi estivi.¹⁷ In relazione all'accaduto, con i recenti sconvolgimenti meteorologici, nessun clima può più dirsi mite e nessuna fattoria di criptovalute può dirsi al riparo dai sempre più consueti imprevisi atmosferici; l'impatto climatico – la *carbon footprint* – del processo di 'estrazione' o *mining* di criptovalute risulta essere correlato agli stessi effetti nefasti che contribuisce a creare. Basti pensare che una semplice ricerca su Google, stando alle parole del citato Daniel Keller, consuma in termini di combustibili fossili quasi quanto la preparazione di un pasto caldo; è stato altresì dimostrato come l'impatto globale dell'estrazione di Bitcoin corrisponda al consumo energetico annuo di stati industrializzati come l'Argentina o la Svezia.¹⁸ Simili eventi catastrofici, improvvisi e imprevedibili, influenzano anche l'*hash rate* globale – il ritmo di 'estrazione' e le operazioni algoritmiche – dei *miners*, a testimonianza della precarietà strutturale su cui si fonda questo settore.¹⁹

L'immagine del post di *Reddit* rappresenta il simbolo del processo ricorsivo del Capitalocene: maggiore richiesta di criptovalute, maggiore la richiesta di fattorie e miniere, maggiore l'impatto ambientale che queste comportano; conseguentemente, il contributo che queste hanno sull'instabilità climatica sarà maggiore. Nella fotografia osserviamo la causa

‘metaforica’ dell’alluvione – benché non vi sia una reale correlazione causa-effetto in questo specifico evento – che danneggia gli apparati tecnici della miniera di criptovalute e, allo stesso tempo, il suo drammatico risultato: una distesa di oggetti resi inutilizzabili dalla violenza della natura, strumentazioni un tempo assai costose che devono la loro creazione – a loro volta – a ulteriori processi minerari senz’altro più tradizionali, ma ugualmente dispendiosi, come l’estrazione delle terre rare e altri minerali fondamentali per lo sviluppo dell’industria informatica. L’effetto ricorsivo descritto dalla fotografia confuta, inoltre, l’abusato dogma digitale dell’invisibilità, leggerezza e sostenibilità delle criptovalute dal punto di vista climatico; questo aspetto si può estendere all’attuale panorama tecnologico. Come ricorda l’artista e teorico James Bridle, autore del saggio *New Dark Age* (2018), uno dei principali problemi irrisolti della contemporaneità sta nella mancanza di trasparenza delle prospettive tecnologiche future, in termini etici e sociali. Bridle muove contro le metafore narrative che hanno posto sullo stesso piano efficienza produttiva tecnologica e un ‘presunto’ minor impatto ambientale; tra tutte il concetto di *cloud*, che

non è un luogo mitico e senza peso, tantomeno invisibile se si sa dove cercarlo [...]. Si tratta semmai di una struttura fisica composta di linee telefoniche, fibre ottiche, satelliti, cavi sul fondo dell’oceano...È un nuovo tipo di industria, ed è anche particolarmente famelica.²⁰

Alla luce della necessità di una maggior chiarezza sugli sviluppi delle società durante il Capitalocene, l’autore considera fondamentale l’importanza di nuove metafore per comprendere le nuove sfide poste in essere dal cambiamento climatico.

In virtù di quanto precedentemente affermato, l’ambiguità semantica del processo ricorsivo e nefasto del *mining*, e soprattutto la sua continuità storica con i processi minerari che hanno connotato il mondo sociale ed economico dall’Ottocento a oggi, costituisce un valido punto di partenza con cui confrontarci e attraverso cui verificare la sua efficacia come metafora narrativa utile a raccontare il presente. Lo è per molte ragioni: in primis, perché racconta il reale volto del Capitalocene e, non meno importante, perché il processo metaforico del *mining* testimonia come a un radicale cambiamento del modo di vedere il paesaggio – la fotografia del Sichuan – corrisponda un mutamento dei nostri rapporti con la conoscenza della realtà. Tali sconvolgimenti, ricorda Bridle, sono «un qualcosa che ci circonda, ci avvolge e ci collega», troppo grandi per osservarli nella loro complessità, tuttavia li percepiamo

attraverso l’influenza che esercitano su altre cose [...] siamo inclini a percepirli come eventi personali perché ci toccano direttamente, o a immaginarli come prodotti della teoria scientifica; in realtà, sfuggono tanto alla nostra percezione quanto alla misurazione.²¹

Prova documentaria della concretezza delle infrastrutture digitali e del loro impatto sul paesaggio, la fotografia dell'inondazione nel Sichuan situa noi stessi all'interno dell'immagine, privandoci della possibilità di adottare una prospettiva distaccata o differente. Oltre a documentare una tragedia annunciata, l'anonimo fotografo – probabilmente uno degli stessi addetti alla fattoria di criptovalute – ha testimoniato quanto il Capitalocene dia forma ai «current anthropogenic environmental changes, forcing nature into the role of a world external to the logic of capital, where it serves as a provider of resources and a dumping ground for waste and emissions». ²² Pertanto, ricorda lo storico della scienza tedesco Jürgen Renn, ciò può essere definito come cambiamento epistemico dei rapporti di forza tra livelli di comprensione scientifica – in termini di oggettività di rappresentazione – e consapevolezza individuale del problema climatico. Se oggi assistiamo a una profonda divergenza dei due termini, ciò è da imputare in primo luogo alla difficoltà di raccontare e visualizzare il cambiamento climatico. È illusorio pensare che una singola immagine, e un unico accadimento, possano comunicare l'intricata complessità della contemporaneità. Tuttavia vale la pena considerare come l'evoluzione dei modi di visualizzare e rappresentare il Capitalocene, l'estrattivismo e gli effetti a esso collegati, sia in senso tecnico, sia in senso artistico, come vedremo in seguito, possa veicolare una migliore comprensione del problema e, auspicabilmente, il superamento di sensazionalismi e semplificazioni.

3. *L'immagine della macchina estrattiva: dalle miniere al mining.*

In quest'ultima parte della mia riflessione intendo considerare l'efficacia di alcune convenzioni rappresentative del Capitalocene e della sua principale esplicazione simbolica sia in termini di linguaggio sia in termini di impatto visivo: la miniera e il processo del *mining*.

A oggi esistono centinaia di *multimedia artists* che hanno cercato di visualizzare l'estetica dell'estrattivismo del Capitalocene; prima ancora pittori, scrittori, artisti in senso ampio, hanno prestato attenzione alle implicazioni del capitalismo a livello naturalistico. Il teorico e critico americano Jonathan Crary ha visto ne *Il cotonificio Arkwright di notte* (1793) del pittore inglese Joseph Wright of Derby la prossimità fisica della realtà naturale e artificiale trasmettendo anche l'idea della loro incommensurabilità e della loro fatale incompatibilità; il dipinto del pittore inglese rappresentava la radicale ridefinizione dei rapporti fra il lavoro e il tempo, introducendo «l'idea di un sistema in cui le operazioni produttive non si fermano mai, di un lavoro che, per diventare più redditizio, funziona appunto 24/7», ²³ oltre ad anticipare la dimensione estrattivistica della massa lavoro. Crary afferma implicitamente che la raffinazione delle materie prime durante il

processo industriale coincide anche con l'estrazione e la conseguente privatizzazione delle risorse biologiche umane – tempo, sonno, svago; non a caso l'attivista ambientale Andreas Malm ha impiegato, tra i primi a farlo, il termine Antropocene proprio in uno studio sull'impatto antropico dell'industria di cotone sul paesaggio rurale inglese.²⁴ Cent'anni dopo la tela di Wright of Derby sarebbero venute le prime rappresentazioni della 'macchina estrattiva' per eccellenza; attraverso le parole dell'artista inglese William Morris possiamo già intravedere un modello efficace che permane ancora oggi: in *News from Nowhere* (1890) egli si esprime in maniera diretta, da 'eco-socialista' diremmo oggi, contro il depauperamento e lo sconvolgimento del paesaggio rurale inglese, allora vessato dai progetti di estrazione mineraria della borghesia inglese, capaci di mettere a nudo «the very skin and surface of the earth on which man dwells, such as a lover has in the fair flesh of the woman he loves»²⁵ e di violare l'ancestrale patto di convivenza tra uomo e natura.²⁶ In relazione a quest'ultimo patto dai toni tardo-romantici è situabile il *pamphlet* di John Ruskin *The Storm-Cloud of the Nineteenth-Century* (1884) – con protagonista una grande nube scaturita dalle attività minerarie in grado di minacciare lo sviluppo dell'Uomo – o le considerazioni di Alexander Von Humboldt durante i suoi viaggi in Sud America, oggi viste come anticipatrici dell'idea di 'interrelazionalità' degli ecosistemi terrestri – non molto distanti dall'idea di *Sympoiesis* e di *Cat's Cradle Game* di cui scrive oggi la teorica e attivista Donna Haraway.²⁷ Estremamente significative sono le testimonianze pittoriche e artistiche di Costantin Meunier e Maximilien Luce, che rappresentarono con grande efficacia i «massive changes brought about by large-scale mining and ironworking» del paesaggio rurale belga di inizio Novecento, mettendo in scena delle «apocalyptic man-made forces turning a Virgilian landscape in a hellish, unbreathable, barren landscape»²⁸.

Il fatto che la critica recentemente si sia dedicata alla storicizzazione dei primi sentimenti ecologisti non è soltanto indicativo della necessità di nuovi paradigmi narrativi e visuali in grado di comprendere meglio il fenomeno antropocenico, ma è anche attestazione della secolarità dell'estrattivismo nato in seno al Capitalocene e tutt'ora in corso.

Tra i risultati contemporanei più significativi occorre considerare i media di 'registrazione', in particolare la fotografia e in seconda battuta il video, in grado di rappresentare, non senza contraddizioni, lo sfruttamento e la spoliatura delle risorse terrestri. Sempre restando all'interno del contesto minerario è opportuno ricordare l'attività del fotografo canadese Edward Burtynsky; la sua serie fotografica *Mines*, iniziata nel 1984 e tuttora in sviluppo, è un punto fermo nella rappresentazione fotografica del paesaggio minerario, oltre a costituire un canone di riferimento per innumerevoli epigoni.

Nelle fotografie dell'artista canadese emerge una dimensione in continuità con i tradizionali modi di intendere il paesaggio naturale depauperato



Edward Burtynsky, *Silver Lake Operations, Lake Lefroy, Western Australia*, 2007 © Edward Burtynsky, courtesy Nicholas Metivier Gallery, Toronto

to dalle pratiche estrattive; i *'manufactured landscapes'*, da lui così definiti, richiamano l'alterità uomo-natura in senso oppositivo e si situano a metà tra la connotazione simbolica e quella documentaria.

If the human experience can be considered a manifestation of dreams, and desires, mines can be thought of as the source for the raw material of that experience. On one level of understanding, that mineral-rich ore is manufactured into the objects of our collective desire [...]. If gold, silver and diamonds are the greatest valuables we bestow upon each other, to honour great citizens and profess our love, then are not the great voids we leave in that residual landscape a lasting testament to these ambitions? The imagery I derive from these landscapes therefore becomes symbolic.²⁹

Le risorse minerarie intese come «materiale grezzo dell'esperienza del desiderio» risultano essere il motore simbolico della macchina estrattiva che anima e mette in moto il Capitalocene nella sua incessante e sistematica ricorsività, fatta di estrazione, sfruttamento e creazione di disuguaglianze.

Al centro di numerose esposizioni internazionali sul tema, autore assieme a Jennifer Baichwal e Nicholas de Pencier del documentario *Anthropocene: The Human Epoch* (2018), Burtynsky insiste su una estetiz-

zazione turneriana del paesaggio minerario, insieme sublime e tragica, tematicamente in linea con la dialettica uomo *versus* natura, oggetto di critica di molti alla luce dei *bias* cognitivi su cui il concetto di Antropocene (e la sua antinomia oppositiva) si fonda. Dal punto di vista metodologico – attenta ricerca formale, visione a ‘volo d’uccello’, grande formato di stampa – le fotografie di Burtynsky costituiscono forse uno dei modi più imitati per raccontare i disastri climatici e l’impatto antropico sugli ecosistemi terrestri. In parallelo ai lavori di Burtynsky è opportuno situare la serie fotografica dell’artista David Maisel dal titolo *The Mining Project* (1989 – in corso) dedicata alla rappresentazione del paesaggio minerario durante gli ultimi quarant’anni: nell’opera menzionata l’artista esplica la sua «fascination with the undoing of the landscape and with the aesthetics and environmental politics of this process»³⁰ al punto da ipotizzare un possibile ‘antropocene sublime’ non dissimile dalle riflessioni di Burtynsky e, prima ancora, dalle speculazioni artistiche nate in seno all’eco-socialismo morrisiano. Se da un lato è possibile seguire un persistente filo rosso che unisce contesti e pratiche differenti, nella rappresentazione dell’estrattivismo resta da chiarire se l’approccio estetizzante così evidente nei casi sopracitati sia in grado di offrire allo spettatore l’occasione di formarsi una coscienza ambientale critica derivante dalla mera contemplazione del contenuto di tali fotografie.

What might an aesthetics of the sublime attuned to the Anthropocene be? It implies both the distance of the observer’s point of view and the immediacy of being confronted with changes in the world which exceed our capacity of perception and comprehension. Its most emblematic visual paradigm may, in fact, be the gaze of aerial photography. Capturing the scope and scale of environmental destruction from high above, the photographer’s distanced gaze is able to give visibility to as elusive a phenomenon as climate change or massive pollution.³¹

È significativo osservare come il tratto distintivo delle pratiche citate sia l’evidenziazione del processo estrattivista insito nell’Antropocene – o, meglio, nel Capitalocene. La manifestazione dell’elusività dell’estrattivismo si trova però declinata in un, seppur eloquente, dialogo a due, tra spettatore e artista, all’interno della dicotomia uomo, indistinto nel suo appartenere al genere umano, e natura, inteso come soggetto passivo ‘altro’, in grado di parlare esclusivamente per mezzo di una convenzionalità visuale. Non esiste, tuttavia, una narrazione univoca, benché quanto descritto costituisca la narrazione maggioritaria.³²

Come anticipato in precedenza il parallelismo tra processo estrattivo-minerario tradizionale trova un’importante affinità con il processo di *data mining*; tale bizzarra letteralità attesta implicitamente le specifiche

logiche di sfruttamento dell'estrattivismo durante il Capitalocene. Ricordano infatti i teorici Sandro Mezzadra e Brett Neilson, autori del fondamentale *The Politics of Operations* (2019), dedicato all'interrelazione tra pratiche estrattive e sfruttamento di forza lavoro all'interno del piano economico-politico globale:

Attention to literally extractive practices is additionally important because the logics that impel them seem to be spreading to other realms of capitalist activity, prompting claims that capitalism has entered a new stage of extractivism. Today we do not just mine coal, nickel, and other raw materials; we also mine data.³³

Come rappresentare le nuove forme di estrattivismo insite nel *mining* contemporaneo? La fotografia dell'alluvione del Sichuan, benché amatoriale e simbolica, documentava la dialettica tra visibilità e invisibilità del processo estrattivo-tecnologico del Capitalocene e l'intrinseca precarietà delle infrastrutture del *mining* rispetto all'imprevisto naturale. Al contrario, la difficoltosa sfida nel rappresentare la nuova stagione 'immateriale' dell'estrattivismo sta nella possibilità, grazie ai nuovi media, di poter orchestrare una riflessione in grado di coniugare non soltanto l'evidenza distruttiva del Capitalocene, ma anche di pensare l'impatto a livello di sistemi della supposta 'invisibilità' delle nuove tecnologie finanziarie ed economiche.

L'insorgenza delle narrative legate alla smaterializzazione della tecnologia, ai falsi miti del *cloud* e della *wireless industry*, ha trovato un'importante controparte nell'emersione di pratiche artistiche finalizzate alla resa tangibile e alla concretizzazione di tale universo apparentemente immateriale e improntato alla salvaguardia dell'ambiente.

Propongo, in conclusione, un caso studio utile a far luce su come l'estrattivismo e la sua rappresentazione possano essere raccontati in maniera inedita e fortemente differente rispetto al passato.

Tra gli artisti che più hanno insistito sulla materializzazione dell'invisibile – presunto – universo neo-tecnologico e sulla sua influenza sulla quotidianità, figura l'artista neozelandese Simon Denny, personalità di spicco nel panorama artistico internazionale e ospite del menzionato convegno internazionale del 2012. Nel 2021 ha esposto presso la galleria Petzel di New York una serie di lavori incentrati sul rapporto tra nuove tecnologie e *mining* contemporaneo. In occasione della personale lo spazio espositivo si presentava come una grande installazione animata da cartonati che rappresentavano gli strumenti e i macchinari deputati allo scavo minerario; all'interno dello spazio asettico della galleria, lo spettatore si trovava pertanto immerso in una miniera fittizia, tra escavatrici, betoniere, pannelli esplicativi e percorsi minerari.

Oltre a riflettere sul rapporto tra meccanizzazione e automazione nel campo minerario, intento specifico di *Mine* consisteva nell'offrire una rappresentazione complessiva del Capitalocene in grado di superare la compassata dialettica – in parte vittimistica e colpevolizzante – del rapporto uomo-natura; come sostengono i critici Boaz Levin e Vera Tollmann nel catalogo a corredo della mostra, il problema affrontato da Denny è la mancanza di una vera e propria immagine capace di visualizzare gli attori in gioco durante il Capitalocene.³⁴



Simon Denny, *Mine*, installation view, 2021, Courtesy of the artist and Petzel, New York

The only representation we have of such processes (from rare earth mines to seemingly innocuous hand-held machines and their omnivorous collection of behavioural data, and the absorbing of this data into 'cloud-storage') are stock images, blinking server farms, 'smart machines' or automated mines seen from drone view. The challenge is to think about labour, resources, and data together. In narrative terms, the difficulty posed is that of breaking away from sequence, into a sort of expanded and spatialized montage, but also of allowing for the viewer's identification nonetheless through AR interactivity, offering multiple nodes of entry.³⁵

A corredo di *Mine*, Simon Denny, assieme ai curatori della mostra Jarrod Rawlins e Emma Pike, ha realizzato un gioco da tavolo 'd'artista' intitolato *Extractor*, da intendersi come una rappresentazione fittizia delle dinamiche tra sfruttamento delle risorse terrestri, gestione delle stesse e dei *big data* attraverso modelli di interazione ispirati a Monopoli e al *board-game* australiano Squatter.³⁶

La scelta di rappresentare il Capitalocene e l'estrattivismo in forma giocosa – come fosse un parco giochi di cartone e con rappresentazioni fittizie delle strumentazioni concrete delle pratiche estrattive – implica una partecipazione forzata da parte dello spettatore, immerso così in una teatralizzazione simbolica dello sfruttamento minerario. La pubblicazione di *Extractor* è da intendersi come parte integrante dell'opera di Denny:

This board game, 'Extractor', is a fictionalised attempt to imagine the dynamics of six global data-driven businesses as they grow, against a backdrop of the planetary impact of an 'extractive' mindset, with small groups of people accelerating towards centralised ownership of increasingly automated industries. The game imagines a possible future where global businesses, skewing towards monopoly, accelerate and automate processes and dominate industry, hurtling towards global exhaustion and societal polarization.³⁷

Simon Denny non è certo il solo a essersi espresso in termini simili, tuttavia è possibile riconoscere nell'attività dell'artista neozelandese un significativo punto di riferimento. Come è emerso in una mia intervista fatta a Denny, suo intento era generare

some kind of affective experience that makes this kind of extraction real, in a felt sense, for a viewer. Within the installation, the connections between various processes of data business – most which are so dispersed and large-scale that they often evade perception – come into view, and we can situate ourselves within them.³⁸

Il complesso approccio adottato dall'artista neozelandese può essere preso come modello di riflessione concreta per la risignificazione del concetto di 'estrattivismo' in relazione alla pervasività del Capitalocene nelle infrastrutture culturali – arti contemporanee in primis. A titolo di esempio si possono citare numerosi artisti che, in tempi recenti, hanno riflettuto sulla dimensione spoliativa e di sfruttamento del Capitalocene. Si pensi ad esempio alla complessità concettuale delle opere sul tema di Pierre Huyghe e Anicka Yi, a *Conversations* (2019) dell'artista polacca Agnieszka Kurant, fino al video di Iki Yos Piña Narváez e Jota Mombaça *Black Eldorado – We are the earthquake* (2021), una toccante riflessione sul corpo umano come luogo di 'estrazione' di significati e di senso, di battaglie politiche e di prospettive bio-ecologiste.

All'interno di questo quadro teorico la scelta di proporre un denso e variegato panorama sulla rappresentazione delle metafore dell'estrattivismo ha pertanto coinciso con una riflessione ad ampio respiro sulle prospettive politico-culturali future offerte dalle citate soluzioni artistiche, in grado di non limitarsi a un'estetizzazione della tragedia ecologica e sistemica in atto, ma capaci appunto di proporre articolate riflessioni sulla complessità del Capitalocene e delle sue strutture simbolico-narrative.

-
- ¹ L'evento è trattato in C. JONES, 'Conceptual Blind Spot', *Mousse*, 1° aprile 2013, <<https://www.moussemagazine.it/magazine/caitlin-jones-conceptual-blind-spots-2013/>> [accessed 10 July 2022]
- ² B. DROITCOUR, 'The Perils of Post-Internet Art', *Art in America*, 29 ottobre 2014, <<https://www.artnews.com/art-in-america/features/the-perils-of-post-internet-art-63040/>> [accessed 10 July 2022]. Per le interrelazioni tra post-internet ed ecologismo si veda anche E. G. ROSSI, *Mind the Gap. La vita tra bioarte, arte ecologica e post internet*, Milano, Postmedia Books, 2020.
- ³ La paternità del termine non è ascrivibile unicamente a Moore, ma senz'altro è stato colui che più ha contribuito alla applicazione teorica del concetto. Cfr. J. MOORE (a cura di), *Anthropocene or Capitalocene. Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland, PM Press, 2016, p. 5, e J. MOORE, *Capitalism in the Web of Life. Ecology and the Accumulation of Capital*, Londra, Verso, 2015, pp. 176-189.
- ⁴ J. MOORE, 'Opiates of the Environmentalists? Anthropocene Illusions, Planetary Management & the Capitalocene Alternative', novembre 2021, <<https://jason-moore.com/wp-content/uploads/2021/12/Moore-Opiates-of-the-Environmentalists-2021-Abstrakt.pdf>> [accessed 10 July 2022]
- ⁵ Per il contesto storiografico si veda J.R. MCNEILL, P. ENGELKE, *La grande accelerazione. Una storia ambientale dell'Antropocene dopo il 1945*, Torino, Einaudi, 2018; per quanto riguarda le arti contemporanee, oltre alle formule di Donna Haraway - *Chthulucene* e il suo 'making kin' -, di T. J. Demos, e alla *New Dark Age* di James Bridle, è utile rifarsi a N. AXEL, D. BARBER, N. HIRSCH, A. VIDOKLE, (a cura di), *Accumulation: The Art, Architecture, and Media of Climate Change*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2022.
- ⁶ C. BONNEUIL, J. FRESSOZ, *La Terra, la storia e noi. L'Evento Antropocene*, Milano, Treccani, 2018.
- ⁷ N. BOURRIAUD, *Inclusioni. Estetica del Capitalocene*, Milano, Postmedia Books, 2020.
- ⁸ G. DEMIRKAZIK, '16th Istanbul Biennial', *Artforum*, novembre 2019, <<https://www.artforum.com/print/reviews/201909/16th-istanbul-biennial-81079>> [accessed 10 July 22]. Per quanto riguarda il *pacific trash vortex* rimando a C. Moore, C. Philips, *Plastic Ocean: How a Sea Captain's Chance Discovery Launched Determined Quest to Save the Oceans*, New York, Avery, 2011.
- ⁹ N. BOURRIAUD, *op. cit.*, p. 21.
- ¹⁰ Estremamente significativo è stato *Anthropocene Project* (2013-2014), progetto curatoriale del gruppo di attivisti *Territorial Agency* (John Palmesino e Ann-Sofi Rönnskog) in collaborazione con l'artista Armin Linke e il curatore tedesco Anselm Franke pensato per l'Haus der Kulturen der Welt di Berlino.
- ¹¹ P. KENT, T. BAIN, *Cryptocurrency Mining For Dummies*, New York, John Wiley & Sons, 2020, p. 56.
- ¹² Il post è tuttora attivo ed è reperibile al seguente indirizzo: <https://www.reddit.com/r/Wellthatsucks/comments/h7evem/flooded_bitcoin_mining_farm/> [accessed 10 July 22]
- ¹³ Se l'attività della *farm* è regolamentata dalle autorità locali viene definita *crypto mine*.

- ¹⁴Tra le piattaforme che per prime hanno riportato la notizia a livello internazionale si veda N. MAURYA, 'Rumors: Huge Bitcoin Mining Devastated in China due to Floods', *Coingape*, 1° luglio 2018 <https://coingape.com/bitcoin-mining-centers-devastated-in-sichuan/>. L'articolo è stato successivamente aggiornato nell'aprile 2022 con alcune considerazioni sul progressivo declino del Sichuan come zona mineraria a causa delle sempre più frequenti inondazioni.
- ¹⁵A titolo di esempio si vedano alcuni post su Twitter come <<https://twitter.com/JoanieLemercier/status/1480287222830145541>>
- ¹⁶Si veda il post su Reddit [u/lessthancale](https://www.reddit.com/r/Buttcoin/comments/s9q6zd/flooded_bitcoin_farm_for_your_viewing_pleasure/) reperibile al seguente link: <https://www.reddit.com/r/Buttcoin/comments/s9q6zd/flooded_bitcoin_farm_for_your_viewing_pleasure/> [accessed 10 July 22]
- ¹⁷Attualmente a causa dei provvedimenti legislativi del governo cinese molti *miners* si sono trasferiti in altri contesti più favorevoli – alcuni di questi, si pensi agli Stati Uniti e al Canada, hanno già superato il volume di operazioni precedentemente raggiunto dalla Cina.
- ¹⁸Faccio riferimento al Cambridge Center for Alternative Finance e ai dati presenti nel Cambridge Bitcoin Electricity Consumption Index: <https://ccaf.io/cbeci/mining_map> [accessed 10 July 22]
- ¹⁹S. TULLY, 'How much Bitcoin comes from dirty coal? A flooded mine in China just spotlighted the issue', *Fortune*, 20 aprile 2021 <<https://fortune.com/2021/04/20/bitcoin-mining-coal-china-environment-pollution/>> [accessed 10/07/22] La questione è molto complessa dal punto di vista delle responsabilità e delle politiche locali; a titolo informativo si veda anche 'Sichuan floods blamed as crypto currency mining hashrate dips', *Financial Times*, <<https://www.ft.com/content/1f2ad808-80f2-11e8-8e67-1e1a0846c475>> [accessed 10 July 22]
- ²⁰J. BRIDLE, *Nuova era oscura*, Roma, Nero Editions, 2019, pp. 15-16.
- ²¹Ivi, pp. 85-86.
- ²²J. RENN, *The Evolution of Knowledge. Rethinking Science for the Anthropocene*, Princeton, Princeton University Press, 2020, p. 382. Utile considerare anche I. EMMELHEINZ, 'Conditions of Visuality Under the Anthropocene and Images of the Anthropocene to Come', *eflux*, marzo 2015, n. 63, <<https://www.e-flux.com/journal/63/60882/conditions-of-visibility-under-the-anthropocene-and-images-of-the-anthropocene-to-come/>> [accessed 10 July 22]
- ²³J. CRARY, *24/7. Il Capitalismo all'assalto del sonno*, Einaudi, Torino, 2015, pp. 67-68.
- ²⁴A. MALM, 'The Origins of Fossil Capital: From Water to Steam in the British Cotton Industry', *Historical Materialism*, 21(1), 2013, pp. 15-20.
- ²⁵A. BIGGS, G. SHANKLAND (a cura di), *William Morris. News from Nowhere and Selected Essays and Designs*, Penguin Books, Harmondsworth, 1984, p. 298. Si veda E. C. MILLER, 'William Morris, Extraction Capitalism, and the Aesthetics of Surface', *Victorian Studies*, vol. 57, n. 3, 2015, pp. 400-402.
- ²⁶A. TAYLOR, 'Inhaling the Forces of Nature: William Morris's Socialist Biophilia', *The Trumpeter*, n. 14, 1997, pp. 207-209.
- ²⁷F. LAI, 'Connessioni. Alexander von Humboldt precursore degli studi sull'Antropocene', *América Crítica*, 4(2), 2020, pp. 179-180. Cfr. A. WULF, *L'invenzione della natura. Le avventure di Alexander von Humboldt, l'eroe perduto della scienza*, LU-

ISS University Press, Roma, 2017. Per quanto riguarda la riflessione di Haraway rimando a D. HARAWAY, *Chthulucene. Sopravvivere a un pianeta infetto*, Roma, Nero Editions, 2019.

²⁸C. WEIDINGER, 'Picturing Industrial Landscapes. Ecocriticism in Constantin Meunier's and Maximilien Luce's Paintings of Belgium's Black Country', in M. COUGHLIN, E. GEPHART (a cura di), *Ecocriticism and the Anthropocene in Nineteenth-Century Art and Visual Culture*, New York, Routledge, 2020, p. 112.

²⁹Si veda < <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/mines> > [accessed 10 July 22]. L'artista canadese ha all'attivo un importante progetto intitolato *The Anthropocene Project* (2016 – in corso), un complesso corpus di opere dal taglio multidisciplinare che spaziano dalla fotografia tradizionale alla realtà aumentata e alla ricerca scientifica.

³⁰N. EGAN, 'Eliciting Anxiety in the Presence of the Sublime', in D. MAISEL (a cura di), *Black Maps: American Landscape and the Apocalyptic Sublime*, Göttingen, Steidl, 2013, p. 7.

³¹E. HORN, *The Anthropocene sublime: Justin Guariglia's Artwork*, in J. REISS (a cura di), *Art, Theory and Practice in the Anthropocene*, Wilmington, Vernon Press, 2019, p. 4.

³²I tentativi di visualizzare il Capitalocene e la simbolica 'macchina estrattiva' possono essere riscontrate in varie mostre recenti, anche in Italia, come la rassegna espositiva curata da Marco Scotini presso il Parco di Arte Vivente a Torino. Mostre come *La Macchina Estrattiva. Neo-colonialismi e risorse ambientali* (2017) o *The God-Trick* (2018) possono essere intese come restituzioni narrative della complessità del Capitalocene da parte degli artisti. Lungi dall'essere un caso isolato a livello internazionale, l'attività espositiva del PAV – connotata da una forte presenza di artisti internazionali – rispecchia una tendenza contemporanea che cerca di rileggere attivamente le consuetudini rappresentative del Capitalocene al fine di sfuggire da rigide categorie descrittive. Parimenti significative le recenti pubblicazioni di Marco Armiero sul concetto di *wasteocene* e di tossicità; M. ARMIERO, *Wasteocene. Stories from the Global Dump*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

³³S. MEZZADRA, B. NEILSON, *The Politics of Operations. Excavating Contemporary Capitalism*, Londra, Duke University Press, 2019, p. 38.

³⁴Assieme all'artista Hito Steyerl, i due curatori hanno fondato il *Research Center for Proxy Politics*.

³⁵B. LEVIN, V. TOLLMANN, 'Canaries in the Clouds', in J. RAWLINS, E. PIKE (a cura di), *Extractor*, Berriedale, Museum of Old and New Art Editions, 2019, p. 24.

³⁶Il corpus di opere presente in mostra era in preparazione da vari anni: a partire dal 2016 Simon Denny ha cominciato a sviluppare una riflessione a riguardo in occasione della mostra al Museum of Old and New Art (Tasmania, 2019) e presso la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf (2020).

³⁷J. RAWLINS, E. PIKE, *Preface*, in J. RAWLINS, E. PIKE (a cura di), *Extractor*, p. 4.

³⁸Durante le ricerche per la stesura di questo saggio ho avuto modo di intervistare personalmente l'artista. L'intervista risale al luglio 2022.



ESTER FUOCO

*Tra Arte e Scienza. Antropo(s)cene ed eco-drammaturgie
teatrali contemporanee*

Following up on botanist Humboldt's assumption that only an intact bond between man and nature – connected by knowledge and experience, empathy and emotion – can be the basis for a sustainable civilization (Wulf 2017), we can see how contemporary dramaturgy has proved itself to be particularly well suited to accepting and reinterpreting issues related to the Anthropocene. This essay will analyze different theatrical approaches, structurally associated by their hybrid dramaturgical formats, which confirm the theatrical hypermedium (Auslander 2008) as an effective means of dissemination and awareness of society. As a critical tool that through an embodied relationship and direct experience (Sofia 2015) – even when mediated – stimulates the spectator to reflect, the theatre of the Anthropocene is paradoxically represented by the non-human on stage. A non-anthropocentric and alternative vision/solution to the Anthropocene is offered to the spectator through a post-human theatre (Corvin 2014). The current debate on Anthropocene issues such as CO₂ emissions and the atmosphere, ocean acidification and biodiversity loss (Granata 2016), as well as issues of law and justice, animal rights and nature are theatrically exposed through the chosen performances, as 'narrative matter'.

1. Introduzione

Gli strumenti di costruzione di una coscienza globale sull'attuale condizione di sfruttamento del pianeta – e sulle relative conseguenze ambientali – sono sovente frutto di un'ampia campagna di informazione pubblica condotta attraverso i media e i nuovi canali dell'informazione digitale. Eppure, il teatro può essere considerato un efficace strumento, non solo divulgativo ma anche persuasivo, per ciò che concerne le urgenti tematiche ecologiche e ambientali contemporanee.

[...] se gli inventori di performance culturali – sia quelle attribuite ad “autori individuali” sia quelle rappresentative di una tradizione collettiva – “mettono lo specchio davanti alla natura”, lo fanno con specchi magici che rendono brutti o belli eventi o rapporti che non possono essere riconosciuti come tali nel continuo flusso della vita quotidiana in cui siamo invischiati. Gli specchi stessi non sono meccanici: essi operano come coscienze riflettenti e le immagini riflesse sono il prodotto di tali coscienze modellato in vocabolario e regole, in grammatiche metalinguistiche per mezzo delle quali possono essere generate nuove performance senza precedenti.¹

Come temi drammatici, il cambiamento climatico e la crisi ecologica sfuggono al modello di una rappresentazione drammaturgica statica. È pertanto più opportuno approcciarsi ad essi pensandoli come degli *hyperobjects*, un termine coniato da Timothy Morton² per descrivere fenomeni che presentano, rispetto agli esseri umani, una tale dimensione/entità temporale e spaziale da poter essere visti solo in piccole parti – in singoli momenti – e la cui comprensione resta pertanto intrinsecamente difficile. Possiamo sperimentare direttamente il tempo atmosferico, ad esempio, ma il clima come sistema espanso e disperso rimane inaccessibile ai singoli individui, per quanto i potenti mezzi tecnologici attuali possano modelarlo bene. L'esempio di iperoggetto di nostro interesse è senza dubbio il riscaldamento globale, che a sua volta costringe l'essere umano a prendere coscienza che la sua esistenza si svolge di fatto all'interno di una continua serie di iperoggetti, che non esiste 'un fuori'.

Il contesto in cui si articola questa analisi critica – *in fieri* – è quello dell'eco-drammaturgia, ovvero quella prassi teatrale che pone al centro le relazioni ecologiche, evidenziando i confini fluidi e permeabili costruiti tra natura e cultura, umano e non umano, individuo e comunità. Le fasi di sviluppo di un'eco-drammaturgia, che comprende sia il lavoro artistico del 'fare teatro' sia quello critico legato alla ricostruzione storica e alla drammaturgia, possono essere identificate – secondo la studiosa di eco-teatro Theresa J. May –³ in tre passaggi, tre attività fortemente correlate tra loro:

(1) esaminare il messaggio ambientale, spesso invisibile, di un'opera teatrale o di una produzione, rendendone esplicite le ideologie e le implicazioni ecologiche; (2) utilizzare il teatro come metodologia per affrontare i problemi ambientali contemporanei (scrivere, ideare e produrre nuove opere teatrali che affrontino questioni e temi ambientali); (3) esaminare come il teatro, in quanto arte “artigianale”, crei la propria impronta ecologica e lavori sia per ridurre gli sprechi sia per inventare nuovi approcci alla “lavorazione della materia”.⁴

Le linee che si tratteranno non intendono essere descrittive o esaustive; sono semplicemente un tentativo di mostrare alcune pratiche eterogenee di eco-teatro (*Green Theatre*) che si confrontano con il tema dell'Antropocene o che sviluppano il proprio processo creativo a partire da pratiche so-

stenibili ed ecologiche. Non si intende presentare un elenco di testi teatrali che trattano della natura né tantomeno ricostruire un legame che è di per sé primigenio e costitutivo del teatro – quello con l'ambiente secondo le diverse accezioni – ripercorrendo storicamente la linea che va dalla filosofia naturale del teatro classico antico al teatro shakespeariano, giungendo fino alla drammaturgia contemporanea.⁵ Si vuole partire da alcuni esempi teatrali recenti, presentandoli attraverso una lente di analisi rizomatica per mostrare come il teatro – in quanto luogo di relazioni – ha spontaneamente accolto quella che forse si è rivelata essere la più complessa per l'uomo: la relazione con il cosmo e l'ambiente di cui è parte.

Gli studi anglosassoni sull'eco-teatro rimarcano come spesso si confonda ciò che lo studioso Richard Schechner, sul finire degli anni Sessanta, ha definito teatro ambientale (*Environmental Theatre*)⁶ con ciò che invece è l'eco-teatro. Schechner, infatti, proponeva un ripensamento della relazione tra lo spazio in cui ha luogo l'evento 'casuale' – o la rappresentazione teatrale tradizionale – e quello in cui si situa il pubblico.

Il teatro ambientale in modo nuovo, congegnato ogni volta *ad hoc*, usciva dai luoghi canonicamente dedicati in modo da non trascurare le relazioni e le tensioni interne alla performance, ovvero quelle dinamiche comunicative che si instaurano anche tra gli elementi materiali che ne fanno parte, non considerando come agenti solo quelli viventi.⁷

La presente analisi eco-drammaturgica si riferisce a un teatro che genera da un lato una forma di coscienza attraverso la trasmissione di conoscenza e, dall'altro, lo stimolo di una riflessione verso una possibile trasformazione della realtà, attraverso una pratica performativa alternativa.⁸

Uscire dall'ambito delle scienze biologiche e portare il tema dell'ecologia in un discorso artistico e performativo implica un coinvolgimento creativo e immaginativo, in quanto l'ecologia comprende tutti i modi in cui immaginiamo di vivere insieme. Essa riguarda, fundamentalmente, la coesistenza tra esseri viventi⁹ ed è per questo che il teatro costituisce, senza dubbio, un luogo privilegiato per discuterne e generare una spinta attiva nella comunità.

Sul palcoscenico, come in una 'sala degli specchi' – prendendo in prestito le parole dell'antropologo Turner – i riflessi sono molteplici, alcuni ingrandiscono, altri deformano i volti che si specchiano, spesso in modo da provocare non soltanto dei pensieri nella mente di chi li guarda, «ma anche potenti emozioni e la volontà di modificare l'andamento delle faccende quotidiane. Infatti, a nessuno piace vedersi brutto, sgraziato, nano. Le deformazioni nello specchio provocano la riflessività».¹⁰

La nostra attenzione è dunque indirizzata alle modalità teatrali in cui i vari elementi di creazione di significato – drammaturgico e performativo – si relazionano con alcuni dei principali temi ecologici: cambiamento climatico, estinzione delle specie, consumo di energia; a performance o spet-

tacoli in cui lo spazio dell'intimità e lo spazio del mondo diventano consonanti e i luoghi scelti sfuggono all'anonimato, riacquistando una valenza antropologica poiché si dimostrano «identitari, relazionali e storici».¹¹ Spettacoli-conferenze in cui, considerate le basi estetiche classiche, nel teatro postmoderno¹² si vede crollare la distinzione arte/vita, finzione/realità. Negli anni Duemila, infatti, emerge una nuova estetica composta da interazioni e trasformazioni, una possibilità di far cooperare e interagire elementi anche apparentemente distanti come la scienza, la tecnologia e la natura.

Sebbene le questioni ambientali abbiano interessato i drammaturghi per tutto il XX secolo, la nascita dell'eco-drammaturgia come discorso critico che esamina il ruolo del teatro di fronte alle crescenti crisi ecologiche può essere fatta risalire al 1994, quando un numero storico di «Theater»¹³ viene dedicato al tema dell'ecologia, come oggetto di analisi affrontato anche dagli studi teatrali. Il teatro e la performance art, infatti, possono offrire un approccio del tutto peculiare nel loro impegno con le tematiche ambientali e climatiche fornendo delle chiavi di lettura, comprensione ma soprattutto il riconoscimento consapevole di ciò che circonda l'umano. Il potere del teatro di produrre cambiamenti nella coscienza umana, mediante la combinazione di arte e realtà, estetica e mondo, è da sempre riconosciuto come unico.¹⁴

Le posizioni teoriche riguardo il ruolo e il coinvolgimento del teatro con l'attuale pressante tematica della crisi ambientale e dell'Antropocene si dividono in due visioni molto distanti tra loro. Entrambe, a nostro parere, meritevoli di essere menzionate. La prima, più tradizionale e di approccio storico, si rifà alla storia del teatro occidentale, densa di opere in cui la natura gioca un ruolo significativo, basti pensare ai testi di William Shakespeare, al *Giardino dei ciliegi* di Anton Čechov o ancora, all'arido paesaggio post-apocalittico di *Aspettando Godot* di Samuel Beckett. La seconda, più provocatoria, presentata nell'articolo di Una Chaudhuri *There Must Be a Lot of Fish in that Lake: Toward an Ecological Theater*, sostiene che sono le origini umanistiche del teatro a renderlo 'anti-ecologico'. Infatti, a suo avviso, gli artisti contemporanei che lavorano con temi ecologici sono stati ostacolati da una tradizione teatrale che definisce il dramma come «un conflitto tra e sugli esseri umani».¹⁵ Chaudhuri osserva che anche quelle opere in grado di portare al centro della scena una questione ecologica devono esistere ed essere incluse «all'interno di un'estetica e di un'ideologia teatrale (ovvero l'Umanesimo del XIX secolo) che è deliberatamente anti-ecologica».¹⁶

Eppure, sembrerebbe riduttivo fermarsi a un assunto che neghi totalmente qualsiasi potenziale fattuale ecologico del teatro. Per capire in che modo il contesto drammaturgico – testuale e scenico – possa essere qualificato appunto come 'ecologico' può essere utile il rimando alle ca-

ratteristiche fondanti individuate nella sua definizione di immaginazione ambientale, da Lawrence Buell,¹⁷ figura pionieristica dell'eco-critica letteraria.

Questi aspetti di base, che combinano livelli tematici, narrativi ed etici, riguardano in primo luogo 'l'ambiente non umano', considerato non come semplice ambientazione, ma come presenza che tende a suggerire che la storia umana è coinvolta nella storia naturale. In secondo luogo, l'interesse umano non è considerato l'unico legittimo. A seguire, la responsabilità umana nei confronti dell'ambiente fa parte dell'orientamento etico del testo. Infine, il tema dell'ambiente viene affrontato come un insieme di processi e non come una costante o un dato di fatto ed è sempre presente – almeno implicitamente – nel testo.¹⁸

Considerando che il termine 'ambiente' designa non solo gli spazi esterni naturali ma anche tutti gli ambienti di vita, sembra plausibile che, combinando questi aspetti nell'ambito delle arti performative, si possano individuare delle tecniche teatrali ascrivibili al filone del già menzionato eco-teatro. Un'etichetta, questa, sotto la quale si trovano sia le opere che affrontano temi ambientali, mirate alla sensibilizzazione dell'opinione pubblica o alla sollecitazione di un intervento di cambiamento, sia quelle che esplorano l'essere umano nel mondo naturale, in modo tale che lo spettatore, una volta uscito dal teatro, possa 'sentire'¹⁹ in senso filosofico e sinestetico le 'cose' intorno a lui come più vive e percepire un senso più profondo della propria identità ecologica.

2. Un teatro in connessione con l'ambiente

L'arte, la filosofia e la performance possono rivelare, mettere in discussione e immaginare 'come viviamo insieme' in modi culturalmente e socialmente diseguali. Sebbene tutta l'arte possa essere considerata, attraverso la sua forma materiale, come impattante a livello ecologico, le pratiche teatrali e performative di nostro interesse sono quelle che 'fanno qualcosa': rivelano, criticano, problematizzano ed estendono il pensiero delle relazioni ecologiche in un modo o nell'altro.

Questi percorsi di collegamento tra teatro ed ecologia, quelli che abbiamo chiamato di eco-teatro, sono stati classificati sotto tre diverse categorie dalla studiosa francese Julie Sermon.²⁰ La prima di queste forme di collegamento è quella detta 'tematica', in cui gli artisti si occupano di problemi ecologici (crisi climatica, biodiversità, giustizia ambientale...). La maggior parte delle volte con l'obiettivo di informare il pubblico, seguendo una prospettiva pedagogica; più di rado attraverso una visione più critica o militante, sulla falsariga dei drammi didattici di Brecht²¹ o – quando si coinvolge in maniera esperienziale il pubblico – del Teatro dell'oppresso

di Augusto Boal.²² Un andamento che mette di fronte agli spettatori prima la denuncia e la condanna degli eccessi e dell'irresponsabilità delle azioni umane, poi l'esortazione a prendere in mano la situazione per cambiare lo stato delle cose.



Possiamo salvare il mondo prima di cena, Collettivo Menotti, 2021, ph. Maria-Luiza Fontana - Atelier-produzioni

Coerente con questa struttura è lo spettacolo del Collettivo Menotti *Possiamo salvare il mondo prima di cena*,²³ adattamento teatrale del romanzo di Jonathan Safran Foer *We Are the Weather*, in cui i protagonisti della storia – giovani attivisti, artisti e studenti – si riuniscono in un loft e alternano racconti personali, episodi biblici, dati scientifici e suggestioni apocalittiche tentando di trasformare dati statistici e informazioni algide in un messaggio prego di carico emotivo e di esortazione per il pubblico presente in sala.²⁴

Vi racconteremo una storia che non è una buona storia. Una storia che non basta conoscere, ma a cui dobbiamo imparare a credere. Parla del destino di un pianeta che diventa troppo caldo per poter essere abitato, che poi è anche il destino della nostra specie. Questa storia, ascoltata fino in fondo ci dice anche che ognuno di noi può agire, può cambiare le cose, invertire la rotta. Forse non lo faremo. Crederci è difficile.²⁵

La riflessione e la capacità critica di saper 'vedere' e di 'rendersi conto' vengono esortate dalle narrazioni dei giovani attori in scena che, scardinando luoghi comuni e immaginari stereotipati, esortano a cambiare non solo le abitudini quotidiane ma tutti quegli scetticismi causa di effetti no-

civi irreversibili. Format che, rispetto agli altri due che verranno di seguito analizzati, risulta essere quello più squisitamente teatrale poiché basato su un testo (letterario adattato alla scena), una storia con dei personaggi. Si vedrà infatti come gli altri *case studies* scelti, *soundwalk* (camminate sonore) o conferenza-spettacolo, presentino ciò che possiamo definire una certa teatralità e una chiara drammaturgia dell'azione, ma non alcuni degli elementi fondamentali del teatro: autori, attori, testo e a volte nemmeno gli spettatori.

La seconda modalità di creazione performativa riguardante l'ecologia è quella del 'percorso pragmatico', in cui la considerazione delle esigenze e delle sfide ecologiche interviene sia nei processi di creazione che – a volte – nei modi di produzione degli spettacoli. A questa tipologia possono essere associate le performance *site-specific* (teatro *in situ*), o le *soundwalk*. Tra le tante prodotte nell'ultimo decennio figura *Slow Down (You Move Too Fast)* di Máiréad Ní Chróinín,²⁶ una performance multimediale della durata di cinquanta minuti in cui il pubblico, dotato di smartphone e auricolari, è incoraggiato a rallentare fisicamente il movimento del proprio corpo, passando da un passo confortevole a un rallentamento estremo.²⁷ Nella fase più lenta, lo 'spett-attore' sperimenta paesaggi sonori che evocano ritmi temporali progressivamente sempre più lenti legati alla natura, dal ritmo circadiano di un singolo giorno al ciclo millenario dell'erosione e del movimento delle rocce. Basandosi sull'intuizione di Laura Sewall,²⁸ in merito all'abilità umana della 'percezione ecologica', il lavoro dell'artista irlandese ha cercato di utilizzare la biomeccanica²⁹ per coinvolgere il pubblico in una riflessione incarnata sull'interconnessione del proprio corpo con il mondo naturale che lo circonda e sulle pratiche temporali che danno forma alla consapevolezza di questa interconnessione. Un lavoro artistico che nasce quindi non solo da un percorso di ricerca creativa ma anche da un'indagine accademica, nel tentativo di registrare in maniera empirica gli effetti 'ecologici' dell'azione teatrale, avvalendosi anche della raccolta di feedback mediante questionari.

Questo esempio, sebbene appartenente a un filone artistico di minore importanza rispetto a quello normalmente discusso in ambito scientifico, traduce perfettamente in termini performativi la modalità della 'pratica come ricerca'.³⁰ Questa prassi, partendo da precise ispirazioni teoriche, passa poi in esame le risposte dei partecipanti e offre spunti per capire se e come una meccanica che evoca un coinvolgimento sensoriale possa consentire ai partecipanti di sviluppare un senso più ampio del proprio 'sé ecologico'. La soggettività interpellata in questa audio-performance viene sollecitata e ospitata da un habitat specifico che la contiene, un supporto ma al contempo una configurazione materiale concreta di una cornice performativa.

Questa performance incentrata sull'azione del camminare si collega a quello che Phil Smith identifica come la tendenza sempre più diffusa a una spinta somatica e immersiva contro lo scientismo e il positivismo di fronte alla catastrofe climatica e mette in evidenza il valore dell'immersione corporea, l'*embodiment*.³¹ Il teatro in cuffia cerca di esplorare le modalità somato-sensoriali delle tecnologie mediatiche, utilizzando la tecnologia digitale per fornire stimoli sensoriali uditivi in modo da evocare «sensazioni corporee, affetti e incarnazione». ³² Combinando l'esperienza sensoriale fisica del camminare con l'esperienza sensoriale digitale del suono, *Slow Down (You Move Too Fast)* cerca di esplorare se e come le tecnologie digitali possano svolgere una funzione alternativa che ci permetta di sintonizzarci con un senso più profondo e sentito di interconnessione e interdipendenza con il mondo che ci circonda.

La terza e ultima forma di collegamento tra arti performative ed ecologia, individuata dalla studiosa francese, è quella 'estetica' o 'ecopoetica'. Questa è certamente la più difficile da descrivere o decodificare, non avendo delle modalità ricorrenti o degli schemi fissi. La Sermon vi annovera tutte le scritture e le pratiche teatrali che decostruiscono o sfuggono ai precedenti modelli descritti. Creazioni che sviluppano la rappresentazione di 'altre' relazioni con la spazialità e la temporalità quotidiane o che portano una nuova attenzione alla materialità e alla relazione umano/non-umano, a volte attraverso l'evocazione di forme simboliche legate all'immaginario delle nostre società o di forme di pensiero e relazione con il paradigma ecologico. In questa ultima categoria vengono incluse le installazioni performative o multimediali che si dedicano a esplorare, attraverso modalità che possono essere ludiche, contemplative o disturbanti, forme di presenza che non sono più confinate al corpo umano, rimescolando così i limiti di soggetto e oggetto e proponendo un'interazione inedita con l'inorganico.

A titolo di esempio possiamo citare *The Critters Room*, progetto italiano peculiare ideato e realizzato dal collettivo Jan Voxel³³ nel corso del 2020 e 2021, successivamente portato a compimento durante la loro residenza

presso Atelier-Sì di Bologna e l'Officina Leo van Moric di Parma. Un'installazione multimediale interattiva basata sulle informazioni visive e pratiche trasportate



The Critters Room, Jan Voxel (Cinzia Pierrihiasi, Lidia Zanelli, Lorenzo Belardinelli)

dalle polveri sottili e dal particolato, presenze invisibili che abitano accanto agli umani la terra e che vengono 'intrappolate' e presentate sotto forma di opere d'arte. L'insieme di queste varie particelle sembra comporre sotto gli occhi dello spettatore un mosaico rizomatico che riempie la stanza. Ogni particella è catturata in un giorno specifico, segnalato da un'apposita etichetta e spetta allo spettatore decifrare queste illusioni ottiche, scegliere quali possano comunicargli qualcosa. Dare forma a qualcosa di cui si parla ma di cui normalmente non si conosce l'aspetto, come per le polveri sottili, rende concreto, attuale e pertanto reale l'oggetto di un fenomeno che riguarda da vicino gli umani dell'era del Capitalocene.³⁴

The Critters Room è dunque, innanzitutto, un esercizio di immaginazione; è un progetto – per definizione *in fieri* e collaborativo – di alleanza interspecie tra umani e non-umani; è una stanza di connessione con passati-mai-passati e futuri possibili; è un laboratorio aperto di democrazia dal basso; è una pratica amorevole di archiviazione fisica e digitale di invisibili mostri e fantasmi, a cui viene dato corpo e voce, canto e forma. Per sperare, insieme.³⁵

3. *L'eco-drammaturgia di Katie Mitchell*

Il cambiamento climatico sembra però 'resistere' al potere comunicativo della rappresentazione teatrale; la portata è semplicemente troppo vasta e l'insieme dei fattori coinvolti troppo intricato per essere facilmente rappresentato sul palcoscenico. «Non si può ridurre a qualcosa di più semplice», ha osservato la regista Katie Mitchell in un'intervista, «e in un certo senso il teatro ha bisogno di ridurre le cose».³⁶ La soluzione adottata da gran parte dell'eco-teatro, come abbiamo detto in precedenza, è stata quella di incorporare complesse questioni ambientali all'interno dei drammi interpersonali più vicini al pubblico, rendendole così comprensibili, poiché ridotte in una scala più familiare. Tuttavia, questo approccio – come afferma la studiosa Catherine Love – rischia di rafforzare la visione antropocentrica della vita e del mondo, causa del processo involutivo che ha portato l'epoca moderna a essere il palcoscenico dell'Antropocene.³⁷ Le conseguenze dell'agire dell'uomo sulla Terra sono evidenti e diventa inevitabile riconoscere l'interconnessione tra gli esseri umani e l'ambiente naturale, rendendo necessaria una riflessione sul rapporto tra questi due elementi fondamentali.

Questa profonda interdipendenza pone sullo stesso piano tutti gli attori che operano nel mondo, sia essi protagonisti della Natura o esseri umani. Come afferma il sociologo e filosofo Bruno Latour:

Il senso di vivere nell'epoca dell'Antropocene, è che tutti gli agenti condividono lo stesso destino mutevole, un destino che non può essere seguito, documentato, raccontato e rappresentato utilizzando una delle vecchie caratteristiche associate alla soggettività o all'oggettività.³⁸

Nei suoi più recenti progetti registici la regista britannica Katie Mitchell tenta di scardinare questa dinamica. È stato l'incontro con lo scienziato Stephen Emmott³⁹ a far scattare in lei un'esigenza di azione non solo personale ma anche artistica: dapprima ha smesso di viaggiare in aereo, poi di acquistare nuovi vestiti e infine ha promesso di dirigere uno spettacolo all'anno sul tema ambientale.⁴⁰ Questo impegno ha portato finora a due conferenze spettacolo, *Ten Billion*⁴¹ (2012) e *2071*⁴² (2014), oltre a produzioni innovative di opere teatrali che affrontano direttamente le questioni ambientali, tra cui *Lungs* di Duncan Macmillan⁴³ (2013) e *Uno spettacolo per chi vive in tempi di estinzione* (2022), e a rielaborazioni in chiave ecologica di classici moderni come *Happy Days* di Samuel Beckett (2015).



Uno spettacolo per chi vive in tempi di estinzione, Piccolo Teatro Studio Melato, 2022, © ph. Masiar Pasquali

Utilizzando varie strategie formali ed estetiche, Mitchell ha tentato di fare del teatro uno spazio di comunicazione e attivismo ambientale, un progetto che merita sicuramente un esame critico approfondito. Le due produzioni *Ten Billion* e *2071* presentano una struttura drammaturgica di spettacolo-conferenza, rivolgendosi direttamente al pubblico e presentando una panoramica semplificata della scienza con l'aiuto di grafici e diagrammi proiettati. Nelle recensioni di questi lavori si è discusso molto se

si trattasse di conferenze o di opere teatrali ma la vera questione è se la presentazione di questi 'spettacoli' in un contesto teatrale abbia influenzato il loro significato e la loro ricezione.

Si procederà ora con l'analisi di questi due lavori, che presentano il medesimo format ma adottando due diversi approcci teatrali al tema del cambiamento climatico.

In *Ten Billion* Emmott utilizza una serie di statistiche per rafforzare la sua tesi: l'attuale popolazione globale di sette miliardi di persone crescerà fino a dieci miliardi, forse di più, entro la fine del secolo e ciò è insostenibile. Si è quindi partecipi di una crisi inimmaginabile che comporterà, e in parte ha già causato, la distruzione degli ecosistemi, l'inquinamento dell'atmosfera, l'aumento delle temperature e la grave carenza idrica per quasi un miliardo di persone. I fatti, ricorda sul palco, non potranno che peggiorare, dato che la domanda di cibo raddoppierà entro il 2050, il cambiamento climatico si intensificherà e il sistema di trasporti che sostiene le nostre esigenze crescerà. Descrivendosi come 'un pessimista razionale', Emmott afferma che ci sono due soluzioni: tecnologizzare la nostra via d'uscita dai problemi costruendo meccanismi sofisticati (come degli scudi solari), oppure mutare il nostro comportamento consumando meno cibo, meno energia, meno cose. Emmott vede poche possibilità che questo accada e, considerato che uno dei suoi ruoli pubblici è stato quello di consulente scientifico dell'allora Ministro George Osborne, è senza dubbio una



Ten Billions, Festival d'Avignon, 2012, © ph. Christophe Raynaud de Lage

scelta politica oltre che un gesto teatrale asserire quanto fa da un palco londinese del Jerwood Theatre Upstairs⁴⁴ e non su un canale di qualche nota emittente televisiva.⁴⁵

Una conferenza-spettacolo ibridata con uno stile dettagliatamente naturalistico, che unisce verità e illusione, Emmott l'uomo scienziato ed Emmott il protagonista del dramma. Mitchell, infatti, sceglie una scenografia realistica, una ricostruzione fedele dell'ufficio dello scienziato, che riporti anche dettagli apparentemente insignificanti quali un frutto ammuffito sul tavolo e piante secche non annaffiate.⁴⁶ In effetti, la sua definizione puramente sociale di 'ambiente' – che i naturalisti consideravano in grado di plasmare il comportamento umano – serve a escludere il mondo più che umano. La scelta di collocare Emmott in una replica perfetta del suo ufficio – nel suo 'ambiente naturale', per così dire – è servita a mostrarlo in un modo che l'intellettualismo distaccato della conferenza tipicamente rifugge, incoraggiando probabilmente un legame personale che avrebbe potuto convincere il pubblico a prestare attenzione ai suoi avvertimenti.⁴⁷ Si tratta di una scelta registica che può essere letta come un'umanizzazione dell'interprete attraverso la rivelazione di caratteristiche e difetti: la trascuratezza implicita, ad esempio, simboleggiata dal frutto ammuffito o dall'incuria per le piante. L'ufficio di Emmott inoltre, ricco di oggetti che richiamano il carbonio, dai due computer portatili agli svariati effetti personali, suggerisce che anche gli individui più informati sono prigionieri della società consumistica in cui vivono, e costituisce lo sfondo delle sue parole che delineano progressivamente un quadro dettagliato dell'ambiente, concludendo con l'opinione che siamo condannati.

Non si tratta di una semplice conferenza. Abbiamo costruito insieme una struttura, uno scheletro con dei punti essenziali attorno ai quali ci sarà un po' di improvvisazione da parte di Stephen. Sarà quindi molto strutturato e allo stesso tempo relativamente libero. Ci saranno disegni, animazioni, filmati e mezzi tecnici che lo obbligheranno a rispettare uno schema di presentazione. Quindi Stephen non sarà uno spirito libero. Avremo bisogno di una grande precisione intellettuale per poter trasmettere davvero tutto quello che c'è nella sua testa, tutta la sua conoscenza che, in generale, non viene comunicata efficacemente al pubblico, cosa di cui lui si lamenta molto. Quindi useremo tutti gli strumenti del teatro per aiutarlo a spiegare a un pubblico non specializzato la portata e la complessità del problema. È una forma nuova, un esperimento tra teatro e conferenza.⁴⁸

Mitchell prosegue il progetto intrapreso per *Ten Billion* lavorando con il drammaturgo Duncan Macmillan e con Chris Rapley, professore londinese di Scienze climatiche. Dopo dieci mesi di intense discussioni e riscritture e partendo da più di mille pagine di conversazioni trascritte, nasce *2071*:

Come drammaturgo, sono interessato a lavorare con il testo in modo diverso. C'è la sfida formale di come esprimere la scienza di Chris e di cosa potevamo fare come teatranti, non solo con un pubblico diverso per questi temi, ma anche in termini di tecnica e di come strutturare il materiale. Per esempio, se Chris scrive un articolo scientifico o tiene una conferenza accademica, la convenzione prevede che si inizi con la scoperta e si prosegua con la spiegazione. Ma è come se Amleto vendicasse la morte del padre nei primi cinque minuti. La sfida che abbiamo dovuto affrontare è stata quella di eliminare la rabbia e l'emozione dalla questione e allo stesso tempo rendere i dati drammaticamente avvincenti da ascoltare.⁴⁹

Concorde con Duncan, Mitchell sottolinea la necessità di lasciare che siano i fatti oggettivi a parlare, anche se non molto teatrali, e abbandona la ricostruzione minuziosa naturalistica utilizzata per *Ten Billion*. Qui, infatti, la regista opta per un ambiente spoglio ma intimo come un salotto di casa, nel quale lo scienziato Rapley parla della crisi climatica accompagnato da immagini proiettate che riguardano la Terra e le rappresentazioni grafiche dei dati discussi. Al contrario del precedente spettacolo-conferenza *2071*⁵⁰ offre un barlume di ottimismo: Rapley incoraggia il pubblico con ferma convinzione a fare scelte costruttive e a intraprendere azioni sensate.

Per poter descrivere in modo appropriato questi lavori teatrali appartenenti al filone dell'eco-drammaturgia dobbiamo innanzitutto guardare all'intersezione tra ciò che viene comunicato e il modo in cui – sia formalmente che materialmente – viene messo in scena, oltre a esaminare le risonanze e le contraddizioni tra le diverse scale di inquadratura (individuale, nazionale e planetaria).⁵¹ In entrambi gli spettacoli troviamo degli scienziati reali – e non degli attori a impersonarli – che salgono su di un palco per comunicare le loro teorie corroborate da dati empirici che riguardano l'intero globo. Una dinamica che possiamo ritrovare in quel filone di teatro contemporaneo definito come 'teatro documentario',⁵² dove al centro viene posta la ricerca di un 'effetto di verità' determinato dalla precisione dei dettagli forniti in scena e dall'utilizzo di attori che interpretano sé stessi. Piuttosto che concentrarsi sugli impatti individuali del cambiamento climatico, come tendono a fare la maggior parte delle opere teatrali incentrate sull'argomento, gli spettacoli in questione hanno cercato di trasmettere l'intera scala planetaria di questa crisi. Ritornando alla teoria di Morton descritta all'inizio di questo saggio, si può riscontrare l'impossibilità e la difficoltà di immaginare pienamente – attraverso il dispositivo teatrale – degli iperoggetti, categoria a cui (come si è già detto) appartengono il cambiamento climatico e l'antropocentrismo.

Se l'idea di fondo è che il teatro può aiutare a sviluppare un rapporto di 'fede' con i fatti che riguardano il cambiamento climatico, Katie Mitchell,⁵³ convinta che «è il nostro rapporto con i fatti che deve essere esaminato»,

cerca nelle sue prime opere sulla crisi climatica di tradurre complesse tematiche scientifiche e di ordinarle in modo tale da renderle concepibili e immaginabili.

4. Conclusioni

Il fondatore del movimento dell'Ecologia profonda, il filosofo norvegese Arne Naess, ha presentato nel 1973 un documento in cui distingueva l'ecologia superficiale da quella profonda (*deep ecology*). Naess afferma che nella prima tipologia vi è la lotta contro quelle attività causa dell'inquinamento o dell'esaurimento delle risorse, con l'obiettivo generale di «mantenere la salute e il benessere delle persone del mondo sviluppato».⁵⁴ Al contrario, egli sostiene che i praticanti dell'ecologia profonda difendono gli elementi non umani e non animati del mondo a causa di una sentita comprensione dell'interdipendenza della specie umana con tutte le altre e di un senso di profondo piacere e soddisfazione che riceviamo da una stretta collaborazione con altre forme di vita.⁵⁵ Se l'ecologia superficiale si concentra sul mantenimento della crescita economica e sulla protezione dell'ambiente attraverso mezzi tecnologici (come le auto elettriche) e piccoli cambiamenti nello stile di vita (come il riciclaggio), tuttavia evita di porsi serie domande fondamentali sui nostri valori e sulle nostre visioni del mondo; non esamina le nostre istituzioni socioculturali e i nostri stili di vita personali.⁵⁶ Il filone teatrale a cui si è fatto riferimento è senza dubbio legato alla filosofia di ecologia profonda, cercando di spingere lo spettatore ad agire, a trasformare il proprio stile di vita e pensiero. Al centro dell'ecologia profonda c'è il concetto di 'sé ecologico', lo sviluppo di un senso di sé ampliato che supera i confini dell'ego personale per abbracciare un insieme più ampio. La comunicazione teatrale agisce in tale direzione: spinge il pubblico a sviluppare il proprio 'sé ecologico', a comprendere e a sentire l'interconnessione con tutta la vita non umana sul pianeta, instillando il germe di una radicale consapevolezza dell'interdipendenza.⁵⁷

Il teatro è immediato e comunitario, sempre più spesso partecipativo e coinvolge lo spettatore – soprattutto nelle arti performative contemporanee – in una pratica scenica parte di un contesto più ampio, socioculturale e politico. La partecipazione attribuibile agli spettacoli menzionati non è certamente fattiva, ma è piuttosto un invito all'azione che sfiora l'imperativo sociale.⁵⁸ Nell'eco-teatro, qualsiasi sia il format adottato, si cerca di superare la distinzione e la separazione concettuale dominante nel pensiero occidentale (vigente fin dall'Illuminismo) tra gli esseri umani e l'ambiente, tra osservatore e osservato. Si tenta, soprattutto nelle creazioni che ri-

cercano un 'percorso pragmatico',⁵⁹ una connessione con i nostri sistemi sensoriali che metta in primo piano l'unione tra ciò che è 'dentro' e ciò che è 'là fuori'.⁶⁰

L'obiettivo principale di queste eco-drammaturgie è sì la pratica della propria percezione ecologica ma portata al di là della predominanza del senso della vista come strumento di acquisizione. L'eco-teatro – sfruttando in realtà paradigmi propri del teatro *tout court* – mira a stimolare tutti i sistemi sensoriali del corpo umano, e lo fa cercando: 1. una consapevolezza e coscienza del senso di presenza; 2. un'apertura alla percezione delle relazioni, del contesto e delle interfacce; 3. uno sviluppo della flessibilità percettiva su scale spaziali e temporali; 4. un uso intenzionale dell'immaginazione. In altre parole, non è possibile pensare di raggiungere un 'sé ecologico' solo con la visione di uno spettacolo, ma è necessario partecipare corporalmente a queste modalità intenzionali di essere, sviluppando una comprensione sentita di questo senso di sé ampliato attraverso performance che coinvolgano il pubblico con consapevolezza, acquisizione, ripetizione e cura. Per farlo è tuttavia necessario il passaggio elementare, ma fondamentale, della conoscenza. Un passo verso lo spettatore fornito dalla divulgazione accessibile ricercata non solo negli spettacoli-conferenze descritti, ma anche in quel teatro 'tematico' che risulta ad oggi – comunque – ancora necessario.

-
- ¹ V. TURNER, *Antropologia della performance*, collana *Collezione di testi e di studi*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 76-77.
- ² T.B. MORTON, *Iperoggetti*, trad. it. di V. Santarcangelo, Collana *Not*, Roma, Nero Editions, 2018.
- ³ T.J. MAY, *Earth Matters on Stage, Ecology and Environment in American Theater*, London, Routledge, 2021, pp. 5-7.
- ⁴ T.J. MAY, *Earth Matters on Stage, Ecology and Environment in American Theater*, cit., p. 6.
- ⁵ Un'analisi eco-critica letteraria e teatrale, svolta cioè in chiave ecologista, inizia a svilupparsi negli anni Novanta fino alla teorizzazione presentata nel volume di C. GLOTFELTY, H. FROMM, *The ecocriticism reader: Landmarks in Literary ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996.
- ⁶ R. SCHECHNER, '6 Axioms for Environmental Theatre', *The Drama Review*, 12, 3, *Architecture/Environment*, 1968, pp. 41-64 e ID., *Environmental Theater*, New York, Hawthorn Books, Inc., 1973.
- ⁷ R. SCHECHNER, '6 Axioms for Environmental Theatre', cit., p. 51.
- ⁸ Si veda la definizione di catarsi aristotelica in ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di G. Paduano, Bari, Laterza, 1998, pp. 13-14.
- ⁹ T.B. MORTON, *Iperoggetti*, cit., p. 4.
- ¹⁰ V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 167-187.
- ¹¹ M. AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 1992, p. 52.
- ¹² H.-T. LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, trad. it. di S. Antinori, Bologna, Cue Press, 2017.
- ¹³ AA.VV. *Theater*, 25, 1, 1994, <<https://read.dukeupress.edu/theater/issue/25/1>> [accessed 21 September 2022].
- ¹⁴ Cfr. il numero monografico di *Culture Teatrali*, F. BORTOLETTI (a cura di), 'Teatro e Neuroscienze. L'apporto delle neuroscienze cognitive a una nuova teatrologia sperimentale', 16, primavera 2007, <https://cultureteatrali.dar.unibo.it/files/annuari_ct/CT16.pdf> [accessed 20 September 2022].
- ¹⁵ U. CHAUDHURI, 'There Must Be a Lot of Fish in that Lake: Toward an Ecological Theater', *Theater*, 25, 1, 1994, pp. 23-31, <<https://doi.org/10.1215/01610775-25-1-23>> [accessed 20 September 2022].
- ¹⁶ Ivi, p. 24.
- ¹⁷ L. BUELL, *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.
- ¹⁸ Ivi, trad. mia, pp. 7-8.
- ¹⁹ A. DAMASIO, *Sentire e conoscere. Storia delle menti coscienti*, Milano, Adelphi, 2022.
- ²⁰ J. SERMON, 'Teatro e ecologia: mudança de escalas ou de paradigma', *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Florianópolis, 2, 25, 2021, pp. 24-49, <<https://doi.10.5965/2595034702252021024>, <https://periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/view/21420>> [accessed 26 September 2022].
- ²¹ B. BRECHT, *Drammi didattici*, Torino, Einaudi, 1980.

- ²²A. BOAL, *Il teatro degli oppressi. Teoria e tecnica del teatro*, Bari, La Meridiana, 2011.
- ²³Versione teatrale scritta e diretta da Emilio Russo. Compagnia Collettivo Menotti: Enrico Ballardini, Giuditta Costantini, Helena Hellwig, Claudio Pellegrini, Martina Sammarco. Debutto 17 dicembre 2020, Milano, Teatro Menotti-Filippo Perego.
- ²⁴A. MONDA, 'Jonathan Safran Foer: "Rallentando salveremo il pianeta"', *la Repubblica*, 15 aprile 2021, <https://www.repubblica.it/spettacoli/2021/04/15/news/jonathan_safran_foer_rallentando_salveremo_il_pianeta_-301055236/> [accessed 26 September 2022].
- ²⁵<<https://www.teatromenotti.org/2021/04/19/possiamo-salvare-il-mondo-prima-di-cena-3/>>.
- ²⁶Per approfondimenti sull'artista si veda: <<https://www.maireadnichroinin.com/>> [accessed 26 September 2022].
- ²⁷«*Slow Down (You Move Too Fast)* era stato inizialmente concepito come un'opera interattiva che avrebbe utilizzato sensori di pressione nelle scarpe dei partecipanti per rispondere al loro ritmo. Tuttavia, a causa del COVID-19, il pezzo ha dovuto essere ripensato e alla fine è stato presentato in un formato work-in-progress come un mp3 preregistrato che i partecipanti potevano scaricare e sperimentare nel proprio spazio e tempo. L'intenzione dell'mp3 era quella di imitare il senso di interattività, invitando i partecipanti a seguire i passi che stabilivano il ritmo con cui dovevano camminare. Questo ha permesso a me, come artista, di testare la meccanica del camminare lentamente senza fare affidamento su una tecnologia di sensori più complessa (che all'epoca non poteva essere utilizzata a causa della distanza sociale e di problemi di salute e sicurezza). In seguito a questo work-in-progress, è stato progettato un sistema reattivo (comprendente un sensore di pressione e un'applicazione) che sarà testato nei prossimi mesi. Pertanto, la performance si colloca a cavallo tra la "bassa tecnologia" di un mp3 di base e la relativa "alta tecnologia" delle tecnologie di biosensing» (M. N. CHRÓINÍN, 'Slow Down (You Move Too Fast): designing mechanics to encourage practices of 'ecological perception' through mobile digital performances', *International Journal of Performance Arts and Digital Media*, 18, 2, 2022, p. 238, trad. mia, <<https://doi.org/10.1080/14794713.2022.2101285>> [accessed 26 September 2022]).
- ²⁸L. SEWALL, *Sight and Sensibility: The Ecopsychology of Perception*, London, Tarcher, 1999.
- ²⁹C.M. PATERNÒ, *Biomeccanica Teatrale di Mejerchol'd. Idee, principi, allenamento*. Roma, Dino Audino, 2017.
- ³⁰M. N. CHRÓINÍN, 'Slow Down (You Move Too Fast): designing mechanics to encourage practices of 'ecological perception' through mobile digital performances', p. 242.
- ³¹P. SMITH, 'Introductions', in H. BILLINGHURST, C. HIND, P. SMITH (a cura di), *Walking Bodies: Papers, Provocations, Actions*, Dorset, Triarchy Press, 2020, p. VI.
- ³²R. KLICH, 'Amplifying Sensory Spaces: The In- and Out-Puts of Headphone Theatre', *Contemporary Theatre Review*, 27, 3, 2017, p. 366, <<https://doi.org/10.1080/10486801.2017.1343247>> [accessed 21 October 2022].

- ³³Jan Voxel è un collettivo formato da Lorenzo Belardinelli (fisico e programmatore), Cinzia Pietribiasi (performer e regista teatrale), Lidia Zanelli (danzatrice e scenografa). Jan Voxel crea generative graphics, video art and algorithm-art, interpretando il mondo come flusso, metamorfosi continua, ibridazione di forme, sistema complesso, inestricabile interrelazione di particelle e corpi sociali. La prima opera di Jan Voxel, *My Body Atlas*, è stata presentata in anteprima a Reggio Emilia nel luglio 2021. *The Critters Room* è la sua seconda opera.
- ³⁴J. W. MOORE, *Antropocene o Capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*, Verona, Ombre Corte, 2017.
- ³⁵<<https://www.thecrittersroom.it>> [accessed 21 October 2022].
- ³⁶Programma di sala *Ten Billion. Entretien avec Katie Mitchell et Stephen Emmott*, p. 2, trad. mia, <<https://festival-avignon.com/en/edition-2012/programme/ten-billion-21228>> [accessed 21 October 2022].
- ³⁷<<https://www.torch.ox.ac.uk/article/eco-theatre-and-the-anthropocene-katie-mitchell-in-conversation>> [accessed 21 October 2022].
- ³⁸B. LATOUR, 'Agency at the Time of the Anthropocene', *New Literary History*, 45, 1, 2014, pp. 1-18, trad. it. di E. D'Angelo in *Kabul Magazine*, p. 9, <<https://www.kabulmagazine.com/wp-content/uploads/2017/07/KABUL-magazine-Bruno-Latour-Lagency-ai-tempi-dellantropocene.pdf>> [accessed 6 June 2022].
- ³⁹Stephen Emmott è Head of Computational Science presso Microsoft Research e professore di Computational Science all'Università di Oxford. Il suo laboratorio è riconosciuto per i suoi approcci pionieristici nell'affrontare i problemi fondamentali della scienza; in particolare, i problemi più importanti nella previsione del futuro del clima e del futuro della vita sulla Terra.
- ⁴⁰S. MERRITT, 'Climate change play 2071 aims to make data dramatic', *The Guardian*, 5 novembre 2014, <<https://www.theguardian.com/stage/2014/nov/05/climate-change-theatre-2071-katie-mitchell-duncan-macmillan>> [accessed 21 October 2022].
- ⁴¹Debutto 23 luglio 2012, Festival d'Avignon, regia di Katie Mitchell, con Stephen Emmott and Kate Duchêne (interprete), produzione Royal Court Theatre, co-produzione Festival d'Avignon con il sostegno del British Council.
- ⁴²Il monologo *2071* debutta nel novembre del 2014 al Royal Court Theatre di Londra.
- ⁴³I due interpreti recitano su biciclette statiche che alimentano le luci sceniche. Altri interpreti usano le biciclette per alimentare un contatore della popolazione mondiale, dando una dimensione globale alla decisione che i due personaggi devono prendere: avere un figlio nel bel mezzo del collasso ambientale.
- ⁴⁴<<https://royalcourttheatre.com/events/jerwood-theatre-upstairs/>> [accessed 10 December 2022].
- ⁴⁵M. BILLINGTON, 'Ten Billion review', *The Guardian*, 19 luglio 2012, <<https://www.theguardian.com/stage/2012/jul/19/ten-billion-review-royal-court>> [accessed 10 December 2022].
- ⁴⁶J. ORR, 'Review Ten Billion', *A Younger Theatre*, 19 luglio 2012, <<https://www.ayoungertheatre.com/review-ten-billion-stephen-emmott-katie-mitchell-royal-court-theatre>> [accessed 10 December 2022].
- ⁴⁷C. LOVE, 'From Facts to Feelings: The Development of Katie Mitchell's Ecodramaturgy', *Contemporary Theatre Review*, 30, 2, 2020, p. 229, <<https://doi.org/10.1080/10486801.2020.1731495>> [accessed 10 December 2022].

- ⁴⁸Programma di sala *Ten Billion. Entretien avec Katie Mitchell et Stephen Emmott*, cit., p. 3.
- ⁴⁹S. MERRITT, 'Climate change play 2071 aims to make data dramatic'.
- ⁵⁰Il titolo *2071* si riferisce all'anno in cui il nipote maggiore di Rapley avrà la sua stessa età, 67 anni, e di cui immagina con speranza che lo scenario in cui vivrà non sia quello predetto dai dati scientifici attualmente registrati.
- ⁵¹Lo studioso Timothy Clark mette in guardia dai pericoli di quello che chiama lo 'scale framing', una strategia per rendere digeribili questioni complesse che può semplificare eccessivamente i problemi in questione e persino funzionare come una forma di evasione intellettuale, cfr. C. TIMOTHY, 'Derangements of Scale', in T. COHEN (a cura di), *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*, vol. 1, Michigan, Open Humanities, 2012.
- ⁵²E. MAGRIS, B. PICON-VALLIN (a cura di), *Les Théâtres Documentaires*, Montpellier, Deuxième Epoque, 2019.
- ⁵³Il professore Wes Williams, in un'intervista online, ha chiesto alla regista se un'opera teatrale ecologica possa davvero affrontare il disastro e offrire un sogno di risoluzione. Katie Mitchell ha risposto di essere piuttosto interessata a «sviluppare un rapporto più gentile tra il pubblico e l'argomento», <https://www.youtube.com/watch?v=NmqjN_tf8g0> [accessed 2 January 2023].
- ⁵⁴A. DRENGSON, I. YUICHI, 'Introduction', in ID., *The Deep Ecology Movement: An Introductory Anthology*, Berkeley, California, North Atlantic Book, 1995, p. XV.
- ⁵⁵*Ibidem*.
- ⁵⁶A. DRENGSON, I. YUICHI, *Introduction*, in ID., *The Deep Ecology Movement: An Introductory Anthology*, cit., p. XII.
- ⁵⁷L. SEWALL, 'The Skill of Ecological Perception', in T. ROZAK et al. (a cura di), *Ecopsychology – Restoring the Earth, Healing the Mind*, San Francisco, Sierra Club Books, 1995, p. 203.
- ⁵⁸C. PEDULLÀ, *Il teatro partecipativo. Paradigmi ed esperienze. Focus su Toger Bernat_FFF e Rimini Protokoll*, Pisa, Titivillus, 2021, pp. 8-9.
- ⁵⁹Cfr. J. SERMON, 'Teatro e ecologia: mudança de escalas ou de paradigma'.
- ⁶⁰L. SEWALL, 'The Skill of Ecological Perception', p. 204.



ANDREA MASALA

*Tracciare i confini di e in una nuova epoca:
Border Art e Kinocene*

The study proposes a re-reading of the artistic genre concerning geo-political and conceptual borders (Border Art) in the Anthropocene context. The research moves through a concrete and epistemic double track, by following an interdisciplinary methodology between contemporary art and geography. By tracing the long-standing debate on the most adequate (and decolonized) denomination for the new geological era, the text analyzes a diversified selection of art pieces belonging to different border contexts. Two main concepts emerge from the latter: the idea of “trace” and the one of “movement”. They correspond to the main contribution that Border Art provides to grasp the anthropocenic dynamics. The first one represents a symbol of the modern and colonial thought, while the second one expresses the needs for a deeper attention towards the idea of movement and, by doing so, it sustains the thesis on kinopolitics and Kinocene proposed by Thomas Nail.

1. Introduzione, obiettivi e metodi

*From up here the Earth is beautiful,
without borders or boundaries.*

JURIJ GAGARIN

Per via di un radicale allontanamento del punto di osservazione sulla Terra,¹ la celebre frase di Jurij Gagarin sull'impossibilità di vedere i confini territoriali dallo spazio ha fin da subito generato una collettiva, e non priva di invidia, fascinazione per quell'inedito belvedere e per l'illusione, da esso suscitata, di un mondo senza frontiere. Nonostante questa prima testimonianza, si è comunque diffusa nel tempo la diceria secondo la quale da una tale distanza sarebbe comunque ancora possibile osservare a occhio nudo la Grande Muraglia Cinese. Nel 2003, è intervenuto l'astronauta cinese Yang Liwei a sostenere², pur non senza persistenti difficoltà, l'irrealtà di tale radicata credenza, a sua volta

confutata da spiegazioni sul funzionamento dell'occhio umano.³ Nonostante ciò, la persistenza di questa leggenda pare suggerire un'ossessione del genere umano per i confini, se non addirittura l'incapacità stessa di immaginare il suolo terrestre completamente privo di demarcazioni territoriali. Oggi, sempre più artisti e studiosi, muovendo figurativamente dallo stesso punto di vista di Gagarin e Liwei, ci invitano a «re-imparare ad atterrare sulla Terra»⁴ come reazione a un epocale disorientamento politico-sociale, di portata simile a quello post-copernicano e kepleriano. Si tratta dello sconvolgimento suscitato dalla consapevolezza di essere, ormai da tempo, dentro l'Antropocene.

Su questa linea, il presente contributo intende 'tornare sul nostro pianeta', pur conservando un punto di vista alternativo sulle dinamiche centrali alla (presunta) nuova era geologica, ovvero interrogandole da quei luoghi tanto discussi perfino dallo spazio: i confini e le frontiere. Come si può evincere dall'ambivalenza semantica nel titolo di questo testo, l'atterraggio suscitato è metafora del duplice raggio d'azione su cui è imperniata la riflessione qui proposta. Accostare il tema dei confini e dell'arte a essi relativa, la Border Art, all'epoca antropocenica significa, infatti, muovere lungo un piano concreto, tangibile e, contemporaneamente, lungo uno più epistemico e meramente terminologico. In quanto arte eseguita *da, su e a proposito* dei confini geo-politici e concettuali,⁵ la Border Art, dunque, consente di evidenziare, in maniera più o meno diretta, l'emergenza di una serie di problematiche d'impianto sociologico e ambientale di più immediato e pratico riscontro. Allo stesso tempo, essa agisce da perno analitico per interrogare il rapporto uomo-natura e, soprattutto, l'annoso dibattito sulla più adeguata denominazione dello stesso Antropocene.

Con l'obiettivo primario di sviscerare questo doppio binario, si propone allora una rilettura di alcune significative opere di Border Art, la cui analisi srotola un *fil rouge* intervallato da due nodi principali: il concetto di 'traccia' e quello di 'mobilità', a loro volta interconnessi. Tale percorso, infine, si inserisce, contribuendovi, all'interno della tesi, avanzata e sostenuta da Nail sull'importanza di spostare l'enfasi semantica del concetto 'Antropocene' verso un'idea di movimento e di adottare, al suo posto, il lemma 'Kinocene'.⁶ Dalle opere prese in esame emerge, d'altronde, come sempre più urgente, un'attenzione nei confronti di un'ontologia frontaliera instabile, consistente in uno slittamento verso una dimensione mobile dei confini, che pone inevitabilmente in dubbio la stabilità, la fissità e la linearità a essi spesso attribuita. Ciò non si manifesta solamente nell'ambito delle divisioni territoriali, ma anche nei limiti epistemici propri del rapporto tra uomo occidentale, natura e confini e, soprattutto, in quelli adottati per le definizioni di questa era geologica, laddove con 'de-finizione' si intenda già di per sé un atto di circoscrizione semanticamente declinato.

Occorrono alcune introduttive note di stampo teorico-metodologico sulle necessità interdisciplinari generate dall'adozione di una specifica sfera visuale come strumento per l'individuazione e la comprensione di dinamiche intricate e interconnesse quali appaiono quelle frontaliere e antropoceniche. Lo studio si imposta su alcune recenti prospettive umanistiche e culturali dei *border studies* d'impianto geografico e muove dall'attuale *status quaestionis* sulla Border Art, ancora carente di un'adeguata riconsiderazione nel contesto antropocenico. La sottomissione dei casi studio alle lenti analitiche offerte dalla *border aesthetics*⁷ e dalla *border wall aesthetics*⁸ sostiene la lettura interpretativa del genere artistico nel contesto dell'Antropocene che viene qui intrapresa. Coerentemente alla dimensione globale (per quanto diversificata nei suoi effetti locali) di quest'epoca, i casi-studio presi in analisi consistono in una selezione di opere provenienti da diversi contesti frontaliere internazionali. Tra essi, figurano principalmente quello a tratti murato tra Messico e Stati Uniti e le acque mediterranee, ma interessanti prospettive emergono anche dalla divisione tra USA e Canada. Equivalgono comunque tutti a paradigmatici teatri di una significativa commistione tra spazio naturale e sociale di cui le opere si servono in termini di *site-specificity*.

Conseguentemente, la struttura del testo risulta articolata in tre sezioni contenenti ognuna uno dei concetti-chiave con cui viene riletta la Border Art. Nella prima parte, che ha il ruolo di introdurre il panorama teorico entro il quale agisce la ricerca, si ripercorre la diatriba sulla denominazione 'Antropocene' e sulle esigenze di una decolonizzazione del termine, al fine di spiegarne le ragioni sottostanti e di approfondire le implicazioni di tale questione definitoria. Nella seconda parte, invece, si individua la traccia come metafora del rapporto tra uomo e natura in epoca moderna e ne vengono circoscritte alcune criticità. Nella terza parte, ci si concentra sulle questioni di mobilità come problema e punto di vista privilegiato per la comprensione del cosiddetto Kinocene, 'l'epoca del movimento',⁹ in epoca post-moderna, per infine giungere ad alcune note e considerazioni conclusive alla luce dell'analisi condotta.

2. *Questione di de-finizioni*

A cominciare dalle sue prime adozioni in ambito pubblico,¹⁰ il sostanziale susseguirsi di terminologie proposte in alternativa alla parola Antropocene ha reso possibile riferirsi all'ultimo ventennio come l'epoca del 'Neologismcene'.¹¹ Ognuna delle oltre cento possibilità lessicali coniate in questo ventennio risponde in maniera idiosincratica alle problematiche di volta in volta più care e urgenti alle discipline conianti le varie proposte.¹²

In quanto indirizzato anche alla comprensione dei limiti dell'Antropocene come complesso concettuale, questo studio sostiene una lettura di tale fenomeno come costituente già di per sé un problema di *bordering*. Si tratta di intendere l'urgenza di individuare una parola adeguata come una questione 'de-finitoria',¹³ secondo l'etimologia latina del lemma. In quest'ottica, l'atto del de-finire si fa, infatti, proiezione su di un piano linguistico-semantico di una pratica di circoscrizione territoriale e viceversa. In qualità di demarcazione tra qualcosa che sta 'all'interno' o 'all'esterno' di qualcos'altro, definire implica tracciare e fissare un insieme di limiti e punti estremi in uno spazio/tempo, reale e tangibile o ipotetico e concettuale a seconda di ciò che si definisce. Per ragione di un'alternanza e di una ridistribuzione di concetti e nozioni storico-critiche da un lato e dall'altro della divisione semantica, le numerose declinazioni del termine Antropocene sono, d'altra parte, giustificate da ulteriori considerazioni relative al livello di de-limitazione cronologica del suo inizio e alle sue conseguenze. Ne sono prova le più note e datate proposte di Technocene,¹⁴ Capitalocene,¹⁵ Manthropocene e Northropocene,¹⁶ White Supremacy Scene,¹⁷ ecc.

Appare evidente che, pur arricchendosi di caratteri ora propri dei *feminist studies*, ora dei *post-colonial studies* o ancora degli studi di stampo marxista o sociale, tali esempi agiscono per lo più in maniera critica nei confronti dell'etimologia greca della parola "uomo", *ἄνθρωπος*,¹⁸ che intendono sostituire con una più specificatamente circoscritta. Il suo significato, infatti, poiché pregno d'universalità e totalità, sarebbe logicamente privo di una necessaria differenziazione sociale in termini di coinvolgimento attivo nell'innegabile trasformazione geo-morfologica del suolo planetario, della biosfera e, conseguentemente, nelle cause dell'attuale crisi climatica e ambientale. Giova, comunque, sempre ribadire la globalità degli effetti a lungo termine di tali cambiamenti, a prescindere dal grado di colpevolezza delle singole parti e — come dimostrato dalle più urgenti prospettive dell'*environmental justice*¹⁹ — nonostante una marcata disparità di livello nell'intensità d'impatto socio-ambientale lungo le aree del pianeta. In altri e più sintetici termini, le conseguenze dell'Antropocene coinvolgeranno l'intero genere umano, seppur non tutte le società sarebbero colpevoli in egual maniera della sua esistenza e anche se non tutte ne vivranno le conseguenze con le stesse tempistiche e con il medesimo coinvolgimento. Va da sé che a questa distinzione sottende un confine e che numerose delle alternative riportate sono frutto di un processo di radicale trasformazione morfologica, carico di susseguenti mutazioni semantiche e consistente, in sostanza, nella sua decolonizzazione.

L'annosità del dibattito segnala già limiti e problemi impliciti all'applicazione di un processo de-finitorio alternativo nei confronti di un termine che da principio, come sostenuto da Davis e Todd, «[...] betrays itself in its name: in its reassertion of universality, it implicitly aligns itself with

the colonial era». ²⁰ Nell'assumere il suddetto grado di universalità come già di per sé indice di una dimensione coloniale, il processo decolonizzante dovrebbe, di conseguenza, operare in termini cronologici tramite l'individuazione di una data univoca per le scienze umane per l'inizio di quest'era. Traslando il dibattito su questo piano, le autrici concordano sull'Orbis Spike, un rintracciabile calo dei livelli di diossido di carbonio globali successivo al genocidio delle popolazioni indigene sudamericane e all'improvvisa crescita di alberi nelle terre da loro abbandonate. ²¹ La data corrisponderebbe per le autrici non solo a uno spostamento di beni e persone su scala planetaria senza precedenti, ma anche ai primi effetti visibili dell'epoca coloniale e del progetto occidentalizzante intrapreso dalle potenze europee in epoca moderna. Non si fa, tuttavia, menzione della relativa prossimità di questa datazione con il 1648, la data su cui i *border studies* concordano come limite cronologico con cui far coincidere la nascita del confine moderno. Eppure, esistono buone ragioni per ritenere fondamentale concentrarsi su questa vicinanza cronologica. Anzitutto, riportare l'attenzione su questo aspetto implica riconoscere il ruolo giocato dai confini nella cornice della colonizzazione. Difatti, si propone qui di leggere la mera prossimità temporale tra l'Orbis Spike e i trattati di Westphalia — con cui termina la Guerra dei Trent'anni e inizia una suddivisione del potere politico-giuridico su matrice di circoscrizioni territoriali — come un sintomo della mutata mentalità europea tra il XV e il XVI Secolo. La nascita dei confini in questo periodo equivarrebbe a uno dei più ampi gradi di quella che Amilhat Szary individua come la proporzionalità multi-scalare dell'atto politico e posizionale centro-periferico del *framing*. ²² Quest'ultimo, continua la geografa, è iscritto nel contemporaneo sviluppo di una *forma mentis* collettiva fondata sulla differenziazione in categorie scientifico-gnoseologiche. ²³

Risulterebbe, dunque, fruttuoso speculare in questa logica sull'opera del Lead Pencil Studio *Non-Sign II* del 2009, collocata sulla frontiera che collega Stati Uniti e Canada a Blaine, nello stato di Washington. L'installazione in tubi d'acciaio intrecciati, commissionata dal Federal Govern-



Lead Pencil Studio, *Non-Sign II*, 2009, installazione in tubi d'acciaio, US/Canada Border, Washington, Blaine. Courtesy: Non-Sign II - image courtesy of Lead Pencil Studio: Annie Han + Daniel Mihalyo

ment, presenta le sembianze di un cartellone pubblicitario ‘in negativo’, poiché mostra all’interno del suo perimetro nient’altro che il paesaggio circostante. Come suggerito dal titolo, nel prendere in prestito il linguaggio visuale della pubblicità, l’opera ne sovverte le funzioni semantiche e riconduce l’attenzione di chi attraversa il confine verso l’atmosfera terrestre e le sue incessanti variazioni temporali. Per giunta, l’area rettangolare non risulta completamente conclusa e incornicia in maniera parziale solamente il cielo retrostante. Nel contribuire alla nascita di una scena di Border Art dai significativi riscontri geopolitici lungo il confine Nord degli USA,²⁴ l’opera si fa così simbolo di un confine aperto e notoriamente pacifico.²⁵ Tuttavia, è principalmente la *site-specificity* che ne regola il funzionamento a sostenerne la lettura nell’ambito del presente ragionamento. Difatti, essa dialoga non solo con il paesaggio naturale, ma anche con quello antropico, secondo il meccanismo interno all’etimologia di *landscape*, in cui il paesaggio è composto dall’atto del dare forma (*shape, scape*) alla terra (*land*), ma in un sito in cui la trasformazione antropica del paesaggio è motivata da una regolamentazione degli *scapes* in senso appaduriano di ‘flusso’ di persone.²⁶ Nel collocarsi in questo dialogo tra uno spazio marcatamente naturale e sociale allo stesso tempo, l’opera cela una collaterale riflessione sull’atto della chiusura del paesaggio, o meglio della sua circoscrizione. Conseguentemente, emerge una logica basata sul fatto che:

[...] by addressing the series of continuities transversing Earth systems and humans’ activity of “world-making,” the Anthropocene opens a space of ontological and epistemic insecurity that demands a history of the limits and borders that, throughout modernity, have shaped, organized, and secured the geometry of the “compearance” between the subject and the world, where the space of art has been a fundamental constituent.²⁷

Se per via dell’universalità dei suoi effetti, l’Antropocene scuote le certezze dei confini territoriali, la non-semiotica di *Non-Sign II* si potrebbe allora collocare in maniera critica sia dell’effettiva divisione artificiale di un paesaggio naturalmente coeso e continuativo, sia di ciò che sta a monte di questo confine: l’epistemologia moderna che, al fine di appropriarsi o semplicemente di comprendere la realtà, necessita di un limite entro il quale ingabbiare il mondo fenomenico. La separazione cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa* viene qui compromessa dall’apertura della cornice, il cui stesso materiale è, tra l’altro, costituito da un intreccio poroso, aperto e avverso a qualsiasi forma d’ermeticità. Col suo linguaggio concettuale e marcatamente minimalista, l’opera fornisce così un contrappunto visivo dei rapporti tra uomo, natura e confini e pone in dubbio l’arbitrarietà di una specifica suddivisione territoriale d’eredità coloniale lungo un paesaggio naturale continuativo e omogeneo.

Riemerge il dubbio sulla possibilità di osservare o meno le frontiere dallo spazio o, se non altro, sulla capacità di poter ragionare non per limiti, ma per connessioni. Nell'invitare chi attraversa la dogana a fermarsi un istante per osservare l'opera, essa interrompe, seppur momentaneamente, le funzioni della frontiera e mette in discussione il meccanismo logico retrostante il linguaggio (pubblicitario o meno) e le frontiere fisiche. *Non-Sign II* è in questo emblematica della necessità di una decolonizzazione delle menti e del rapporto col mondo naturale: fornisce così un chiaro punto di partenza dal quale riconsiderare il rapporto uomo-Terra e il modo in cui ci si riferisce all'epoca dei suoi effetti potenzialmente più drastici.

3. *Tracce sul paesaggio*

La circoscrizione di un'era geologica è, tra le altre cose, fondata anche sulle tracce stratigrafiche di un mutamento geologico-ambientale rispetto all'epoca precedente, aspetto che in questo caso va declinandosi in termini futuri, per gli effetti della trasformazione umana della Terra eventualmente rintracciabili in un futuro più o meno prossimo.²⁸

Perciò, vale la pena tenere a mente che il tracciato della linea frontaliere sulla carta geografica può, talvolta, concretizzarsi sul terreno, secondo modalità più o meno evidenti, ma senz'altro pregne di rilevanti implicazioni sociali e ambientali. Segnala questo aspetto l'opera del 2014 di Adrien Missika, il cui titolo è preso in prestito da un motto comune alla rivoluzione Chicana degli anni Settanta: *We did not cross the border, the border crossed us*. A lungo gridato per sostenere le lotte per i propri diritti civili dalle popolazioni messicane statunitensi, il chiasmo retorico si fa portavoce delle sofferenze inflitte alle



Adrien Missika, *We didn't Cross the Border, the Border Crossed Us*, 2014, Serie di 16 stampe al laser con cornice di quercia, 49 x 34,2 x 3 cm. Courtesy dell'artista e dell'autrice © Pola Sieverding

popolazioni *chicane* dal tracciato sulla carta geografica della linea di confine tra Messico e USA col Trattato di Guadalupe Hidalgo del 1848. Con un'ulteriore espansione in territorio messicano dopo la stipula del Gadsen Treaty del 1853, la traccia ha necessariamente attraversato, oltre le persone, un insieme di paesaggi naturali, ritrovatisi in poco tempo a far parte di contesti e politiche statali altre. L'artista fa leva esattamente su questo aspetto, tramite l'esposizione di sedici fotografie in bianco e nero dei centenari cactus *saguaro*, tipiche specie delle aree desertiche dell'Arizona attraversate dal confine. Da un lato, la drammaticità apportata dall'assenza di colore e l'inquadratura frontale, a tratti funeraria, rinforza la metafora dei cactus come *chicanos* e colloca l'intera interpretazione attorno alle tipologie di migrazioni derivate non dai flussi di popolazioni, ma dal dislocamento dei confini geografici. Dall'altro, a partire dall'iconografia vegetale, l'ergersi e la posa dritta di quest'ultime può lateralmente rimandare alla precedente presenza storica di esseri viventi al di sotto della stessa linea frontiera e, dunque, alla sovrapposizione alla biosfera di una 'noosfera',²⁹ uno strato di pensiero planetario che dà forma alla prima.

L'opera di Missika, dunque, è indirettamente eloquente della stessa cartesiane necessità occidentale (e più tardi coloniale) di incorniciare, circoscrivere e confinare in pezzetti il mondo fenomenico, da un punto di vista ora gnoseologico-scientifico, ora politico-sociale. Sostiene la tesi qui proposta l'inaspettata e involontaria lungimiranza dell'opera, evidente se la si rilegge alla luce dell'ampliamento della barriera divisiva USA/Messico promossa dall'ex Presidente USA Donald Trump. La contemporaneità delle controverse politiche estere e migratorie che lo contraddistinguono rende questo specifico confine, assieme alle aree israelo-palestinesi, il contesto *par excellence* di un più vasto fenomeno di fortificazione di limiti territoriali, che ha da tempo assunto una rilevante scala globale.³⁰ Nonostante ciò, è evidente una disparità nei contributi della letteratura accademica tra gli impatti sociali e quelli ambientali di tale barriera. Il cortometraggio *The American Scar*³¹ prodotto da Daniel Lombroso nel 2021 interviene in questo senso e mostra la distruzione geologica dei rilievi montuosi del deserto tra i due Paesi nelle aree soggette al passaggio della barriera. Il breve documentario rimarca la già ribadita inefficacia del muro in risposta ai flussi migratori di persone³² e insiste, piuttosto, a proposito dell'impatto sulle oltre settanta specie animali e vegetali messe a rischio dall'imposizione dell'infrastruttura divisiva sul delicato ecosistema del deserto. Tra esse, son stati proprio alcuni *saguaro* cactus a essere stati abbattuti - nonostante l'illegalità di questa pratica³³ - nel 2020 a causa dell'attuazione di una divisiva mentalità nazionalista. La tragica vicenda ribalta, concretizzandola, la metafora uomo-vegetali proposta da Missika e in questo stimola, ancora una volta, una lettura della Border Art come appiglio per un pensiero critico sia sulla mentalità scientifica occidentale,

sia della ‘prometèa’ collocazione dell’uomo al di sopra della natura. Se entrambi, vegetali ed esseri umani, periscono in egual maniera per le tracce imposte sul terreno, si scorge, intendendo la questione in senso lato, un più profondo effetto *boomerang* della tecnica. Le carte geografiche, tecnologia fondamentale in epoca moderna e coloniale, non equivalgono unicamente al primo piano d’esistenza dei confini territoriali³⁴, ma sono presupposto stesso per la loro nascita. È così l’idea di progresso stessa a fornire il pretesto per la genesi di una traccia che assume, piuttosto, le sembianze di una ferita sul terreno e sulle persone.



Daniel Lombroso, *The American Scar*, 2021, cortometraggio documentaristico, 13 min, fermo immagine

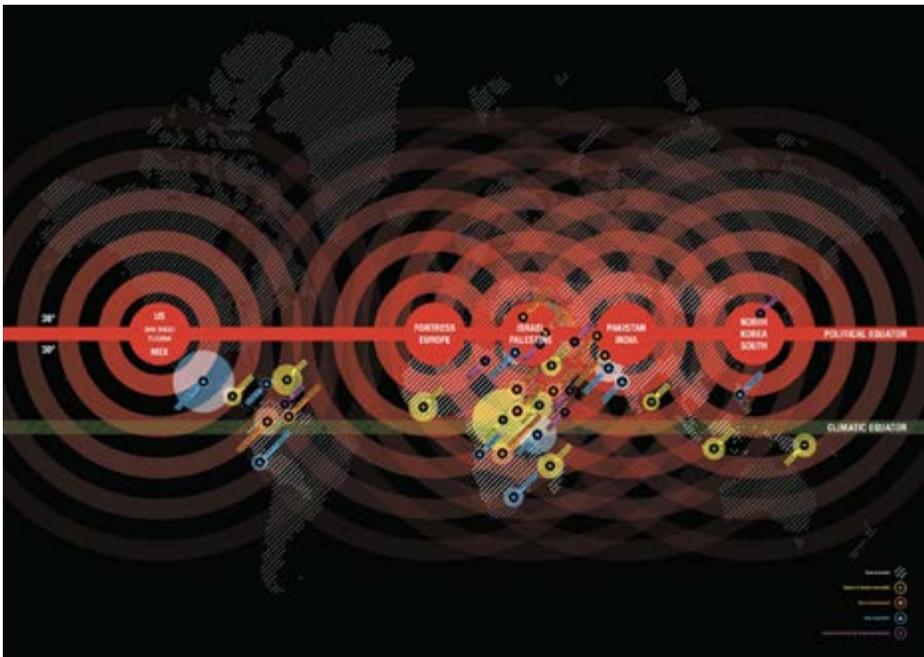
Essa può, pertanto, fungere anche da simbolo di dolorose disparità a livello sociale. Ne è paradigma la celebre opera *Shibboleth* (2007), consistente in una crepa nel cemento della Turbine Hall della Tate Modern di Londra che, a detta dell’autrice Doris Salcedo, incarna concettualmente ogni tipo di divisione. È anche vero, tuttavia, che letture più specifiche legate alla questione migrazioni e confini possono essere suggerite e sostenute dalla presenza della rete di ferro lungo i lati interni della crepa, possibile rimando a una delle prime iconografie della Border Art: la recinzione.³⁵ Viene allora spontaneo accostare *Shibboleth* alle celebri parole della scrittrice *chicana* Gloria Anzaldúa, la quale scriveva: «The US/Mexico Border es una herida abierta, where the Third World grates against the First and bleeds»³⁶ e abilmente sintetizzava così — col bilinguismo che caratterizza la sua opera — una manifestazione locale di un più ampio fenomeno globale di distanziamento tra il Nord e un Sud del mondo.

Quest’ultima trova più chiaro riscontro nel *Political Equator* (2020) di Fonna Forman e Teddy Cruz, riguardante la coesistenza delle più controverse frontiere al mondo lungo un unico parallelo immaginario (colloca-



Doris Salcedo, *Shibboleth*, installation, 641 × 468 mm, London, Tate Modern Gallery, 2007. Courtesy: Doris Salcedo, *Shibboleth*, Tate Modern Turbine Hall, 9 October 2007 – 24 March 2008: © the artist. Photo © Stephen White. Courtesy White Cube

to tra il 38° e il 30° parallelo) che si fa epicentro dei passaggi e delle frizioni tra gli appaduriani *ethnoscapes*³⁷ della globalizzazione contemporanea. In sostanza, l'iconografia della traccia nella Border Art — abbia essa la forma di una crepa, di un parallelo o di una linea sulla mappa a cui si fa accenno — è indirettamente portavoce di un duale rapporto secondo il quale il progresso crea il confine e quest'ultimo contribuisce a rinforzare la stessa idea di progresso che lo ha generato in un dialogo già approfondito dai *border studies*.³⁸ Va da sé, dunque, che se il progresso tecnico-scientifico è agevolato dal confine, quest'ultimo è sostenuto in piedi dal progresso stesso, il che porta valore al privilegiato punto di osservazione assunto da questo testo per la comprensione delle dinamiche antropocentriche.



Estudio Teddy Cruz + Fonna Forman, *Political Equator*. Courtesy: Political Equator, Estudio Teddy Cruz + Fonna Forman

4. *Tracce del passaggio*

Le tracce inflitte sul terreno generano altre tracce: quelle lasciate dal movimento o, più dettagliatamente, quelle causate dagli specifici spostamenti necessari a superare le prime. Il complesso gioco di parole non è fine a sé stesso, ma sinonimo di un moto circolare stimolato dai confini. Difatti, la divisione esercitata dai confini «[...] non è semplicemente un blocco, è un reindirizzamento: ciò che viene fatto circolare non viene bloccato una volta diviso, ma rimandato indietro per essere fatto circolare nuovamente».³⁹ Pertanto, si innesca una forma di moto circolare secondo la quale i flussi di persone stimolano processi di fortificazione e chiusura frontaliera, i quali incrementano, a loro volta dirottandoli, i primi. Per inquadrare i confini nell'epoca antropocenica occorre, pertanto, una più ampia riflessione relativa al tema del movimento e della mobilità. Sempre Nail, dopo aver preso atto dell'incrementata frequenza degli spostamenti di beni e persone attorno al globo in epoca contemporanea, arriva a coniare il termine *Kinocene*, 'epoca del movimento'. È convinzione di questo studio che la proposta possa essere saldamente sostenuta dall'alternativo punto di vista adottato della *Border Art*, che, in prima istanza, contribuisce a mostrarne il funzionamento e, in seconda istanza, appare anche sempre più proiettata verso un simile spirito cinetico e ontologicamente mutevole.



Massimo Ricciardo, *Lampedusa, boat cemetery*, 2013. © Courtesy Massimo Ricciardo, Lampedusa, *Boat cemetery*, 2013



Isola di Lesbo, collina dei salvagenti, 12 maggio 2019 (Foto di Luca Prestia / *Beyond the border project*. Cortesia dell'autore)

Per dimostrare ciò, si possono prendere come punto di partenza le tracce lasciate sul terreno dai fenomeni migratori. Questo significa insistere, ancora una volta, sull'idea di traccia, concentrandosi, però, sui segni passivi del proprio passaggio. Si pensi, ad esempio, agli accumuli delle imbarcazioni dei migranti abbandonate a Lampedusa o alla collina di salvagenti ritrovati in mare e ammassati nell'isola di Lesbo. Non a caso, ci si riferisce a entrambi come 'cimiteri', come a luoghi altri — eterotopie ed eterocronie di un tempo che non scorre più⁴⁰ — da nascondere alla vista di cittadini e turisti. Proprio per questo e a causa della sua riuscita spazio-visiva, questa operazione di raccolta testimonia un'inevitabile, significativa e controversa dimensione estetica dei confini. È soltanto dal 2020, infatti, che i barconi non vengono più considerati giuridicamente 'rifiuti speciali', ma la longeva accezione rimane indice di una corrispondenza con l'idea di 'rifiuto umano' in un'epoca in cui aumentano i viaggi intrapresi per l'incremento delle ineguaglianze e delle gerarchie sociali: entrambi, in sostanza, rappresentano il danno collaterale della globalizzazione.⁴¹ Chi, un domani, vorrà e potrà scavare alla ricerca del Kinocene potrebbe, allora, scoprire stratigrafie di movimenti attraverso i confini, a meno che i rifiuti non muovano verso pratiche artistiche di riuso e intraprendano così un nuovo movimento, una nuova migrazione tra le arti⁴² che porrà nuovamente in circolo le sensibilità incarnate da questi oggetti. I crocefissi di assi di legno provenienti dalle imbarcazioni, eseguiti dell'artista Kcho (Alexis Leyva Machado) e Francesco Tuccio, fanno coda a esperienze come quella dell'artista messicano Guillermo Galindo, che invece inventa, costruisce e suona

strumenti musicali con gli oggetti abbandonati da chi cerca di attraversare il confine USA/Messico. Entrambe le tipologie di riuso sono proiettate nel suddetto moto circolare intrapreso dalle tracce, a differenza di operazioni che rischiano, al contrario, di ricadere nei medesimi meccanismi incornicianti d'impianto moderno e occidentale, come l'azione dell'artista Susan Harbage Page, la quale raccoglie, cataloga, etichetta ed espone i rifiuti lasciati dai migranti nel medesimo contesto frontaliero in cui opera Galindo.



Guillermo Galindo, *Llantambores*, 2015, tamburo con tubi utilizzati per attraversare il Rio Grande in Texas. Courtesy Llantamborers (2015), Guillermo Galindo, courtesy of the artist. Photo by Richard Misrach

Se, da un lato, si corre il rischio di interrompere il moto circolatorio del rifiuto frontaliero in progetti di più statica e distaccata contemplazione museale, è altrettanto vero che entrambe le proposte di riuso presentano ed evidenziano differenti regimi di mobilità globale. Difatti, soprattutto nei casi dei fenomeni migratori attraverso il Political Equator, si ha spesso a che fare con un metaforico moto di ascensione sociale verso condizioni di vita migliore o semplicemente più dignitose, se non proprio verso la mera sopravvivenza. Seppur con una stratificazione estremamente articolata di livelli, è la mobilità a presentarsi oggi come condizione necessaria alla maggior parte degli esseri umani, a prescindere dalla staticità della società in questione. Viviamo, d'altronde, in un'epoca in cui più beni e persone sono immersi in un flusso costante e crescente di movimento come mai prima ed è ormai noto ai più che l'insostenibile mobilità del mondo industrializzato contribuirà, in futuro, a innumerevoli migrazioni di massa per via del cambiamento climatico.

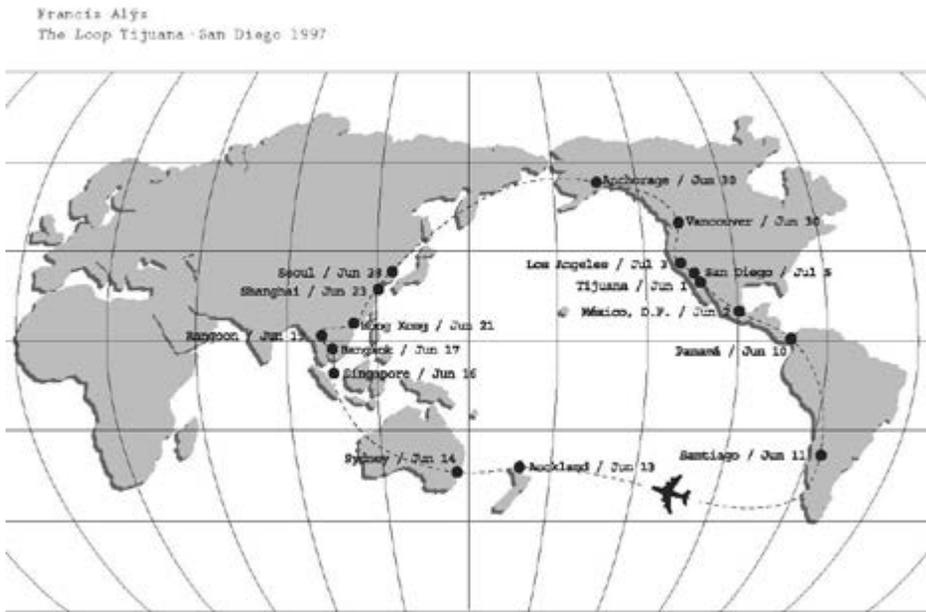


Diego Tonus, *Da Stato A Stato*, Archivio mobile, Collezione di biglietti, cartelle di archiviazione, 6 casse di trasporto e sito internet, 2006-2022. On-going. Collezione Permanente CSAC Parma, Premio "PAC2021 - Piano per l'Arte Contemporanea" promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura

Si fa indirettamente testimonianza di questa esplosione del movimento, l'opera *Da Stato a Stato* di Diego Tonus, consistente in un archivio, composto da più di dieci anni di biglietti di mezzi di trasporto aerei, terrestri, acquatici e sotterranei utilizzati dall'artista. Occorre ribadire la dimensione autobiografica e personale dell'archivio poiché distanzia in termini di legittimità l'azione compiuta da Tonus rispetto a quelle di esposizione, conservazione o etichettatura delle tracce altrui. Conservato e catalogato sia online che in sei grandi cassoni di legno, l'archivio fisico suggerisce col suo stesso *display* un autoritratto politico dell'artista come un pallet di merce intellettuale, impacchettata e pronta per essere nuovamente disseminata attorno al globo. In questa cornice interpretativa, sebbene imperniata attorno a una riflessione sulla mobilità degli artisti contemporanei, l'archivio di Tonus reindirizza indirettamente l'attenzione verso una mobilità notoriamente più impattante sull'ambiente rispetto a quella dei migranti, sia in termini qualitativi, sia quantitativi. Non a caso, su ogni scatola sono specificate le tonnellate di CO2 emesso dai viaggi testimoniati all'interno di ognuna di esse, con l'aggiunta dell'indicazione dettagliata del numero di chilometri percorsi e della tipologia di mezzi adottata in un arco di tempo specifico. Infine, la pratica collezionistica di Tonus fornisce, come sottolineato altrove,⁴³ una nuova forma di mappatura dei confi-

ni, oramai inconcepibili come semplici linee tracciate fermamente su una mappa: un'evoluzione, in sostanza, da traccia fisica sul terreno a processo, che rende, pertanto, cristallina la dimensione mobile dei confini.

Verrebbe allora spontaneo accostare la pratica di Tonus a una paradigmatica e oramai classica performance eseguita dall'artista belga Francis Alÿs nel 1997. Per la terza edizione del festival bi-nazionale tra San Diego e Tijuana InSITE, al fine di oltrepassare il confine statunitense-messicano senza effettivamente attraversare la traccia frontiera, l'artista ha viaggiato in aereo lungo l'emisfero Sud per poi raggiungere e risalire il continente asiatico fino a giungere a San Diego attraverso il nord America. Alÿs compie così un vastissimo anello circolare, successivamente riportato su una mappa che testimonia l'itinerario del suo viaggio e che rimodella così la traccia frontiera nella testimonianza di un movimento percorso.



Francis Alÿs, *The Loop*, performance, San Diego/Tijuana, InSITE, 1997. Francis Alÿs, *The Loop - Tijuana - San Diego, 1997* Ephemera of an action. Courtesy the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

Da una parte, dunque, come suggerito da Adrien Missika e teorizzato ancora da Nail,⁴⁴ non bisogna dimenticare che i confini stessi sono da sempre entità mobili, anche in senso letterale, poiché molto meno stabili di quanto si pensi: essi sono costantemente in moto per via della morfologia dei territori che attraversano; per le rivendicazioni socio-territoriali e i mutamenti degli assetti geo-politici terrestri; per le pratiche di gestione e di mantenimento delle barriere stesse, etc. Dall'altra, ciò con cui si ha a che fare oggi, piuttosto, è un movimento ontologico del dispositivo fronta-



In order to go from Tijuana to San Diego without crossing the Mexico/United States border, I followed a perpendicular route away from the fence and circumnavigated the globe heading 67° South East, North East, and South East again until I reached my departure point. The project remained free and clear of all critical implications beyond the physical displacement of the artist.

Francis Alÿs, *The Loop*, performance, San Diego/Tijuana, InSITE, 1997. Francis Alÿs, *The Loop - Tijuana - San Diego*, 1997 Ephemera of an action. Courtesy the artist and Galerie Peter Kilchmann, Zurich

liero e della linea stessa, in quanto costantemente e contemporaneamente soggetto e oggetto di incessanti pratiche di *de/rebordering*, apertura e chiusura, e di una proiezione delle proprie funzioni di filtraggio all'interno o all'esterno dei territori che divide o, ancora, negli stessi processi di in/esclusione che ne garantiscono il funzionamento.⁴⁵

5. Note conclusive

Dal percorso intrapreso, dovrebbe risultare più chiara l'intenzione di questo studio, il quale si presenta, infatti, come un invito a re-interpretare l'Antropocene a partire dal simbolo divisivo per antonomasia: il confine. Allo stato attuale, il punto di vista suggerito presenta tante lacune ancora da colmare quante sono le potenzialità future che la Border Art può offrire in questo senso. Il numero delle opere che è possibile rileggere in questa chiave è decisamente più ampio di quello consentito nello spazio di questo lavoro e gli esempi qui selezionati non equivalgono che ad alcune eloquenti esperienze che portano valore alla tesi di Nail. Nonostante ciò, non è certamente impossibile congiungere a una serie di conclusioni stimolate non tanto da una ricapitolazione delle opere qui analizzate, quanto piuttosto da un avvertimento comune alla rilettura di ognuna di esse e riguardante

la necessità di un mutamento teorico-metodologico nelle scienze umane emergente nel Kinocene. Si tratta di quanto espresso, a sua volta, dal semiotico russo Jurij Lotman:

Il serpente cresce, cambia pelle. È l'esatta espressione simbolica del progresso scientifico. Per restare fedele a sé stesso, il processo di sviluppo culturale deve al momento giusto mutare bruscamente. [...] La vecchia pelle sta ormai stretta e frena la crescita, anziché favorirla.⁴⁶

I temi affrontati, infatti, provano tutti l'impossibilità di continuare a intendere la nuova epoca con le medesime categorie mentali che l'hanno generata. Occorrono piuttosto quelle che Nail definisce delle 'kinopolitiche',⁴⁷ politiche del movimento, laddove in questo termine questo termine egli non accenna tanto alle regolamentazioni giuridico-statali sul movimento, quanto a una vera e propria rivoluzione teorica sul nostro modo di approcciarci al pianeta. Esse danno alle discipline umanistiche la consapevolezza che dalla staticità è impossibile comprendere il mondo fenomenico e che, pertanto, la questione definitoria è essa stessa intrappolata in un *loop* di moto circolare dal quale sarà complicato uscire. Sebbene la stessa proposta terminologica Kinocene equivalga pur sempre a una definizione, essa implica al suo interno sia l'assenza di ogni limite sia di ogni universalità, poiché rende impossibile comprendere quando sia iniziata l'era del movimento, dal momento che quest'ultimo è una condizione necessaria e sufficiente per l'esistenza stessa dell'universo, e fa vertere così la questione verso un piano d'aumento d'intensità e frequenza. Di conseguenza, passa in secondo piano anche la necessità di decolonizzare il termine cronologicamente, poiché l'urgenza non è più quella di comprendere a chi o a quale evento sia imputabile la distruzione del pianeta, ma di concentrarsi, piuttosto, sul movimento come sinonimo di mero trasporto di cose o persone, di mobilità sociale, di trasformazione ontologica o di evoluzione. *Non-Sign II* pone in dubbio l'atto di chiudere il territorio e di ragionare per categorie; Missika, invece, segnala le implicazioni negative delle chiusure; così come fanno *The Loop* e *From State to State* segnalando la mutata ontologia frontaliere da linea a processo.

Così, la Border Art si fa indirettamente portavoce di un ventennio di dibattiti, fornendo un inedito e proficuo strumento per muoversi all'interno delle connessioni fenomeniche che Donna Haraway riscontra all'interno del Chtulucene.⁴⁸ Se de-finire significa porre limiti e chiudere da una parte e dall'altra qualcosa, occorre piuttosto prendere coscienza del fatto che alla base delle definizioni – che pur permangono mobili – si agita comunque un moto costante, o meglio che piuttosto che cercare di scorgere i confini anche dallo spazio, dovremmo prendere atto del nostro incessante orbitare attraverso i confini e attorno alla Terra, al fine di rivalutare il nostro rapporto con essa.

-
- ¹ J. NESSELHAUF, 'Cross the Border, Mind the Gap: Humboldt, NASA, and the 'Invention' of the Anthropocene', *Borders in Perspective - UniGRCBS thematic issue. B/ordering the Anthropocene: Inter- and Transdisciplinary Perspectives on Nature-Culture Relations* 5, 2020, pp. 10-22.
- ² Per approfondimenti si rimanda all'articolo N.D., 'China's Wall Less Great in View Space' (September 2005), NASA, <https://www.nasa.gov/vision/space/workinginspace/great_wall.html> [Accessed 04 September 2022].
- ³ N. LÓPEZ-GIL, 'Is it Really Possible to See the Great Wall of China from Space with a Naked Eye?', *Journal of Optometry* I, 1 (July-September 2008), <<https://www.journalofoptometry.org/en-is-it-really-possible-see-articulo-S1888429608700542>> [Accessed 04 September 2022].
- ⁴ B. LATOUR, P. WEIBEL, *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, Cambridge, The MIT Press, 2020, p. 13.
- ⁵ AL. AMILHAT Szary, 'Walls and Border Art: The Politics of Art Display', *Journal of Borderlands Studies*, V, 2 (July 2012), <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08865655.2012.687216?journalCode=rjbs20>> [Accessed 02 July 2022].
- ⁶ T. NAIL, 'Forum 1: Migrant climate in the Kinocene', *Mobilities* XIV, 3, (May 2019), pp. 375-380, <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17450101.2019.1609200>> [Accessed 05 May 2022].
- ⁷ J. SCHIMANSKI, S. F. WOLFE, *Border Aesthetics. Concepts and Intersections*, New York, Berghahn Books, 2017.
- ⁸ E. GANIVET, *Border Wall Aesthetics. Artworks in Border Spaces*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2019.
- ⁹ T. NAIL, 'Forum 1: Migrant climate in the Kinocene', *Mobilities*, 14, 3, 2019, pp. 375-380.
- ¹⁰ P. J. CRUTZEN, E. F. STOERMER, 'The Anthropocene. How Can We Live in a World Where There Is No Nature Without People?', in L. ROBIN, S. SÖRLIN, P. WARDE (eds.), *The Future of Nature. Documents of Global Change*, New Haven, Yale University Press, 2013, pp. 479-490.
- ¹¹ S. MENTZ, *Break Up the Anthropocene*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2019.
- ¹² C. HALLÉ, A.S. MILON, 'The infinity of the Anthropocene: a (hi)story with a thousand names', in B. LATOUR, P. WEIBEL (eds.), *Critical Zones. The Science and Politics of Landing on Earth*, Cambridge, The MIT Press, 2020, p. 13.
- ¹³ Si è scelto di adottare il trattino dopo *de* al fine di enfatizzare l'accezione latina del lemma e dei suoi derivati. D'ora in poi, pertanto, nel testo si leggeranno termini come *de-finizione*, *de-finitoria*, *de-finire* e *de-limitazione*.
- ¹⁴ C. HAMILTON, C. BONNEUIL, F. GEMENNE, *The Anthropocene and the Global Environmental Crisis: Rethinking Modernity In A New Epoch*, Abingdon, Routledge, 2015.
- ¹⁵ J. W. MOORE, 'The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis', *The Journal of Peasant Studies* XLIV, 3, 2017, <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03066150.2016.1235036>> [Accessed 02 July 2022].
- ¹⁶ G. DI CHIRO, 'Welcome to the White (M)Anthropocene? A feminist-environmentalist critique', in S. MacGregor (edited by), *Routledge Handbook of Gender and Environment*, London/New York, Routledge, 2017, pp. 487- 505.

- ¹⁷N. MIRZOEFF, 'It's not the Anthropocene, it's the white supremacy scene; or, the geological color line', in R. GRUSIN (ed.), *After Extinction*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018, pp.123–149.
- ¹⁸Anthropos.
- ¹⁹D. SCHLOSBERG, L. B. COLLINS, 'From environmental to climate justice: climate change and the discourse of environmental justice', *WIREs Climate Change*, V, 3 (May/June 2014), pp. 1-16.
- ²⁰H. DAVIS, Z. TODD, 'On the Importance of a Date, or Decolonizing the Anthropocene', *ACME: An International Journal for Critical Geographies* XVI, 4, 2017, p. 763.
- ²¹S.L. LEWIS, M. A. MASLIN, 'A transparent framework for defining the Anthropocene Epoch' II, 2, (May 2015), <<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2053019615588792>> [Accessed 10 July 2022]
- ²²A.L. AMILHAT SZARY, 'Framing/Unframing Space: But Where Is the Frame? "Border Art" as a Vehicle to Think Inclusion', *Poysèmes Revue d'études intertextuelles et intermédiales* 28, 2022, pp. 1-17.
- ²³Ivi, pp. 4-5.
- ²⁴A.L. AMILHAT SZARY, 'The Geopolitical Meaning of a Contemporary Visual Arts Upsurge on the Canada-US Border', *International Journal. Canada after 9/11*, LX-VII, 4, (Autumn 2012), pp. 951-962.
- ²⁵P. KUENKER, 'One hundred years of peace: Memory and rhetoric on the United States/Canadian border, 1920–1933', *Hemisphere: Visual Cultures of the Americas*, IV, 1, 2011.
- ²⁶A. APPADURAI, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- ²⁷V. NORMAND, 'In the Planetarium: The Modern Museum on the Anthropocenic Stage', in H. Davis, E. TURPIN (edited by), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, London, Open Humanities Press, 2015, pp. 63-78.
- ²⁸Su questa linea muove il progetto *Archeoplastica*, ideato e fondato da Enzo Suma nel 2018 e sostenuto da oltre 250 donatori. Segue alla raccolta lungo le spiagge di reperti di plastica di diversi decenni d'età una ricostruzione storica dell'oggetto, delle sue origini e delle sue funzioni al fine di poter esporre le tracce del nostro futuro. Si rimanda al sito dell'iniziativa: <<https://www.archeoplastica.it/>> [Accessed 09 September 2022].
- ²⁹V. I., VERNADSKIJ, *La biosfera e la noosfera/Vladimir Ivanovič Vernadskij*, in D. FAIS (a cura di), Palermo, Sellerio, 1999.
- ³⁰É. VALLET, *Borders, fences and walls: state of insecurity?*, Farnham, Ashgate, 2014.
- ³¹Per visionare il film: <https://vimeo.com/743497945?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=21087649> [Accessed 12 July 2022].
- ³²M. DEAR, *Why Walls Won't Work: Repairing the US-Mexico Divide*, New York, Oxford University Press, 2013.
- ³³M. HENNESSY-FISKE, *It's illegal to destroy saguaro cactuses. So why are they being removed for Trump's border wall?*, <<https://www.latimes.com/world-nation/story/2020-02-26/border-wall-saguaro-cactus>> [Accessed 12 July 2022].
- ³⁴A. L. AMILHAT SZARY, 'Natures of Borders: from Historical to Prospective Epistemologies', in M. RAMUTSINDELA (ed.), *Cartographies of Nature: How Nature Conservation Animates Borders*, New Castle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 35.

- ³⁵C. FOX, *The Fence and the River. Culture and Politics at the U.S.-Mexico Border*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.
- ³⁶G. ANZALDÚA, *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books, 1987, p. 3.
- ³⁷A. APPADURAI, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- ³⁸S. MEZZADRA, B. NEILSON, *Border as Method or the Multiplication of Labor*, Durham, Duke University Press, 2013, 1996.
- ³⁹T. NAIL, 'Confini Mobili', *Pólemos: Materiali di filosofia e critica sociale*, 2 (dicembre 2018), p. 167.
- ⁴⁰M. FOUCAULT, *Utopie Eterotopie*, [1984], trad. it. di A. Moscati, Napoli, Edizioni Cronopio, 2006.
- ⁴¹E. PULITANO, *Mediterranean ARTivism. Art, Activism, and Migration in Europe*, London, Palgrave Macmillan Cham, 2022, p. 107.
- ⁴²Si veda a questo proposito: G. BACCI, *Confini. Viaggi nell'Arte Contemporanea*, Milano, PostMedia Books, 2022; G. BACCI, 'Arti migranti. Uno sguardo a partire dal tema della barca', *Studi di Memofonte. Rivista on-line semestrale* 24, 2020, pp. 245-284 e T. NAIL, 'The Migrant Image', in B. DROGAMACI, B. MERSMANN (eds.), *Handbook of Art and Global Migration*, Berlin, De Gruyter, 2019, pp. 54-69.
- ⁴³A. MASALA, 'Map Costruens e Map Destruens: usi alternativi, sovvertimenti e risemantizzazioni delle carte geografiche nella Border Art', in E. CICALÒ, V. MENCHETELLI, M. VALENTINO (a cura di), *Linguaggi Grafici - MAPPE*, Alghero, PUBBLICA, 2021, pp. 870-898.
- ⁴⁴T. NAIL, 'Kinopolitics: borders in motion', in R. BRAIDOTTI, S. BIGNALL (ed.), *Post-human Ecologies: Complexity and Process after Deleuze*, New York, Rowman & Littlefield Publishers, 2018, pp. 189-203.
- ⁴⁵A. L. AMILHAT SZARY, F. GIRAUT, *Borderities and the Politics of Contemporary Mobile Borders*, London, Palgrave Macmillan, 2015.
- ⁴⁶J.M. LOTMAN, *Ne-memuary [Non-memorie]* [1994] in ID., *Lotmanovskij sbornik I [Miscellanea lotmaniana 1]*, Moskva, Izdatel'stvo "IC - Garant", 1994, p. 49; J.M. LOTMAN, *Ne-memuary [Non-memorie]* [1994], trad. it di S. Burini e A. Niero, *Non-memorie*, Interlinea, Novara, 2001, p. 86.
- ⁴⁷T. NAIL, 'Forum 1: Migrant climate in the Kinocene', *Mobilities*, 14, 3, 2019, pp. 375-380.
- ⁴⁸D. HARAWAY, 'Anthropocene, 'Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin', *Environmental Humanities*, VI, 1, 2015, pp. 159-165.



CHIARA ROLLA

*Un dispositivo inter- e transmediale al servizio di
una nuova coscienza ecologica:
Camille de Toledo e Le fleuve qui voulait écrire*

Il volume sul quale si concentra questo studio in realtà non è solo un libro, ma un vero e proprio oggetto inter- e transmediale. Infatti, se con l'espressione 'narrazione transmediale' si intende «una storia raccontata su diversi media, per la quale ogni singolo testo offre un contributo distinto e importante all'intero complesso narrativo»,¹ allora il volume *Le fleuve qui voulait écrire*² ne rappresenta un esempio. Il testo è il primo prodotto di un progetto di ampio respiro coordinato da Camille de Toledo, scrittore, giurista e attivista francese. Esso si muove attraverso diversi tipi di media: testo scritto, fotografie, disegni e stampe, ma anche, in una prospettiva *hors du livre*, attraverso le registrazioni audio e video delle *Auditions du Parlement de Loire*³ fruibili liberamente⁴ su alcuni siti istituzionali partner del progetto. Questa complessità narrativa contribuisce a perfezionare, integrare e arricchire l'esperienza del fruitore grazie all'intersecarsi di molteplici e distinte informazioni. In questo modo il pubblico è chiamato a ricostruire il significato complessivo e complesso dell'opera integrando i diversi media coinvolti. Ogni medium, infatti, veicolando nuove e distinte informazioni, contribuisce allo sviluppo e alla comprensione del mondo narrato.

Tuttavia, il verbo 'narrare' e il sostantivo 'narrazione' non sembrano i termini più corretti per descrivere questa esperienza artistica, per la quale, in verità, le espressioni *fiction* o *récit fictionnel* appaiono poco appropriate. La stessa casa editrice nel presentare il volume lo definisce 'un ouvrage historique', un'opera storica pertanto che, sulla scia delle iniziative lanciate fin dal 1998 dall'[International Secretariat for Water \(ISW\)](#) e dal [Solidarity Water Europe \(SWE\)](#), testimonia la possibilità da parte di un corso d'acqua

[...] de s'exprimer et de défendre ses intérêts à travers un système de représentation inter espèces. *Le fleuve qui voulait écrire* déploie un récit: celui d'un soulèvement légal terrestre où une commission constituante se voit confier la charge d'accueillir les éléments de la nature (fleuves, lacs, rivières, forêts, vallées, océans...) dans nos enceintes de décision politique.⁵

Nel 2019 Camille de Toledo, in collaborazione con il [POLAU \(Pôle Art et Urbanisme\)](#) di Tours, ha lanciato una sfida: avviare le procedure per la creazione di una nuova ‘institution potentielle’,⁶ il Parlamento di Loira (Parlement de Loire), dove l’uso della preposizione semplice anziché dell’articolata, come sarebbe più consueto, è una scelta densa di significato su cui ritorneremo. Scopo dell’impresa è riflettere, attraverso i dibattiti emersi durante degli incontri organizzati come vere e proprie audizioni parlamentari, sulla possibile attribuzione di personalità giuridica a elementi naturali e sull’attuazione di istituzioni interspecie.

La nostra riflessione partirà quindi dalla descrizione di un movimento che, su scala mondiale, manifesta una presa di coscienza inedita e rivoluzionaria nei confronti dell’epoca storica che stiamo vivendo – l’antropocene –, e delle conseguenze devastanti a cui il nostro pianeta sta andando incontro se non si metterà in atto una vera e propria inversione di tendenza. Si tratta di una massa critica sempre più numerosa, consapevole e desiderosa di affermare i diritti della natura, di riscrivere la società sfumando i confini tra umano e non umano. Una massa sempre più consistente in Francia, della quale fanno parte Camille de Toledo e il progetto di cui è l’anima e l’animatore che sarà descritto nella sua struttura, nei suoi meccanismi e soprattutto nella sua portata e nel suo impatto all’interno del dibattito ecologico attuale.

1. Possono un albero, un fiume o un lago avere personalità giuridica?

La domanda a prima vista può sembrare bizzarra e provocatoria, ma in realtà traduce una delle nuove frontiere del diritto ambientale: dare voce alla natura per riconoscerle diritti legali e quindi lo status di ‘persona giuridica’. Si tratta del punto di arrivo – ma forse sarebbe meglio considerarlo di partenza – di un lungo percorso in difesa dell’ambiente che sempre più comunità e amministrazioni locali adottano per tutelare i propri territori. D’altronde, l’approvazione dell’agenda 2030 a settembre 2015, seguita poi dall’accordo di Parigi siglato a dicembre dello stesso anno, hanno portato i temi ecologici prepotentemente al centro del dibattito pubblico, dando rinnovato vigore a un cambiamento di prospettiva in materia di tutela ambientale. Tuttavia, non tutti i paesi stanno procedendo con la stessa velocità o modalità.

In effetti, in molti paesi extraeuropei si sta affermando una concezione che vede negli ecosistemi non più dei beni da tutelare, ma dei soggetti dotati di diritti da poter far valere nelle aule giudiziarie. Nel 2008, la Carta costituzionale dell’Ecuador è stata la prima al mondo a includere ben quattro articoli dedicati al riconoscimento dei diritti della natura. Tale scelta

ha condotto nel 2011 all'accoglimento, da parte di un tribunale ecuadoriano, di una richiesta di risarcimento avanzata dai rappresentanti del fiume Vilcabamba. L'episodio ha innescato un vero e proprio effetto domino che nel 2017 ha portato il parlamento neozelandese a riconoscere al fiume Whanganui, sacro al popolo maori, lo status di persona giuridica. Tale riconoscimento consente al fiume di godere di una soggettività indipendente, espressa tramite la nomina di due rappresentanti (il primo espressione del popolo maori e l'altro dello stato) a cui è affidato il compito di agire in sua vece.

Nel 2017 lo stato indiano dell'Uttarakhand ha riconosciuto il fiume Gange e lo Yamuna, suo principale affluente, come «entità legali viventi, aventi lo statuto di persone giuridiche con tutti i derivanti diritti, doveri e responsabilità».⁷ Sempre nel 2017, la Corte costituzionale della Colombia ha riconosciuto il bacino del fiume Atrato come un 'soggetto di diritto'. La sentenza, inoltre, ha disposto che lo Stato si facesse carico di proteggere e bonificare il territorio, creando anche un gruppo di custodi che potesse rappresentare il fiume nelle trattative.

Nel 2019 gli abitanti della città di Toledo in Ohio (USA) hanno votato una legge (Lake Erie Bill of Rights) che riconosce al lago Erie il diritto di «esistere, prosperare ed evolversi in maniera naturale»,⁸ una legge quindi che garantisce l'esistenza e la protezione del lago a prescindere dall'utilità che ha per l'uomo.

Più recentemente, nel 2021, le autorità canadesi hanno riconosciuto la personalità giuridica del fiume Magpie, un intervento concreto volto a non subordinare più la difesa della natura all'esistenza degli interessi umani.⁹ La lista degli esempi extraeuropei potrebbe allungarsi ulteriormente (Bangladesh, Bolivia, ecc.) ma, per venire al volume oggetto di questo studio, vediamo come si sta muovendo in questo ambito il vecchio continente.

Riflessioni, studi e azioni concrete sono in corso anche in Europa: i Paesi Bassi, ad esempio, nel 2019 hanno adottato una mozione per riconoscere personalità giuridica alla parte olandese del Mare dei Wadden; in Spagna, gli abitanti della Murcia hanno chiesto il riconoscimento dei diritti per la laguna salata del Mar Menor.¹⁰ In Italia la legislazione in materia ambientale non può certamente dirsi arretrata. Le normative approvate nel nostro paese hanno avuto come scopo principale quello di tutelare l'ambiente in quanto patrimonio comune e condizione indispensabile alla salvaguardia della salute pubblica. Esse si sono mosse nel solco tracciato dalla Costituzione, negli articoli 9 – «La Repubblica [...] tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione. Tutela l'ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi, anche nell'interesse delle future generazioni [...]» – e 32: «La Repubblica tutela la salute come fondamentale diritto dell'individuo e interesse della collettività».

E in Francia?

2. *Agir pour le vivant: una sensibilità che sta prendendo forma in Francia*

Agir pour le vivant è il nome di un festival giunto già alla quarta edizione. Esso è emblematico di una sensibilità che sta prendendo sempre più corpo oltralpe e che così, in un editoriale di *Libération*, quotidiano che lo sostiene, viene illustrato:

Il nous faut des mots simples pour être efficaces. «Agir pour le vivant»: chacun de ces mots est porteur d'espoir. Formulés ensemble, ils forment un projet de société, que chacun peut comprendre, auquel chacun peut participer, sans attendre...

Agir...

L'urgence est là, elle est réelle, nous devons donc agir. [...]

Pour...

Agir pour le vivant c'est renoncer à une vision d'un monde asservi par l'homme, pour en défendre une autre. [...]

Le vivant...

Agir pour le vivant c'est fixer un nouveau cap pour l'humanité: consolider la biodiversité, agir avec la nature, non pas contre elle.¹¹

Dal 2020 a Arles durante l'ultima settimana di agosto, a partire dal 2022 anche a Liegi e a Medellin, in Colombia, e da quest'anno pure in Africa, a Suza in Cameroun, il festival offre dibattiti, tavole rotonde, incontri volti a sensibilizzare l'opinione pubblica sugli ormai indifferibili problemi legati allo sfruttamento dell'ambiente, nel tentativo di proporre un nuovo modello di società che integri tra le sue priorità la questione dei viventi, siano essi umani, vegetali e animali. 'Agir, faire, expérimenter', insieme agli avverbi 'concrètement et durablement' sono i termini che maggiormente ricorrono e che traducono un approccio basato sull'abbattimento delle barriere tra discipline per integrare metodologie e strumenti e creare legami e interazioni tra i diversi attori – politici, antropologici, sociali – in un determinato territorio.

'Agir pour le vivant' può dunque diventare l'etichetta sotto la quale federare molte altre iniziative che in Francia stanno moltiplicandosi e diffondendosi. Tra queste vi è Notre affaire à tous, un'associazione nata nel 2015 e derivata dal movimento End Ecocide on Earth,¹² il cui collettivo di giuristi ha pubblicato nel 2022 *Les droits de la nature*, un volume edito da Le Pommier che ricostruisce lo stato dell'arte e di avanzamento a livello globale della questione relativa al riconoscimento dei diritti della Natura. Camille de Toledo ne ha redatto la prefazione.¹³

Anche buona parte del mondo della cultura e accademico si sta mobilitando in tal senso: ricordiamo l'attività teatrale e performativa che il filosofo e antropologo Bruno Latour recentemente scomparso e la regista e storica della scienza Frédérique Aït-Touati conducono da diversi anni e

che è confluita nella *Trilogie terrestre* (B42, 2022), volume che raccoglie tre 'conférences-performances' (*Inside, Moving Earths, Viral*), risultato tangibile di un processo creativo e di ricerca che ha trasformato il palcoscenico in un luogo di «essais scéniques et d'expérimentations philosophiques».¹⁴

O ancora [l'École urbaine de Lyon dell'Università di Lione](#), che dal 2019 offre lezioni pubbliche legate al tema dell'antropocene e alle problematiche derivate dall'impatto dell'uomo sulla natura. Esse sono tenute da docenti di diversi dipartimenti universitari (geografi, giuristi, architetti, antropologi, sociologi, fisici, geologi, biologi, filosofi...) e hanno pertanto un carattere pluri- e interdisciplinare.

E infine, per concludere questa panoramica sicuramente non esaustiva, ricordiamo il «[POLAU – pôle arts.urbanisme \[...\] une structure ressource et de projets à la confluence de la création artistique et de l'aménagement des territoires](#)». Esso ha sede a Saint-Pierre-des-Corps, comune nel dipartimento Indre et Loire e ha giocato un ruolo decisivo nell'accogliere e sostenere il progetto animato da Camille de Toledo.

3. *La Démarche du parlement de Loire*

Il [video «Vers un Parlement de Loire»](#) presente sul sito del POLAU illustra le intenzioni e la posta in gioco alla base di questo ambizioso progetto. Comprendiamo subito che il volume curato da de Toledo in realtà è solo il primo prodotto di un processo molto più ampio e a lungo termine federato sotto la macro-etichetta 'Démarche du Parlement de Loire'. Infatti, le audizioni del parlamento di Loira, 'mises en récit' da Camille de Toledo nel volume *Le fleuve qui voulait écrire*, sono solo il primo atto di un percorso ben più vasto e di largo respiro. Come una *pièce* teatrale, esso si compone di quattro atti che comprendono programmi radiofonici e documentari; camminate esplorative ed esperienziali lungo il fiume e i suoi affluenti (*Marche de Loire*); la creazione di una cartografia 'affettiva' del territorio della Loira che metta in rilievo l'attaccamento al fiume da parte degli abitanti della regione (*Cartographie des attachements à la Loire*). E ancora giochi di ruolo (*Jeu d'interprétation du milieu ligérien*) e giornate di studio che intersecano competenze ed esperienze artistiche, scientifiche e giuridiche nell'ambito del riconoscimento dei diritti della natura. Si tratta quindi di un'attività complessa che mira ad articolare le nuove frontiere della giurisprudenza in materia di ecologia con il territorio, i suoi meccanismi e i suoi abitanti in un'ottica di decostruzione dell'approccio antropocentrico:

Des catastrophes naturelles aux crises sociales, de la révolte des sols, des fleuves, des espèces, aux luttes contre les discriminations, nous devons reconsidérer l'ensemble des présupposés surplombants. Ceux-là qui dic-

taient nos façons de penser, nos postures descendantes autant que nos ingénieries, sont à remettre littéralement «à l'endroit».¹⁵

Gli attori provengono dalla società civile contribuendo così a conferire al dibattito un aspetto inter- e transdisciplinare e una prospettiva orizzontale: non idee e provvedimenti dall'alto dell'umano verso il basso del non umano, ma idee e programmi d'azione che coinvolgono ponendole sullo stesso piano diverse forme di *vivants*.



La Démarche du parlement de Loire – acte 1 et 2, <<https://polau.org/incubations/demarche-du-parlement-de-loire/>>

Come già affermato, la *Démarche du parlement de Loire* è costituita da quattro atti. Il primo, oggetto di questo studio, parte da un presupposto: immaginare l'istituzione di un parlamento fluviale a partire da un processo collettivo e collaborativo di ricerca-creazione. Immaginare, supporre, un'esperienza di pensiero quindi. Per fare ciò è stato necessario partire da un'indagine condotta da una commissione multidisciplinare.¹⁶ Quest'ultima, come una vera e propria commissione parlamentare, ha elaborato un processo basato su una serie di audizioni pubbliche a cui sono stati invitati ricercatori (filosofi, antropologi, ecologisti, biologi, giuristi)¹⁷ posti a confronto con gli abitanti o più in generale con gli *'usagers'* della Loira, coloro cioè che fruiscono, beneficiano, utilizzano questo paesaggio fluviale. La *fiction institutionnelle* che ne è derivata – il racconto che scaturisce dal volume *Le fleuve qui voulait écrire* – funge pertanto da «linea editoriale-territoriale per aprire percorsi di azione a favore di un ribaltamento di

prospettiva».¹⁸ Un rovesciamento necessario e inderogabile di fronte agli sconvolgimenti climatici che si sono verificati e continuano a verificarsi nel corso degli ultimi anni. Tredici sono le audizioni pubbliche che si sono tenute tra il 2019 e il 2020 a Tours, Blois e Saint-Pierre-des-Corps. La ricerca-azione – divenuta poi ricerca-creazione – messa in atto da questi incontri si articolava intorno all'ipotesi di un'istituzione giuridica potenziale, un parlamento che coinvolgesse tra i suoi membri la fauna, la flora, i banchi di sabbia, l'acqua... in breve Loira, senza l'articolo davanti, proprio a sottolinearne il nome, primo elemento fondamentale che contraddistingue qualunque essere vivente a cui riconoscere dei diritti.

4. Le fleuve qui voulait écrire: una 'fiction institutionnelle territoriale'

«Et si on faisait un parlement de Loire?»¹⁹ (e se facessimo...?). Con questa formula iniziano i giochi di ruolo dei bambini e così è iniziata anche l'esperienza di pensiero guidata da Camille de Toledo. Partendo proprio dalle espressioni *fictions institutionnelles* e *institutions potentielles*, la commissione parlamentare, per mano del suo presidente, si è fatta portavoce dell'intenzione di rivendicare

[...] une extension du domaine de l'écriture pour accélérer des métamorphoses, changer nos manières d'habiter, révéler des anachronismes entre les savoirs du présent (notamment en lien avec l'écologie des écosystèmes) et les formes politiques issues de la modernité.²⁰

Un'esperienza di ricerca e di creazione artistica al servizio di un'azione, di una causa, in piena sintonia quindi con il quadro recentemente tracciato da Alexandre Gefen nel suo *La littérature est une affaire politique*.²¹ Non a caso Camille de Toledo figura tra i ventisei scrittori intervistati dal critico. E sempre non casualmente il titolo dell'*entretien* che lo vede protagonista è proprio *Toutes les grandes œuvres littéraires ont une portée politique*.²² 'Politico' dunque nel senso più ampio e alto del significato dell'aggettivo: scegliere di agire con, nella, per mezzo della lingua traduce infatti un *engagement* vigoroso della letteratura: «la littérature, c'est agir sur les codes, sur les fictions, les représentations et, à ce titre, c'est un travail de soutier, pour changer les encodages du monde»,²³ afferma con decisione de Toledo. In effetti per lo scrittore non esiste separazione alcuna tra letteratura e politica, poiché

[...] la seule approche, aujourd'hui, qui me semble juste, est celle qui considère l'ensemble de la vie humaine comme une seule grande écriture, une

production quotidienne gigantesque de textes. [...] On voit bien que si l'on accueille tout comme des opérations dans et avec le langage, avec les codes, il n'y a plus de frontières.²⁴

Il volume da lui curato è pertanto il tentativo di dare «une chair littéraire»²⁵ a uno sforzo, a un impegno, in questo caso quello collettivo che la commissione da lui presieduta ha dimostrato nell'animare il progetto 'politico' delle audizioni del parlamento di Loira. Politica letteraria o letteratura politica che vuole tradursi in azioni concrete a favore dei gruppi sociali, degli ecosistemi, degli elementi terrestri, che ancora una volta esprime quel desiderio di «réparer le monde»²⁶ tanto diffuso nel panorama letterario francese contemporaneo e che si manifesta in forme di azioni «micropolitiche»²⁷ le quali «résonnent de la force des possibles comme du principe d'espérance».²⁸

Pertanto, l'esperienza del *Parlement de Loire* si colloca all'interno di una trasformazione istituzionale che vuole rendere gli esseri viventi e l'ambiente in cui vivono attori di un nuovo equilibrio di potere. Si tratta di un'istituzione potenziale, in divenire, che intende sottolineare lo iato tra istituzioni anacronistiche e antropocentriche e un orizzonte di cambiamento e di conversione auspicabile che riconosce il principio di interdipendenza dei viventi. La narrazione istituzionale e territoriale di cui de Toledo si è fatto interprete propone immaginari in grado di dare potere d'azione all'ambiente, di riconoscerne i diritti, nel tentativo di riannodare, ritessere quei rapporti tra l'uomo e il mondo naturale lacerati dal secolare antropocentrismo.

Il volume *Le fleuve qui voulait écrire* è pertanto un vero e proprio racconto collettivo e corale dell'antropocene che vuole portare il suo contributo a una modifica radicale della maniera in cui l'Occidente concepisce il governo del *vivant* e promuovere così un passaggio epocale, quello da un regime democratico a un regime 'biocratico'.

5. Come e perché far parlare e scrivere un fiume?

Questa *fiction institutionnelle territoriale* si apre con una prefazione firmata da Camille de Toledo²⁹ in cui vengono posti i termini della questione del non più differibile *tournant écopolitique*. Questo testo è stato concepito proprio

[...] pour penser cette bascule, ce «soulèvement légal terrestre» depuis nos lieux, ici, en France, en Europe, pour donner des outils à celles et ceux qui voudront dans l'avenir mettre un peu de leurs forces dans une transformation de nos écritures. Car le monde est écrit (FE, p. 8).

La scrittura ha dunque un ruolo capitale e la necessità di un nuovo immaginario di scrittura legale si impone oggi più che mai. Il libro si trasforma dunque in un vero e proprio «théâtre des questions» (FE, p. 9) alle quali si è tentato di trovare risposte interpellando specialisti dei più svariati campi disciplinari:

Quelle écriture du monde? [...] Que veut écrire le fleuve? Quelle organisation légale nouvelle permettrait de l'entendre, de le traduire? Comment se rattacher à lui et lui offrir, dans nos enceintes humaines, une présence? (FE, p. 9)

Il processo messo in atto ha permesso di creare un racconto non utopico, ma topico, ancorato cioè a un luogo – *le territoire ligérien* – concretamente tangibile e esperibile dai nostri sensi: «Partir du topique, repenser et repanser sans trop s'élever dans les hauteurs, demeurer avec ce qui est là, sous nos yeux, à portée de nos sens» (FE, p. 10).

E il senso maggiormente messo in gioco è l'udito, a partire dall'esergo che presenta una citazione di Victor Hugo³⁰ e se si considera poi la scelta della forma delle audizioni che intendevano proprio sollecitare la capacità umana di ascolto del fiume e del suo ambiente per sfuggire alla 'tirannia' della vista:

Louïe, au contraire des yeux, c'est être ni devant ni en face, mais en présence, parmi ce qui s'élançe depuis les diverses bouches de la Terre; c'est s'engager dans le son et l'interprétation des sons du monde. C'est ainsi qu'en plus des paroles strictes consignées dans ce livre, les membres de la Commission ont aussi organisé des expériences d'écoute du fleuve et de ses voix animales, végétales, minérales, de la façon dont il parle de mille manières (FE, p. 11).

Ben lontano dal catastrofismo e dal clima apocalittico e teleologico che certi testi sull'antropocene fanno propri, l'approccio adottato è di tipo 'biosemiotico': sulla scia di una riscoperta dei saperi arcaici di quei popoli che non hanno reificato la natura, il progetto *Démarche du Parlement de Loire* si fa portavoce di una nuova e più ampia intelligenza dei paesaggi e degli ecosistemi che allarga la nozione di linguaggio per dimostrare che gli umani non sono i soli a produrre dei segni. Al contrario, anche «les autres qu'humains» (FE, p. 12) sono emettitori prolissi, nonché ricettori e trasmettitori di informazioni. Un punto di vista pertanto che spinge a interrogarsi su come rendere giustizia a questi soggetti non umani ma viventi che partecipano della nostra esistenza; come ripensare il linguaggio politico e legale in modo da riuscire a mettersi in ascolto di altri linguaggi ed essere capaci di leggere altri segni; come modificare le *fictions juridiques* (FE, p. 15) su cui si fondano gli stati e le nazioni, e ancora come modifica-

re i codici che ci governano: «Il faut réagencer les mots et inviter dans le langage les vies qui parlent et qui en furent injustement et sauvagement exclues» (FE, p. 15).

Questo «livre-processus» (FE, p. 8) si offre anche come un «service public de l’imaginaire» (FE, p. 14), uno strumento finzionale attraverso il quale sensibilizzare il mondo a un necessario e inderogabile «soulèvement légal terrestre» (FE, p. 14).³¹ Scrittura al servizio del cambiamento e della trasformazione affinché, attraverso l’esperienza, l’arte accetti la propria responsabilità e se ne faccia carico. Lo scopo finale è dunque quello di servirsi della *fiction* e degli immaginari ma per uscire dalla *fiction* e trasformare quegli immaginari in proposte concrete che la Commissione intende sottoporre all’Assemblée Nationale, al Senato e al governo delle regioni coinvolte.

Il volume, vero e proprio deposito, nel senso geologico del termine, di due anni di appunti, registrazioni e dibattiti, raccoglie le tredici audizioni pubbliche che si sono svolte tra il 2019 e il 2020 suddividendole in quattro giornate. Durante la quinta, intitolata *Délibération*, la Commissione, vera protagonista della *fiction* poiché, come afferma de Toledo, «la Commission, c’est nous» (FE, p. 16), tira le conclusioni e formula proposte per le *institutions à venir*. Un’organizzazione che secondo Christine Marcandier potrebbe rappresentare una sorta di rifondazione del racconto della Genesi:

[...] sans le repos du septième jour et avec l’ensemble du livre formant un autre jour VI — le jour VI est, rappelons-le, celui où sont créées les différentes espèces et où l’homme est supposé «dominer sur les poissons de la mer, les oiseaux du ciel, les bestiaux, toutes les bêtes sauvages et toutes les bestioles qui rampent sur la terre».³²

Il libro può essere letto quindi come una sorta di nuova genesi in cui il verbo da capovolgere è proprio quel ‘dominare’ che caratterizza il racconto della creazione dell’uomo.



Indice di C. de Toledo, *Le fleuve qui voulait écrire*, Paris, Manuella éditions, 2021, pp. 30-31

E con Christine Marcandier è legittimo chiedersi cosa vuole scrivere questo fiume, qual è la sua lingua e come tradurla per comprenderla.³³ Troviamo la risposta nel «Monologue du fleuve» (FE, pp. 338-341) che chiude il quinto giorno e che traduce emblematicamente in segni quel processo di soggettivazione degli elementi naturali alla base dell'intero progetto. Il monologo si sviluppa su espressa sollecitazione di Camille de Toledo che a nome della Commissione interpella il fiume: «Dis Loire, que penses-tu de nous?» (FE, p. 337). La risposta è tutta in quella richiesta di «Égalité des armes» discussa all'interno di una delle ultime audizioni e che si declina prima di tutto in un diritto alla traduzione e a persone espressamente formate in materia di soggettivazione degli elementi naturali e tutela dei loro diritti:

Pour qu'il y ait, à l'avenir, des procès équitables entre les intérêts humains et non humains, il importe, avant tout, d'avoir des juridictions spécialisées, où siègent des juges ayant la connaissance de ces sujets. Il y a bien des juges spécialisés en droit de la famille, en droit des affaires... (FE, p. 317)

Proprio in nome di questa uguaglianza il fiume Loira conclude invocando la stesura di una nuova Costituzione, richiesta davanti alla quale la Commissione propone di lavorare ancora in questa forma aggregativa e collaborativa:

Plutôt que d'écrire, d'ores et déjà, les articles de la Constitution à venir, attendons encore un peu, agrégeons toujours. Offrons par exemple des dessins, une série de dessins, des tutos pour les enfants à venir, pour que d'autres participent, que le processus jusqu'au bout ouvre des horizons, déclenche d'autres assemblées, d'autres narrations... pour réapprendre à écrire les lois... (FE, p. 341)

Il volume infatti si chiude su una serie di schemi e mappe concettuali che sintetizzano e visualizzano le problematiche affrontate, l'approccio e la visione d'insieme adottati, quella cioè di un pluralismo e di una polifonia dei viventi da trasmettere alle generazioni future.

6. I limiti del libro e della parola scritta: intermedialità e transmedialità

Le fleuve qui voulait écrire, ce livre entre vos mains, ne rend pas compte de toute l'amplitude des expériences que nous avons menées. Il ne le peut pas. [...] Ici, beaucoup de [...] souvenirs sensibles du fleuve n'ont pas pu être consignés; mais des images, des enregistrements disponibles en ligne peuvent être consultés, qui témoignent pour tout ce qui déborde ces pages et les enveloppe (FE, p. 13).

Con queste parole Camille de Toledo ammette i limiti del volume da lui curato: quello che ha raccontato attesta solo una minima parte dell'esperienza collettiva fatta dalla Commissione 'pour un Parlement de Loire'. Ed è per sopperire a questo limite che il progetto si apre a due ulteriori percorsi: la dimensione intermediale e quella transmediale.

Per quanto riguarda la prima, il volume si presenta fin dalle prime pagine come un dispositivo intermediale, in cui fotografie e riproduzioni di stampe e litografie entrano in dialogo con il testo.

Le cinque stampe riproducono rispettivamente: l'inondazione della Loira nel 1846; un pesce siluro e un'anguilla in due litografie di Albin Mesnel;³⁴ le donne della tribù di nativi americani Ojibwa; e infine la tavola di Abraham Bosse creata per il frontespizio del *Leviatano* di Thomas Hobbes.

Le fotografie possono essere suddivise in due macro-categorie: quelle che riproducono paesaggi e quelle che ritraggono alcuni momenti delle audizioni.

All'interno della macro-categoria 'paesaggi' si distinguono due sottocategorie: da un lato le immagini della Loira e del suo territorio; dall'altro le rappresentazioni di quei territori extraeuropei che hanno di gran lunga preceduto l'Europa e la Francia nel riconoscimento della personalità giuridica a elementi naturali, come il fiume Whanganui e l'Atrato.

Anche le foto delle audizioni possono essere suddivise in sottocategorie: quelle che ritraggono le/gli *auditionné.e.s*; quelle che ritraggono il pubblico. Infine quelle che testimoniano le esperienze fatte dal pubblico e dai membri della Commissione, come ad esempio le sedute di ecopsicologia e di bioacustica. Nei tre casi le immagini attestano che anche quando le audizioni si sono svolte all'interno degli spazi del POLAU, le pareti e il pavimento erano cosparsi di foglie e rami, evidentemente per continuare e prolungare l'esperienza di ascolto dei suoni e di percezione degli odori e dei materiali che caratterizzano il territorio della Loira.



Bruno Latour, Frédérique Aït-Touati, *Vers un parlement de Loire* <<https://youtu.be/vNPtVfNnwFU>>

Come una sorta di diario visivo, stampe e fotografie partecipano di un significativo dialogo fototestuale, nel quale le immagini acquistano «un significato ulteriore, non limitato alla documentazione, all'attestazione di realtà, e la struttura del testo riproduce al livello macro-testuale i rapporti di co-implicazione delle istanze della scrittura e dell'immagine».³⁵ Un'operazione di montaggio, che pone i due media in continua tensione e in un'interrelazione che se non contribuisce a generare un significato terzo, concorre comunque ad arricchire il messaggio veicolato al lettore. *Le fleuve qui voulait écrire* può quindi essere considerato un dispositivo fototestuale, un prodotto in cui il rapporto tra parole e immagini non si definisce solo in termini di influenza o dipendenza filologica. Esso infatti piuttosto si dispiega all'interno di un «ecosistema, [...] una struttura complessa, aperta e reticolare di elementi, che dialogano [...] e sono co-implicati in un continuo interscambio».³⁶ Testo e immagini si alimentano a vicenda 'aumentando' così il contenuto del messaggio da trasmettere. Per riprendere la classificazione che Giuseppe Carrara propone, potremmo definire il «rapporto informazionale fra la parola e l'immagine»³⁷ in atto ne *Le fleuve qui voulait écrire* come «illustrazione» e «supplemento». Della prima categoria, che prevede che «l'immagine [sia] usata per visualizzare quanto viene detto, p[ossa] aggiungere poche informazioni [...]; non racconta[re] un'altra storia, [...] ma semplicemente collabora[re] alla creazione»³⁸ fanno certamente parte quelle fotografie che ritraggono momenti delle *auditions*, 'illustrandone' appunto le modalità; come anche le immagini che riproducono il paesaggio della Loira. Le foto che ritraggono quelle zone extraeuropee che hanno già riconosciuto personalità giuridica a elementi naturali, come anche alcune stampe, appartengono invece a nostro avviso alla categoria «supplemento», in quanto «le informazioni veicolate dal testo scritto e quelle dell'immagine collaborano alla creazione di un significato ulteriore».³⁹ Esse infatti intendono gettare le basi di un ponte tra il vecchio continente, la Francia in particolare, e le civiltà del Nuovo Mondo proponendole come veri e propri esempi da emulare.

Sembra quindi possibile affermare che tutte le immagini presenti possono essere federate sotto l'etichetta della «forma-emblema» di cui parla Michele Cometa, che

è significazione [...] in cui prevale il ruolo dell'autore [...] e una retorica dello scambio tra le varie parti che costringe il lettore a una lettura/visione monodirezionale. [...] Come nell'emblema classico, [questo tipo di] fototesto cerca di produrre effetti di lettura programmati, ancorché non univoci.⁴⁰

«Illustrazioni», «supplementi» o «forme-emblema»: sicuramente l'intenzione è quella presente in qualunque dispositivo intermediale, e cioè creare un dialogo tra i media coinvolti, dialogo potenziato, nel caso del

volume in oggetto, dalla presenza su alcune immagini di didascalie redatte con una calligrafia in stampatello manoscritta molto esitante, come se fosse la mano di qualcuno che ha appena imparato a scrivere. Lo stesso carattere è usato sia per i titoli dei capitoli, sia per riprendere alcune frasi emblematiche pronunciate dalla Commissione o dalle/dagli *auditioné.e.s.* Una scelta editoriale sicuramente non 'innocente' che forse intende manifestare concretamente e visibilmente, attraverso quei tratti incerti finzionalmente tracciati da Loira, la volontà del fiume di scrivere.

Infine, e per concludere, la seconda dimensione offerta al lettore è quella transmediale. De Toledo definisce il volume da lui curato un «livre oscillatoire» (FE, p. 14) nel quale il lettore può in qualunque momento abbandonare il testo scritto per accedere a tutte le risorse in rete che hanno registrato l'esperienza del Parlement de Loire, per poi tornare indietro e ribeneficiare della parola scritta: «Les lecteurs pourront à tout instant quitter le livre pour aller vers les documents visuels ou sonores en ligne [...]. Ils y verront la trace de plus vastes expériences» (FE, p. 13). Una dimensione *hors du livre* che contribuisce e implementa il messaggio veicolato dal volume e rende maggiormente giustizia della complessità di questo processo di ricerca-creazione. *Le fleuve qui voulait écrire* è infatti un libro composto anche di una parte immateriale ed esperienziale che ha dato luogo a delle *auditions performées*, un libro che si espande in diversi siti internet⁴¹ e si è pure prolungato in ulteriori esperienze.⁴² De Toledo paragona questo tipo di attività al lavoro delle api e lo definisce proprio come «un travail de pollinisation»:⁴³

[...] je vois notre action, depuis l'art, depuis l'écriture, depuis la poétique, comme un travail à l'image de celui des abeilles: une activité de pollinisation. Nous cherchons à accomplir des opérations de traduction, pour rendre des dimensions théoriques, intellectuelles, plus affectives; pour créer des vibrations autres que celles de la vie ordinaire. [...] Et bien sûr, il y a cette quête pour que des écritures nouvelles ne restent pas dans l'enclos des livres, pour qu'elles deviennent la vie même...⁴⁴

7. Conclusion

Le fleuve qui voulait écrire est un livre-parlement, ou un livre-assemblée. Il l'est au double sens du verbe «assembler». Nous nous sommes rassemblés pour réfléchir à une nouvelle organisation du monde: un monde où les éléments de la nature accèderaient au statut de *sujets*. Et puis, j'ai rassemblé ces diverses voix, afin qu'elles convergent, qu'elles s'écoutent et s'entrelacent.⁴⁵

Merito di questo libro e del progetto *Démarche pour un parlement de Loire* è senz'altro quello di aver posto i riflettori dei media su problematiche sempre più urgenti in Francia, come nel mondo intero. L'invito è quello di mettersi a osservare, e non soltanto con gli occhi, il mondo che ci circonda per inventare nuovi modi di abitare la terra, di mettersi in relazione con il vivente e forse anche di «reincantare il mondo».⁴⁶



JOUR 1

UN
SOULÈVEMENT
LÉGAL
TERRESTRE

C. de Toledo, *Le fleuve qui voulait écrire*, Paris, Manuella éditions, 2021, p. 33

Il tutto partendo proprio dalla giurisprudenza, perché la legge è una delle tante modalità di scrittura del mondo e per sua natura non è statica. Le scienze–naturali, antropologiche, sociali– invitano infatti a un ripensamento globale delle relazioni tra umani e non umani e questo può solo realizzarsi attraverso una nuova ontologia che rifiuti un approccio eco-paternalista di mera protezione della natura e si metta in relazione con essa, accettando anche l'aumento del conflitto che la complessità inevitabilmente comporta. In altre parole, un vero cammino di transizione o meglio, nel solco del pensiero di Alexandre Langer, di 'conversione' ecologica, sulla scia della quale altre esperienze simili si sono sviluppate in Francia. Oltre ai festival e ai movimenti di cui si è già parlato, si pensi ad esempio ai testi di Jacques Darras⁴⁷ e di Pierre Vinclair,⁴⁸ oggetto recentemente di un dibattito intitolato *Parler avec les rivières* presso la Maison de la poésie di Parigi.

Le fleuve qui voulait écrire si inserisce dunque a pieno titolo nel panorama culturale animato dai testi e dalle performance di Bruno Latour, dagli studi di Anna Tsing⁴⁹ e di Donna Haraway, dalle riflessioni di Marielle

Macé,⁵⁰ dai *Voyages en sols incertains* di Matthieu Duperrex.⁵¹ Anche il volume di de Toledo infatti ha contribuito a spostare e decentrare lo sguardo umano per mettersi in ascolto dei viventi in un modo diverso e più profondo. A tal punto da essere definito un vero e proprio manifesto in grado di far apparire un'altra evidenza, di decolonizzare il nostro modo di pensare, di sgretolare l'antropocentrismo, favorendo il riconoscimento dell'esistenza di altre soggettività:

C'est en ce sens que ce livre est un *manifeste*: non parce qu'il professerait ou exigerait quoi que ce soit, — rien n'est plus étranger à sa démarche. Mais parce qu'il fait apparaître une autre évidence, décolonisant nos manières de penser et rêver, tissant les paroles, faisant entrer les altérités dans nos subjectivités, instituant des pluriels, des diversités dans des communs, travaillant les disjonctions non comme des apories ou des culs de sac de la pensée mais des enrichissements de l'une par l'autre.⁵²

-
- ¹ H. JENKINS, *Cultura convergente* [2006], Milano, Apogeo, 2007, p. 84.
 - ² C. DE TOLEDO, *Le fleuve qui voulait écrire. Les auditions du parlement de Loire*, Paris, Manuella Editions-Les liens qui libèrent, 2021. Il libro è stato recentemente tradotto in italiano: ID., *Il fiume che voleva scrivere*, trad. it. di S. Folin, Vicenza, Neri Pozza, 2022. D'ora in poi le citazioni da questo testo saranno seguite dalla sigla FE e dal numero della pagina corrispondente.
 - ³ Si è scelto di mantenere anche in italiano l'espressione 'audizione parlamentare' perché nell'ordinamento giuridico sia francese sia italiano designa uno strumento grazie al quale le Commissioni parlamentari possono raccogliere presso la società civile le informazioni o i pareri necessari a svolgere correttamente la propria attività istituzionale.
 - ⁴ <<https://vimeo.com/user9025735>> [accessed 02 January 2023].
 - ⁵ <http://www.editionslesliensquiberent.fr/livre-Le_fleuve_qui_vou_lait_%C3%A9crire-661-1-1-0-1.html> [accessed 02 January 2023].
 - ⁶ Nella pagina dedicata alle audizioni del parlamento di Loira viene specificato che esse mettono in atto una ricerca collettiva volta a immaginare l'istituzione potenziale di un ecosistema fluviale e a coinvolgere in un parlamento la fauna, la flora, i banchi di sabbia, l'acqua e tutte le componenti della Loira; cfr. <<https://polau.org/incubations/les-auditions-du-parlement-de-loire/>> [accessed 02 January 2023].
 - ⁷ R. PETRELLA, 'Dal Gange all'Atrato, quando il fiume è un 'essere vivente'', *il manifesto*, 28 June 2018.
 - ⁸ «[...] this Lake Erie Bill of Rights [...] establishes irrevocable rights for the Lake Erie Ecosystem to exist, flourish and naturally evolve». Il testo della legge è consultabile al link <<https://www.beyondpesticides.org/assets/media/documents/LakeErieBillOfRights.pdf>> [accessed 02 January 2023].
 - ⁹ Le informazioni sono tratte dal sito della Société pour la Nature et les Parcs du Canada; cfr. <<https://cpaws.org/why-recognize-a-rivers-rights-behind-the-scenes-of-the-magpie-river-case-in-canada/#:~:text=Nine%20rights%20have%20thus%20been,river%20from%20potential%20industrial%20projects>> [accessed 02 January 2023].
 - ¹⁰ Cfr. E. MUREDDU, 'La laguna che avrà gli stessi diritti di un cittadino', *Europa Today*, 22.9.2022 <<https://europa.today.it/ambiente/laguna-diritti-cittadino.html>> [accessed 02.01.2023].
 - ¹¹ J. DOSSIER, 'Des mots porteurs d'espoir', *Libération*, 24 juillet 2020 <https://www.liberation.fr/evenements-libe/2020/07/24/agir-pour-le-vivant_1794615/> [accessed 02.01.2023].
 - ¹² «End Ecocide on Earth is an international grassroots citizens movement founded in 2012, created to carry out a European Citizens Initiative calling for the European Parliament to recognize the crime of Ecocide», <<https://www.endecocide.org/fr/who-we-are-2/>> [accessed 02 January 2023].
 - ¹³ C. DE TOLEDO, 'Préface. Un soulèvement légal terrestre', in Ouvrage collectif, *Les droits de la nature*, Paris, Le Pommier, 2022, p. 5-12.
 - ¹⁴ La citazione è tratta dal sito di Zone critique, la compagnia teatrale creata nel 2004 da Frédérique Aït-Touati che mette in scena le conferenze-performance di Bruno Latour, <<https://www.zonecritiquecie.org/trilogie-terrestre>> [accessed 02 January 2023].

- ¹⁵‘Vers un parlement de Loire. Une fiction institutionnelle territoriale’, p. 4 <https://drive.google.com/file/d/1zG74Bk9YH9Wz01F_Qa1ai1V-I-2y3M24/view> [accessed 02 January 2023].
- ¹⁶Di seguito i membri della commissione accompagnati dalle loro qualifiche: «Camille de Toledo, auteur associé, juriste; Virginie Serna, archéologue subaquatique, conservatrice en chef du Patrimoine, chargée de mission au Ministère de la culture; Bruno Marmiroli, architecte paysagiste, directeur de la Mission Val de Loire Patrimoine Mondial; Lolita Voisin, paysagiste, directrice de l'École de la nature et du paysage de Blois – INSA Centre-Val de Loire; Joan Pronnier, Cheffe de projet COAL art et écologie; Stephane Cordobes, conseiller-expert à l'ANCT Agence Nationale de la Cohésion des Territoires et enseignant-chercheur associé à l'École urbaine de Lyon; Pascal Ferren, philosophe et urbaniste» (‘Vers un parlement de Loire’, p. 18).
- ¹⁷Di seguito l'elenco delle/degli *auditionné.e.s* suddivisi in base alla giornata a cui hanno preso parte: Jour 1: Bruno Latour, Frédérique Ait-Touati, Bruno Marmiroli, Virginie Serna; Jour 2: Jacques Leroy, Jean-Pierre Marguénaud, Catherine Larrère, Catherine Boisseau; Jour 3: Valérie Cabanes, Matthieu Duperrex, Gabrielle Bouleau, Gilles Deguet; Jour 4: Sacha Bourgeois-Gironde, Marie-Angèle Hermitte.
- ¹⁸«[...] ligne éditoriale-territoriale pour ouvrir des chemins d'action en faveur d'un retournement de perspective» (‘Vers un parlement de Loire’, p. 15, traduzione mia).
- ¹⁹*Ibidem*.
- ²⁰*Ibidem*.
- ²¹A. GEFEN, *La littérature est une affaire politique*, Paris, éd. de L'Observatoire, 2022.
- ²²Cfr. *ivi*, p. 68-81.
- ²³*Ivi*, pp. 69-70. Il corsivo è dell'originale.
- ²⁴*Ivi*, pp. 72-73.
- ²⁵*Ivi*, p. 78.
- ²⁶Cfr. A. GEFEN, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2017.
- ²⁷Cfr. F. GUATTARI, S. ROLNIK, *Micropolitiques*, Paris, Seuil, 2007.
- ²⁸A. GEFEN, ‘Conclusion. Changer le monde sans prendre le pouvoir’, in *Id.*, *La littérature est une affaire politique*, p. 366.
- ²⁹C. DE TOLEDO, ‘Du langage des êtres de la nature’, in *Id.*, *Le fleuve qui voulait écrire*, pp. 7-19.
- ³⁰«C'est une triste chose de songer que la nature parle et que le genre humain n'écoute pas» (FE, p. 7).
- ³¹Ricordiamo che *Un soulèvement légal terrestre* è anche il titolo della prima audizione animata da Bruno Latour e Frédérique Ait-Touati (cfr. *ivi*, pp. 33-99).
- ³²C. MARCANDIER, ‘Camille de Toledo: «Conter une autre histoire de l'avenir» (*Le Fleuve qui voulait écrire*)’, *Diacritik*, 13 ottobre 2021 <<https://diacritik.com/2021/10/13/camille-de-toledo-conter-une-autre-histoire-de-lavenir-le-fleuve-qui-voulait-ecrire/?fbclid=IwAR3Mqn96jBRKUKBCZL5Aoid-bnqc4N-K70L3Qx42HDnxagOzBITG9PLv58Mw>> [accessed 02 January 2023].
- ³³Cfr. *ibidem*.

- ³⁴Illustratore, specializzato nella riproduzione di animali e elementi naturali, vissuto nel XIX secolo (1830-1875).
- ³⁵G. CARRARA, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano, Mimesis, 2020, p. 282.
- ³⁶D. BROGI, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018, p. 38.
- ³⁷G. CARRARA, *Storie a vista*, p. 70.
- ³⁸*Ibidem*.
- ³⁹Ivi, p. 71.
- ⁴⁰M. COMETA, 'Forme e retoriche del fototesto letterario', in M. COMETA, R. COGLITTORE (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 93.
- ⁴¹Oltre al sito del POLAU, ricordiamo anche quello di [Arteplan](#) che dedica una sezione alle Assemblées de Loire.
- ⁴²Si veda per esempio l'incontro alla Maison de la poésie di Parigi del 16 ottobre 2021, <<https://maisondelapoiesieparis.com/programme/toledo-le-fleuve/>> [accessed 02 January 2023].
- ⁴³C. de Toledo in C. MARCANDIER, 'Camille de Toledo'.
- ⁴⁴*Ibidem*.
- ⁴⁵*Ibidem*.
- ⁴⁶S. FEDERICI, *Reincantare il mondo. Femminismo e politica dei «commons»*, Verona, Ombre Corte, 2018.
- ⁴⁷J. DARRAS, *Je suis une rivière*, Amiens, éditions de la librairie du labyrinthe, 2022; ID., *Quatre à quatre vers le Nord*, Epaux-Bézu, Cours toujours éditions, 2022.
- ⁴⁸P. VINCLAIR, *Bumboat*, Cenon, Le Castor Astral, coll. Les Passeurs d'Inuits, 2022; ID., *L'éducation géographique*, Paris, Flammarion, 2022.
- ⁴⁹Cfr. in particolare A. TSING, *Friction: An Ethnography of Global Connection*, Princeton, Princeton Paperbacks, 2004; EAD., *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton, Princeton University Press, 2015.
- ⁵⁰Cfr. in particolare M. MACÉ, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, NRF essais, 2016; EAD., *Nos cabanes*, Paris, Verdier, 2019; EAD., *Une pluie d'oiseaux*, Paris, Corti, coll. Biophilia, 2022.
- ⁵¹M. DUPERREX, *Voyages en sol incertain. Enquête dans les deltas du Rhône et du Mississippi*, Marseille, Wildproject, 2019.
- ⁵²C. MARCANDIER, 'Le Fleuve qui voulait écrire: géo-graphie de Loire et «soulèvement légal terrestre»', *Diacritik*, 13 ottobre 2021 <<https://diacritik.com/2021/10/13/le-fleuve-qui-voulait-ecrire-geo-graphie-de-loire-et-soulevement-legal-terrestre/>> [accessed 02 January 2023].



PAOLA VALENTI

Purple, il colore ibrido della precarietà: colonialismo, iniquità sociale e antropocene nell'opera di John Akomfrah

One of Britain's leading contemporary artists, John Akomfrah (Accra, Ghana, 1957) mixes a broad spectrum of images and sources into evocative video works according to his commitment to the idea of a "recycling aesthetic". Weaving together historical and original footage, *Purple* (2017), his largest installation to date, concentrates on the human impact on the environment. The video's nonlinear structure weaves together autobiographical memories and ecological and philosophical issues, resulting in an impressive collage of ideas, images and sounds that evokes the interconnectedness of humans and the natural world. *Purple* is the second in the trilogy of projects that focus on the vitality and volatility of the natural world: *Vertigo Sea* (2015) portrays the ocean as a site of both terror and beauty in which diverse narratives interact, touching upon migration, the history of slavery and colonisation, war and conflict and current ecological concerns; *Four Nocturnes* (2019) questions mortality, loss, fragmented identity, mythology, and memory using Africa's declining elephant populations as its narrative spine. Analyzing this trilogy, the essay aims to reflect on the shift in focus in Akomfrah's works: Instead of privileging humans in the narrative, the artist assigns an equal, or even greater, importance to other species and elemental components – the wind, the rain, the snow, the air we breathe – that became the actors in a post-Anthropocenic dialogue on our own cultural-geological present, where modern society has become, in the course of centuries of capitalist industry, a driver of social injustice and climate change.

«Welcome to Battersea Power Station»: questo messaggio di benvenuto, reso effervescente dal dinamico sfondo di sequenze video in cui tutti sorridono, inebriati da cibo e bevande, musica, yoga e shopping, accoglie l'internauta che si appresta a fare una ricerca sulla omonima centrale elettrica londinese.

Nell'homepage del suo sito si celebra, infatti, l'apertura di una delle «London's most exciting new shopping and leisure destinations», frutto

della riconversione della centrale a carbone di Battersea, dal 1980 inserita nella National Heritage List come Grade II* Building a ragione del suo interesse architettonico e storico.¹

Bisogna addentrarsi nella piattaforma web per scovare qualche cenno alla storia dell'edificio, che si apprende essere opera di Sir Giles Gilbert Scott, famoso architetto attivo agli inizi del secolo scorso, noto soprattutto per avere progettato le cabine telefoniche rosse, uno dei simboli dell'Inghilterra: scarni sono i riferimenti alle qualità strutturali e agli elementi in stile Art Deco, e solo una sintetica *timeline* riassume i principali eventi, dal 1929, con l'inizio dei lavori, al 1983, anno della cessazione dell'attività, e poi ancora fino al 2012, quando avviene l'acquisto da parte degli attuali *shareholders*. Questi ultimi, evidentemente, preferiscono gli slogan a una contestualizzazione, seppur sommaria, della centrale e delle sue attività nelle vicende socioeconomiche e culturali del paese:

At its peak, Battersea Power Station was supplying a fifth of London's electricity. After decades of sitting derelict, it is now open to the public as one of London's most exciting and innovative new destinations. The very building which once produced the energy that enabled people to eat, drink, shop and play in the City, now provides the venue for a new generation to do the same.²

Anche sul sito di WilkinsonEyre, lo studio di architetti che ne ha progettato e curato il restauro e la riconversione, la storia della centrale è limitata a sei righe, tre delle quali dedicate a ricordare, come un glorioso aneddoto, l'apparizione dell'edificio sulla copertina dell'album dei Pink Floyd *Animals*, uscito nel 1977. Questo cenno, con tutta probabilità inserito con l'intento di accrescere il prestigio del complesso, fornisce a chiunque abbia in mente quel disco e, soprattutto, quell'immagine, un indizio che rimanda a un'altra storia, assai più amara e cupa di quella di un'innocua e prodiga centrale elettrica che ha permesso alle generazioni passate di «mangiare, bere, comprare e giocare».

Ispirato al celebre romanzo di George Orwell *Animal Farm*, il decimo album dei Pink Floyd usa gli animali e il loro comportamento come metafora della brutalità insita nella società britannica degli anni Settanta, segnata dalle sperequazioni di classe, dall'alienazione e dalla rabbia dei giovani relegati nei sobborghi e, più in generale, dalle drammatiche conseguenze delle logiche del sistema capitalistico esacerbate dal declino delle industrie pesanti.

Nella fase di ideazione della copertina Roger Waters, compositore e bassista del gruppo, trova proprio nella Battersea Power Station, che egli percepisce come affascinante e, al tempo stesso, come «doomy and inhuman [...] depressing and oppressing [with a] very crude symbolism», l'immagine migliore per condensare e trasmettere su un piano visivo quello

«scream of rage» che attraversa tutto l'album; un urlo solo a tratti mitigato da barlumi di speranza che trovano, anch'essi, traduzione visiva nel maiale volante, simbolo del gruppo, che si libra sopra le alte ciminiere, le dense nubi di fumo e il desolato paesaggio industriale circostante.³

All'ombra di quelle ciminiere, sotto quelle nubi e in quel paesaggio desolato John Akomfrah, giunto a Londra dal Ghana nei primi anni Sessanta, ha vissuto parte della sua infanzia e della sua adolescenza, conservandone nel corpo e nella mente tracce indelebili che, solo molti anni dopo, hanno potuto esercitare la loro *agency* dando vita a *Purple* (2017), una potente e malinconica elegia in forma di videoinstallazione immersiva a sei schermi.

Durante una conversazione pubblica con Anthony Downey tenutasi il 12 ottobre 2017 presso il Barbican Centre di Londra, dove pochi giorni prima *Purple* aveva avuto la sua première nella prestigiosa Curve Gallery, Akomfrah ha esplicitamente correlato la genesi di *Purple* con gli anni trascorsi nei pressi della Battersea Power Station:

I'm a child of the fifties, so I'm a child of that moment of high hopes, one of which involved the bright hope associated with industrialisation that came with a much darker narrative that remained unspoken but nevertheless ran alongside this development. That darker narrative was a kind of regime, a deadly regime of poisoning – mass poisoning, in effect. I grew up in West London in the shadow of Battersea Power Station, at a time when it still worked producing electricity. And I remember its iconic chimneys and the smoke billowing from them, which was, in truth, beautiful. I still like the look of carbon monoxide; it's such a fantastic shape. I love watching it. No-one ever said to me or to any of my friends, "listen, you're being poisoned here, and this is a by-product of the life you're living, walking down the King's Road, as a young boy, you are being poisoned", but no-one ever said it. So, the project is very autobiographical in that sense; it's about trying to revisit that moment again to see how much of the unspoken – that which was not said at the time – I can now bring together into some kind of dialogue.⁴

Il dialogo prende avvio proprio nel momento in cui il dato biografico porta in scena con sé questioni che riguardano la collettività, come le conseguenze sociali ad ampio spettro di quel lento processo di intossicazione da monossido di carbonio. Durante l'evento online *On culture and climate: artist talk with John Akomfrah and Olafur Eliasson*, promosso dall'Hirshhorn Museum di Washington D.C. nell'ottobre 2020, Akomfrah si è soffermato a riflettere su come gli effetti dell'esposizione alle emissioni nocive fossero avvolti non solo dal velo del 'non detto', ma anche da quello del 'non visto': l'impossibilità di 'vedere' il monossido di carbonio avvelenare, giorno dopo giorno, milioni di persone aveva fatto passare sotto silenzio, nei dibattiti sui problemi della società britannica che animavano la West London degli anni Sessanta, il possibile nesso causale con i comportamenti ribelli, o addirittura violenti, di molti giovani esposti a quella sostanza:

So, as I said, I grew up in parts of West London where there was routinely conversations about British society: where it was going ... and at the centre of this was a conversation about its young, the young people of Britain in the 60s – were they rebellious? were they different? were they violent? – the sort of climate that Stanley Kubrick's *Clockwork Orange*, for instance, came out of.

But, in all of those discussions about causality, it never came up those millions of these people who were seen as pathological and violent may well be being subjected to carbon monoxide poisoning on a daily basis, and that carbon monoxide poisoning does in fact have something to do with whether people behaving reasonably or not. Never came up, at all!

So the key thing for me was to try and make a project where many of the unseen guests who were at the table of my life at the beginning of it can be unmasked; I just wanted to make a project in which all the elephant in the room – if you will – that I was growing with, were there, where apparent – whether it is rapid industrialization, carbon monoxide poisoning, rising sea levels, et cetera. So, this is the sort of key animus – if you will – for *Purple*.⁵

Con questi «ospiti invisibili», del resto, Akomfrah fa i conti fin dal 1982, quando con David Lawson, Trevor Mathison, Claire Joseph, Reece Auguiste, Lina Gopaul, Avril Johnson e Edward George fonda il Black Audio Film Collective (BAFC). A costituire il tessuto connettivo tra i membri del BAFC è, in prima istanza, la convinzione che la criticità del momento storico – con l'insediamento di Margaret Thatcher a Downing Street nel 1979, che si 'innesta' tra i violenti scontri del carnevale di Notting Hill del 1976 e le drammatiche rivolte di New Cross e di Brixton del 1981 – rendesse urgente la messa a punto di una nuova estetica con cui costruire contro-narrazioni del passato coloniale e attivare riflessioni inedite su come esso agisse nel presente in base a rapporti di causalità o di prossimità.⁶ Dalla selezione e dal montaggio di diverse tipologie di materiali (footage d'archivio connesso all'immigrazione, fotografie tratte da album di famiglia e filmati amatoriali, pagine di giornali dai titoli sensazionalistici, spezzoni di servizi trasmessi dai telegiornali, cartoline, mappe e immagini tratte da libri scolastici del periodo coloniale e, con l'andare del tempo, anche riprese appositamente effettuate) è derivata quella che è stata definita dagli stessi membri del collettivo una *recycling aesthetic*, i cui frutti più maturi si ritrovano in *Handsworth Songs*, seminale film del 1986, diretto da Akomfrah.

Realizzato durante i *riots* che tra la fine di settembre e l'inizio d'ottobre del 1985 avevano scosso i quartieri di Handsworth a Birmingham e di Broadwater Farm a Londra, il film condensa la disillusione e le frustrazioni della cosiddetta *Windrush Generation*, quella dei primi cittadini britannici 'importati' a migliaia dalle colonie per contribuire alla ricostruzione post-bellica della madrepatria, le cui aspettative di accoglienza e integrazione si erano drammaticamente infrante contro il razzismo dilagante fomentato, nel corso degli anni, dal delinearsi di una condizione post-industriale che

avrebbe reso 'superflua' – in termini marxisti – la loro presenza come forza lavoro. Gli anni Settanta e i primi anni Ottanta, infatti, sono quelli in cui le delusioni e frustrazioni di fronte al crollo dell'utopia dell' 'appartenenza' alla nazione vengono assimilate dai figli di quella generazione, esacerbate da una condizione di precarietà che vede i cittadini di colore relegati nei quartieri periferici, considerati un surplus in termini economici e quotidianamente esposti non solo ai soprusi della polizia, all'indifferenza delle istituzioni e al disprezzo da parte della classe bianca dominante, ma anche al degrado dell'ambiente costruito e del paesaggio naturale che li circonda e agli agenti inquinanti emessi dalle fabbriche e degli impianti produttivi con cui vivono a stretto contatto.⁷

Il malessere di questi giovani e la violenza con cui alcuni di loro hanno risposto alle diverse manifestazioni di discriminazione razziale non possono, dunque, essere scissi dai molteplici retaggi coloniali che hanno 'avvelenato' la loro esistenza.

Si delinea, così, un sintomatico trait d'union tra *Handsworth Songs* e *Purple*, anch'esso nato «sull'onda di una serie di frustrazioni e di delusioni» che molto hanno a che fare con alcune disfunzioni del presente radicate nel passato coloniale della Gran Bretagna (e più in generale dell'Occidente) e nella connessa spregiudicata politica di espansione territoriale, economica e industriale:

Purple, I suppose, has grown out of a series of frustrations and dissatisfactions. One of the things that's been preoccupying me more and more was doing something about histories of chemicals, or weather systems, or species. This is not the 18th century anymore! It's not unlimited landscapes and unlimited space to explore ad infinitum, wasting away, trashing away, as we go along! Game over! And that sense of game over, of finitude and the encroaching closure is the animating impulse behind works like this.⁸

Il «game over» non è, però, una condizione del presente, ma un fenomeno sulla cui consequenzialità storica Akomfrah intesse la complessa dinamica narrativa di *Purple*: sui sei schermi che compongono l'installazione fluiscono immagini che ritraggono persone, industrie e scenari naturali riconducibili a momenti diversi della storia recente, a partire dal secondo dopoguerra fino ai nostri giorni. Nondimeno, la scelta di inserire immagini degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta non è funzionale a delimitare cronologicamente la narrazione, bensì a immettervi motivi visivi capaci di rendere sensorialmente percepibile la continuità con cui negli ultimi due secoli (a partire dall'avvio della seconda fase dell'industrializzazione, e in modo sempre più massiccio durante la terza, raggiungendo il picco proprio negli anni della ricostruzione postbellica) un 'nemico invisibile' ha minato le nostre esistenze:

Certain visual motifs really surprised me. For instance, in everything I looked at from the past, especially footage shot in Europe or the US in the 1950s and 1960s, there is this film over everything you see. Slowly it dawned on me that it's all smog, all carbon monoxide in the atmosphere. Basically, when you watch archival material from the 1940s to the 1960s – shot in places such as Manchester or the Ruhr regions of Germany – what you are watching most of the time are images of people living with this permanent stench of carbon monoxide poisoning, smoke everywhere. There is this green monster in the background of these documentaries. That was the background to our lives – it was the stage on which British lives unfolded.⁹

Nella già citata conversazione dell'ottobre 2017 tra Akomfrah e Downey si delinea la sostanziale analogia tra quel «mostro verde» e l'antropocene – «the Anthropocene is a backdrop to our present-day existence»¹⁰ – categoria centrale nel dibattito intersettoriale attualmente in atto sulle emergenze ambientali e climatiche, alla quale, tuttavia, l'artista ha in più occasioni precisato di rivolgersi non tanto come contenitore di temi politici ed economici, quanto come attivatore di specifiche considerazioni etiche, estetiche e formali su come un'opera d'arte possa mettersi in rapporto con tale sfondo, ineludibile e drammaticamente reale.

Innestando su tali considerazioni molteplici spunti tratti dal pensiero di filosofi e teorici come Bruno Latour, Jane Bennett e Tim Morton, Akomfrah concepisce le proprie opere come contesti in cui sottrarre alle modalità narrative proprie del discorso economico capitalista le imprescindibili riflessioni sulle relazioni tra il centro e la periferia, tra il mondo industrializzato e quello sottosviluppato, tra il portato benefico e quello distruttivo del progresso e delle tecnologie e, soprattutto, tra l'essere umano e tutte le altre forme di vita presenti sul pianeta, al fine di rendere manifesta la necessità non solo di superare il paradigma antropocentrico proprio della cultura occidentale ma, più nel profondo, di accettare la limitatezza della specie umana.¹¹

Per riuscire in questo intento l'artista potenzia lo strumento linguistico e formale di cui si serve fin dall'inizio della sua carriera, ossia quello del montaggio: nuove riprese appositamente effettuate in dieci paesi – tra cui l'Alaska, la Groenlandia e le Isole Marchesi – vengono intrecciate con materiale d'archivio, spezzoni di trasmissioni televisive, documentari e fotografie. Proiettati in sincrono sui sei megaschermi che compongono l'installazione, i frutti di questo lavoro di assemblaggio e cucitura, che l'artista ama definire da *'bricoleur'*, avvolgono gli spettatori in un flusso di immagini, parole, suoni e rumori che rende immediatamente esperibile l'interconnessione temporale e spaziale tra eventi solo apparentemente privi di nessi. Sovvertendo i dettami della narrazione lineare, Akomfrah crea un sistema discorsivo aperto, all'interno del quale ogni singolo spettatore

può mettersi in ascolto di un diverso racconto e, soprattutto, provare a posizionarsi in modo 'obliquo' rispetto a problemi che vengono prevalentemente dibattuti secondo schemi riconducibili al perdurare della distinzione tra cultura e natura sancita dall'Illuminismo e alle connesse gerarchie delineate non solo tra le specie, ma anche all'interno della stessa specie umana. Come osserva Kass Banning, alla quale si deve la perfetta definizione di *Purple* come una «one hour requiem-like symphony of thought»,

[Purple] is not necessarily about the Anthropocene, but a meditation on it, while wondrously endowing it with astronomical, non-anthropometric agency. It's the specific affective affordances of multi-screen spatial montage and its attendant immersive soundscapes, coupled with Akomfrah's signature sensibility and techniques, which account for Purple's unfathomable punch, quickening the gut and heart instantaneously.¹²

Grazie al potere destabilizzante del montaggio e ai rapporti di giustapposizione o di contiguità che si creano tra le immagini proiettate sui sei schermi, i problemi legati al riscaldamento globale, alla diminuzione delle risorse idriche, all'innalzamento dei mari, assumono una dimensione che trascende i loro drammatici effetti sul 'primo mondo' e la connessa minaccia alla sopravvivenza della 'specie sovrana' per diventare davvero 'planetaria'. Ripercorrendo con Anthony Downey la fase di ideazione del progetto, Akomfrah chiarisce perfettamente questa dinamica:

I was very keen to clear the deck, as it were, to say to myself and to this project: listen, let us just agree prior to doing this that we will not have an agent who says 'it's about me', a central sovereign subject. Nor is it really about the weather, nor about climate change as such; rather it is about inviting in all the actors and then mediating between them through the elemental, vital components that you see in the film – the wind, the rain, the snow, the air we breathe – and those very things that animate the stage of being. To do that, you have to clear the stage and then invite each actor back onto it. What could you say in a post-Anthropocenic dialogue to all of these actors – that is a question I wanted to pose. And in doing so, the idea was to then speak to them each individually by inviting them to come on to the cleared stage, to take up a screen. At some point, you are not in control of this process. I am not even the conductor of this at a certain point. I am just one of the players in this drama of becoming. But what I am able to do is to try to tease out each layer of the film by forcing it to just engage with the other, you know, and slowly something called *Purple* emerges.¹³

Purple, infatti, non è soltanto il titolo di questa installazione prismatica con la quale lo spettatore è invitato a mettersi in dialogo, operando continuamente scelte rispetto a cosa e a come guardare e ascoltare, ma ne è essenza e metafora: il viola è un colore ibrido, le cui innumerevoli sfumature si ottengono creando equilibri tra il rosso e il blu, a loro volta associati alla terra e all'aria, al fuoco e all'acqua, al caldo e al freddo, al sangue e al

respiro, al corpo e allo spirito, alla lotta e all'armonia e, nell'inconscio collettivo occidentale, alla regalità, ma anche al passaggio dalla vita terrena a un'altra dimensione e, conseguentemente, al lutto.

A questo proposito può essere per certi versi rivelatorio aprire un piccolo spazio di indagine sulla simbologia dei colori nella cultura ghanese, inoltrandosi lungo una strada già percorsa dallo stesso Akomfrah:

In nineteenth century colour theory, red comes forward and blue recedes. I have always understood them to be in some ways polar opposites, giving us different definitions of space. My interest in colour in Ghana specifically started while making preparations for *Testament*, a film about memory. What surprised me was to find a universe in which colour meant other things [...], a universe in which red and blue speak in the same language with the same intensity, but from different vantage points [...]. Traditionally, colours have been used in very specific way to describe the two extremes of human life – birth and death. If you go searching for rituals that are associated with these two extremes, you come up against colour.¹⁴

Nelle cerimonie funebri in Ghana, ad esempio, i colori predominanti sono il nero e il blu (*Tuntum*) e il rosso (*Kokoo/Kobene*), mentre nei riti legati alla nascita e alla rigenerazione domina il bianco (*Fufu*). I loro nomi, però, indicano non solo questi colori in sé, ma anche le loro 'famiglie': sono *fufu* i gialli pallidi, i grigi chiari e i rosa tenui; ai *tuntum* appartengono i grigi scuri, i verdi, i marroni, ma anche l'indaco, il lilla e il viola chiaro; ai *kokoo* gli arancioni, i gialli accesi, i rosa scuri, il porpora, il viola più carico. All'origine di questi raggruppamenti ci sono le sensazioni visive e le emozioni provocate dai diversi colori: pulizia, purezza, spiritualità, serenità sono associati ai *fufu*; calore, incandescenza, brillantezza, vitalità, energia ai *kokoo*; freddo, oscurità, pesantezza, malinconia ai *tuntum*. In Ghana, dunque, i colori costituiscono un linguaggio profondamente identitario, la cui dimensione simbolica trova ancora oggi espressione nella vita quotidiana, nelle tradizioni e nella produzione artistica. Nell'arte tessile, ad esempio, e in particolare nelle combinazioni di colori attraverso i quali i tessuti *kente* veicolano i loro messaggi, il colore porpora/viola – che costituisce una sorta di ponte tra i *kokoo* e i *tuntum* confermando così la sua natura ibrida – è associato alla femminilità e significativamente, per estensione e similarità con il marrone, alla Madre Terra.¹⁵

Tali simbologie e valenze convergono e risuonano nella conversazione che si dipana tra i sei schermi di *Purple*, al cospetto di uno spettatore/interlocutore che, immerso in un ambiente dalle pareti e dal pavimento integralmente rivestiti di tessuto viola, esperisce anche fisicamente la sensazione di trovarsi di fronte a qualcosa di multiplo, di instabile, di ambiguo. Ne assorbe le discrasie e i contrasti, ne ricerca i possibili equilibri: così facendo viene a trovarsi anch'egli, proprio come il colore che lo avvolge,

in una posizione liminare dalla quale, affidandosi agli «ospiti invisibili» convocati da Akomfrah, diventa più facile prendere coscienza di quanto urgente sia mettere in relazione i retaggi dell'era industriale con l'attuale condizione di precarietà dell'esistenza della quale l'umanità è per la maggior parte artefice, e in minor parte vittima.



John Akomfrah, *Purple*, 2017, Courtesy Smoking Dogs Films and Lisson Gallery

In una conversazione dell'ottobre del 2020 con Greg Hilty, curatore presso la Lisson Gallery di Londra, Akomfrah riconduce il suo primo incontro con alcuni di quegli «ospiti invisibili» al viaggio che, nel 2009, lo aveva portato per la prima volta in Alaska per realizzare, su incarico della BBC, un documentario sulle tragiche conseguenze sociali e ambientali del disastro della Exxon Valdez.

A vent'anni di distanza dalla notte del 24 marzo 1989, quando la gigantesca superpetroliera della Exxon Shipping Company aveva impattato contro la scogliera di Bligh Reef, nel Prince William Sound dell'Alaska meridionale, riversando undici milioni di galloni di greggio nelle acque incontaminate dello stretto e su oltre duemila chilometri di costa, Akomfrah si

è recato sul posto per raccogliere le testimonianze dei membri dell'equipaggio della nave, dei dirigenti della compagnia di navigazione, degli agenti della guardia costiera, di alcuni politici, delle comunità locali e dei pescatori. Sono i tasselli di cui si è avvalso per comporre un racconto plurale di quello che è stato uno dei più grandi disastri ecologici causati dall'uomo nel corso del XX secolo: oltre ad avere avuto un impatto drammatico sulla vita degli abitanti della zona, rendendo impossibile la pesca delle aringhe e impoverendo durevolmente l'industria del salmone, la marea nera, di cui ancora oggi sono presenti le tracce, ha ucciso balene, migliaia di lontre marine e milioni di pesci e uccelli, ha distrutto la vegetazione e compromesso la flora marina.

Il documentario in cui questo materiale è confluito, intitolato *Oil Spill - The Exxon Valdez Oil Disaster*, segna l'inizio non solo di un interesse per il paesaggio destinato ad assumere una crescente centralità nella pratica di Akomfrah, ma anche del delinearsi di uno spostamento dell'attenzione dal «dramma umano» a un più ampio contesto di crisi, di cui l'umanità non è che uno degli elementi coinvolti: l'Alaska induce l'artista a pensare che «there are things that this place wants to say and it might not necessarily want to be just a playground for a human drama. It might have ancient wisdoms to offer».¹⁶

Significativamente, molte delle riprese effettuate durante la realizzazione del documentario confluiscono in *The Nine Muses*, lungometraggio del 2011 definito da Akomfrah «my contemporary epic about migration»,¹⁷ in cui l'austera e splendida natura artica agisce come un 'attante' – nell'accezione di Latour – ossia come un insieme di forze immateriali che mediano tra il soggetto (la migrazione) e i soggetti (i migranti) del film.

Così facendo Akomfrah si inserisce nel recente dibattito che mette in discussione il 'simulacro dell'artico' radicato nella cultura occidentale: sinonimo di vastità, biancore, tranquillità, ma anche di solitudine, inospitalità, pericolo – tanto da diventare uno dei luoghi per eccellenza dell'esperienza del sublime romantico e dell'affermazione della 'mascolinità bianca', in primis attraverso la mitologia dell'esploratore/colonizzatore – le terre artiche rivendicano ormai da alcuni decenni una attenzione specifica alle loro reali condizioni ambientali e geoeconomiche, sempre più in contrasto con gli interessi economici delle potenze neoimperialiste.¹⁸

Un passo in tale direzione Akomfrah lo muove proprio ibridando l'immaginario della *wilderness* artica con elementi antropici: traghetti, strade, camion, magazzini e case fungono da costante riferimento alla presenza umana che, però, è assente, eccezion fatta per la ripetuta apparizione di una figura solitaria che dà le spalle alla telecamera, «representing perhaps the personal nature of travelling to another country, but also a more classical figure of the epic hero whose very mode of being is the journey».¹⁹



John Akomfrah, *The Nine Muses*, 2012, Courtesy Smoking Dogs Films and Lisson Gallery

Proprio in questo aspetto, tuttavia, ancora echeggia il retaggio del ‘simulacro dell’Artico’: in *The Nine Muses* l’Alaska è una sineddoche visiva delle terre artiche, funzionale a rendere lo spettatore partecipe a livello sensoriale dell’esperienza di dislocamento insita nella migrazione «from a place of certainty – your country, your town, your continent – into this other thing, which is not really either here nor there».²⁰ Tuttavia, come ha notato Helga Hlaðgerður Lúthersdóttir, «this “other thing” is the UK, not Alaska, and to thus blatantly ignore the fact that Alaska is a place with an entirely different migration history of its own is highly problematic».²¹

Nello stesso tempo, però, questa problematicità può essere inquadrata, e risolta, alla luce di quello «shift in focus» suggerito all’artista proprio dall’esperienza in Alaska: dopo avere trascorso decenni a ragionare su questioni legate ai pregiudizi e alle discriminazioni razziali, Akomfrah ha sentito il bisogno di affrontare altre «artificial distinctions», come quelle tra esseri umani e ambiente naturale e tra umani e animali, a partire dal presupposto che «not that long ago if you were an enslaved African, or a serf in rural Russia, you were definitely not human for most of the people in power».²²

È questo il pensiero che accompagna Akomfrah nella realizzazione, nel 2015, di *Vertigo Sea*, videoinstallazione a tre canali in cui il mare è protagonista come spazio di bellezza e di terrore, di vita e di morte:

An elegy to lives lost at sea, the film assaults the senses with rapturous shots of roiling oceans across three floor-to-ceiling screens. Historical footage of sailors harpooning whales is spliced with news clips of Vietnamese refugees onboard a sinking boat and staged shots of manacled Black

men crammed into a ship's hold. Akomfrah's team traveled to Norway, the Faroe Islands and the Isle of Skye in Scotland to film striking tableaux with a cast of costumed actors, and also drew on footage from the BBC Natural History Unit.²³

Attraverso il consueto montaggio di eterogenei materiali visivi, sonori e testuali, Akomfrah condensa in quello spazio storie 'oblique' – *Oblique tales on the aquatic sublime*, si legge in una delle didascalie che intercalano le nove sezioni del film – in cui tragiche vicende umane legate al colonialismo, alle tratte transatlantiche, alla cattività, alle migrazioni, ai voli della morte, ai 'viaggi del speranza' dei profughi, trovano corrispondenze in quelle di altri esseri viventi, come le balene, gli orsi, i cervi, cacciati e uccisi. *The way of killing men and beasts is the same*, si legge in un altro intertitolo, mentre sugli schermi le immagini di balene che muoiono nelle acque tinte di rosso dal loro stesso sangue si incontrano con quelle dei corpi, arenati sulle coste, dei profughi che in mare hanno perso la vita. Con queste immagini entrano in dialogo quelle dei paesaggi mozzafiato dell'Artico che trovano, a loro volta, un contrappunto in altre che documentano la brutale industrializzazione e militarizzazione della natura, le trivellazioni e i test nucleari in mare aperto, l'inquinamento delle acque e dell'aria, le tangibili conseguenze del riscaldamento globale, lo scioglimento dei ghiacciai, la sofferenza degli ecosistemi.²⁴



John Akomfrah, *Vertigo Sea*, 2015, Courtesy Smoking Dogs Films and Lisson Gallery

In questo intreccio socioecologico, in cui forte risuona l'eco del semi-nale saggio di Paul Gilroy *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993),²⁵ le «storie oblique» fanno vorticosamente convergere nel mare i crimini, passati e presenti, dell'imperialismo moderno e del capitalismo occidentale: la violenza coloniale e postcoloniale, l'annientamento delle comunità indigene, le estinzioni delle specie, lo sfruttamento dissennato delle risorse ambientali. Come osserva Demos,

One effect of entering the geological space-time of *Vertigo Sea* is that we lose our bearings – referentially, philosophically, perceptually – and find ourselves tipping into a nauseous loss of balance that is the very definition of vertigo. The disequilibrium occurs when we can no longer separate our own secure viewing space from the dizzying sight of the real that surrounds us (are we not a part of these geologies, are they not consuming us, reconfiguring our very environment?); nor do we have the distance to dissociate beauty from terror.²⁶

L'effetto di spiazzamento, di perdita di equilibrio è acuito, per lo spettatore di *Vertigo Sea*, dal fatto di trovarsi a vivere la vertigine insieme alla figura solitaria di un uomo di colore in abiti occidentali settecenteschi che Akomfrah rende protagonista dei tableaux che intercalano le immagini d'archivio. Ad essa egli affida il compito di arricchire la drammaturgia dell'opera con la storia di Olaudah Equiano, a sua volta vorticoso e ambivalente: nato intorno al 1745 nel sud est dell'attuale Nigeria, figlio minore di un capo villaggio degli Igbo, era stato rapito e ridotto in schiavitù; aveva quindi conosciuto la disperazione del *Middle Passage* nella rotta verso le Barbados dove, una volta sbarcato, non aveva trovato nessun acquirente. Trasportato in Virginia, era stato comprato da Michael Henry Pascal, un tenente della Royal Navy, sotto il cui comando aveva raggiunto l'Inghilterra e partecipato a spedizioni navali in giro per il mondo. Acquisito un notevole livello di istruzione, nel 1766 aveva acquistato la propria libertà e, dopo avere lavorato nel settore del commercio con le Indie Occidentali, nel 1773 aveva preso parte alla spedizione britannica alla ricerca di un possibile passaggio a nord ovest, ossia di una rotta che, attraversando l'Artico, permettesse di raggiungere l'Oceano Pacifico. Tornato in Inghilterra si impegnò attivamente nella lotta abolizionista e nel 1789 pubblicò la sua autobiografia. Morì nel 1797. Dieci anni dopo la sua scomparsa, in Inghilterra, la tratta degli schiavi fu finalmente abolita.²⁷

Ancora Demos osserva come in *Vertigo Sea* Equiano diventi emblema della deterritorializzazione, una figura «out of time and place, confronting the vicissitudes of experiences and memories that the sea represents».²⁸

Come la vicenda biografica di Equiano rivela, queste memorie condensano storie di violenza razziale e ambientale, perpetrate sulla base della pretesa supremazia di alcuni esseri umani su altri, sulla natura e sulle altre specie. Infatti,



John Akomfrah, *Vertigo Sea*, 2015, Courtesy Smoking Dogs Films and Lisson Gallery

the world that Equiano gazes upon – ultimately including our contemporary one – has colonized not only his own homeland (Portuguese explorers were among the first Europeans to conduct trade with the peoples of modern-day Nigeria, including trading bodies, at the port they called Lagos) but also, nature itself. This complex reality is what *Vertigo Sea* depicts and dramatizes. With natural and cultural zones now inextricable, and extractive industrialization increasingly determining the course of the Earth's biophysical cycles – what some call the Anthropocene; others, the Capitalocene – the incongruous categories of the sublime formerly located in the nonhuman realm now cross over into the cultural one too, each vertiginously corrupting the other.²⁹

Vertigo Sea ha debuttato nel 2015 a Venezia, nell'ambito della mostra *All the World's Futures*, curata da Okwui Enwezor per la 56esima edizione della Biennale internazionale d'arte; quattro anni dopo, nel 2019, Akomfrah torna alla Biennale e partecipa alla mostra inaugurale del primo padiglione nazionale del Ghana – *Ghana Freedom*, curata da Nana Oforiatta Ayim³⁰ – con la videoinstallazione a tre schermi *Four Nocturnes*.

Ultimo capitolo della trilogia che unisce *Vertigo Sea* e *Purple*, l'opera radicalizza quello "shift in focus" legato alle esperienze in Alaska e pone al centro di una narrazione intrisa di meditazioni sullo scorrere del tempo, sulla perdita, sull'identità frammentata e sulla finitezza il declino delle popolazioni di elefanti e la precarietà del patrimonio culturale e ambientale nel continente africano.

L'elemento umano, però, non è affatto assente: Akomfrah ribadisce così il nucleo teorico della trilogia, secondo il quale, a prescindere dal posizionamento dei singoli individui (artefici o vittime), la nostra specie condivide con le presenze non umane il destino segnato da secoli di violenza coloniale, migrazioni, consunzione delle risorse, depauperamento dell'ambiente naturale. In questo caso sono le alternanze di luce e di ombre a rendere

esperibile la condizione di precarietà estrema ormai raggiunta: al sole a tratti accecante si alternano cieli bui e tempeste di polvere che avvolgono tutto in una notte sulla cui fine non si ha più certezza.

Ed è proprio qui che l'artista interviene: la pratica estetica di Akomfrah – in particolare il montaggio e la *recycling aesthetic* che ne deriva – si afferma come una scelta formale ed etica al tempo stesso. Essa è capace di comunicare la necessità di pensare a come dare nuova vita a ciò che già esiste (in questo caso le immagini) e, addentrandosi nella sua complessità, di maturare la consapevolezza dei rapporti di causalità, prossimità o contingenza sottesi a ogni vicenda personale o collettiva. Unendo la ricerca storica all'immaginazione speculativa e fornendo un esempio concreto di azione possibile per una vita diversa, Akomfrah permette a chi entra in relazione con i suoi lavori – e con questa trilogia in particolare – di individuare le interconnessioni sottese alle cosiddette 'crisi' economiche, socio-politiche e ambientali. I suoi interlocutori potranno a loro volta promuovere ricerche interdisciplinari e azioni tese a maturare (e far maturare) una coscienza civica sul tessuto connettivo che tiene insieme colonialismo, iniquità sociale e Antropocene. Come scrive Demos, un simile modello di pratica estetica che non si limita a identificare le minacce all'esistenza come la conosciamo, ma che offre inediti e 'obliqui' punti di vista su di essi, è in grado di accendere nelle menti la scintilla della responsabilizzazione, l'unica attitudine in grado di portarci al di là della fine del mondo.³¹



-
- ¹ Cfr. BATTER SEA POWER STATION, <<https://batterseapowerstation.co.uk>> [accessed 2 February 2023].
- ² Cfr. BATTER SEA POWER STATION, 'About', <<https://batterseapowerstation.co.uk/about/>> [accessed 2 February 2023]; qualche notizia storica in più si trova nella brochure ID., *The Placebook. Battersea Power Station*, <<https://batterseapowerstation.co.uk/content/uploads/2022/07/the-placebook.pdf>> [accessed 2 February 2023]. Si legge sulla Battersea Power Station nel volume di D. IACOBONE, *Storia della prima architettura moderna inglese (1926-1942)*, Roma, Aracne, 2015, pp. 171-172.
- ³ NIPOTE PF, 'Roger Waters For Pink Floyd - Animals Radio Interview (1977)', <<https://www.youtube.com/watch?v=6HgUzIAwoGA>> [accessed 2 February 2023].
- ⁴ La trascrizione della conversazione è reperibile sul sito A. DOWNEY, 'Vital Materialism: Filming the Anthropocene', *Third text. Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture*, n.d., <<http://thirdtext.org/akomfrah-downey>> [accessed 2 February 2023]; il file audio è disponibile agli indirizzi A. DOWNEY, 'John Akomfrah on 'Purple' and the Anthropocene', *Barbican*, 7 May 2020, <<https://www.barbican.org.uk/read-watch-listen/john-akomfrah-on-purple-and-the-anthropocene>> [accessed 2 February 2023] e LISSON GALLERY, 'John Akomfrah on Purple and the Anthropocene for The Barbarican's Talk Programme', 13 May 2020, <https://www.lissongallery.com/news/listen-now-john-akomfrah-barbican-talk-programme?fbclid=IwAR3Uh0V-grqu6ZG25_AzMSgIrWINTjPpyYx-tYcQ6qaJnGPXs_Dt0YRpXU> [accessed 2 February 2023].
- ⁵ Per il talk si veda al minuto 12'28" Cfr. J. AKOMFRAH, O. ELIASSON, S. GOLDBERG, T. SELVARATNAM, '(At Home) on Culture and Climate: Artist Talk With John Akomfrah And Olafur Eliasson', *Hirshhorn*, <<https://hirshhorn.si.edu/explore/at-home-on-culture-and-climate-artist-talk-with-john-akomfrah-and-olafur-eliasson>> [accessed 2 February 2023]. Esiste una vasta letteratura scientifica che esamina gli effetti della duratura (cronica) esposizione degli individui al monossido di carbonio; in questa sede può essere sufficiente rimandare al sito governativo britannico, aggiornato al maggio 2022, in cui si legge «Chronic exposure to low concentrations of carbon monoxide may lead to lethargy, headaches, nausea, flu-like symptoms and neuropsychological and cardiovascular issues», Gov.UK, 'Guidance. Carbon monoxide: toxicological overview', 24 May 2022, <<https://www.gov.uk/government/publications/carbon-monoxide-properties-incident-management-and-toxicology/carbon-monoxide-toxicological-overview#:~:text=Chronic%20exposure%20to%20low%20concentrations.and%20neuropsychological%20and%20cardiovascular%20issues>> [accessed 2 February 2023] e alla sezione dedicata nel sito HEADWAY – THE BRAIN INJURY ASSOCIATION, 'Carbon Monoxide Poisoning', <<https://www.headway.org.uk/about-brain-injury/individuals/types-of-brain-injury/carbon-monoxide-poisoning/>> [accessed 2 February 2023].
- ⁶ Per una completa e dettagliata documentazione sul Black Audio Film Collective si rimanda a K. ESHUN, A. SAGAR (a cura di), *The Ghost of Songs. The Film Art of the Black Audio Film Collective 1982-1998*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007.

- ⁷ Cfr. P. VALENTI, 'Ingannare l'archivio: l'estetica del riciclo' di John Akomfrah e del Black Audio Film Collective come pratica di 'contro-memoria' nell'Inghilterra postcoloniale', *Altre Modernità*, n. 20, (novembre 2018), pp. 136-155.
- ⁸ Si veda al minuto 0'26' Cfr. ICA BOSTON, 'John Akomfrah: Purple | Institute of Contemporary Art/Boston', <<https://www.youtube.com/watch?v=Unnuqs-RJuw>> [accessed 4 February 2023].
- ⁹ J. AKOMFRAH, 'The human cost of industrialisation', *The Art Newspaper*, 7 October 2017, <<https://www.theartnewspaper.com/2017/10/07/john-akomfrah-the-human-cost-of-industrialisation>> [accessed 19 February 2023].
- ¹⁰ Cfr. A. DOWNEY, 'Vital Materialism: Filming the Anthropocene'.
- ¹¹ Si rimanda, in particolare, a B. LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Parigi, La Découverte, 1991; B. LATOUR, 'On actor-network theory: A few clarifications'. *Soziale Welt*, n. 47, 1996, pp. 369-381; J. BENNETT, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham-Londra, Duke University Press, 2010; T. MORTON, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2013; B. LATOUR, *Face à Gaïa: Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Parigi, La Découverte, 2015.
- ¹² K. BANNING, 'Tomorrow, or the End of Time', in L. GARCIA-REYNE (a cura di), *John Akomfrah. Purple*, Londra, The Barbican, 2017, pp. 21-22.
- ¹³ Cfr. A. DOWNEY, 'Vital Materialism: Filming the Anthropocene'.
- ¹⁴ J. AKOMFRAH, 'Colour Symbolism in Ghanaian Society', in K. ESHUN e A. SAGAR (a cura di), *The Ghost of Songs*, Liverpool, Liverpool University Press, p. 170.
- ¹⁵ Cfr. G. P. HAGAN, 'A Note on Akan Colour Symbolism', *Research Review*, s. VII, vol. 1, 1970, pp. 8-14; G.F. KOJO ARTHUR, *Cloth as metaphor: (re)reading the Adinkra cloth symbols of the Akan of Ghana*, Accra, Centre for Indigenous Knowledge Systems, 2001; Y. BLAY, 'Color Symbolism', in M. K. ASANTE A. MAZAMA (a cura di), *Encyclopedia of African Religion*, I, Thousand Oaks, SAGE Publications, 2008, pp. 173-175; P. DEGRAFT-YANKSON, 'Of the Akan people: Colour and design education in Ghana', *International Journal of Education Through Art*, vol. 16, n. 3, 2020, pp. 399-416.
- ¹⁶ Cit. in E. FULLERTON, 'An Artist Who Brings Order to Chaos', *The New York Times*, 1 settembre 2021, <<https://www.nytimes.com/2021/09/01/arts/design/john-akomfrah.html>> [accessed 10 June 2023].
- ¹⁷ J. AKOMFRAH, *Director's Statement*, Theatrical Release at The Museum of Modern Art (MoMA), 6-12 ottobre 2011, <https://misc.icarufilms.com/press/pdfs/muse_pk.pdf> [accessed 10 June 2023].
- ¹⁸ Cfr. J. HILL, *White Horizon: the Arctic in the Nineteenth-century British Imagination*, Albany, State University of New York Press, 2008; S. MACKENZIE, A. WESTERSTÅHL STENPORT (a cura di), *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015.
- ¹⁹ N. POWER, 'Counter-media, migration, poetry: interview with John Akomfrah', *Film Quarterly*, vol. 65, n. 2, 2011, p. 59.
- ²⁰ Ivi, p. 62.
- ²¹ H. HLAÐGERÐUR LÚTHERSDÓTTIR, 'Transcending the Sublime: Arctic Creolisation in the Works of Isaac Julien and John Akomfrah', in S. MACKENZIE, A. WESTERSTÅHL STENPORT (a cura di), *Films on Ice*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2015, pp. 325-334.

²²E. FULLERTON, 'An Artist Who Brings Order to Chaos', *Sunday Observer*, 12 September 2021, <<https://www.sundayobserver.lk/2021/09/12/artist-who-brings-order-chaos>> [accessed 3 February 2023].

²³*Ibidem*.

²⁴T.J. DEMOS, 'On Terror and Beauty: John Akomfrah's Vertigo Sea', in E. GIFFORD-MEAD, R. HOGAN (a cura di), *John Akomfrah*, Londra, Lisson Gallery, 2016, pp. 13-19; ID., 'Feeding the Ghost: John Akomfrah's Vertigo Sea', in T. BALLARD (a cura di), *John Akomfrah. Sings of Empire*, New York, New Museum, 2018; del medesimo autore sono riferimenti bibliografici fondamentali per il tema qui affrontato: T.J. DEMOS, *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlino, Sternberg Press, 2016; ID., *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*, Berlino, Sternberg Press, 2017; ID., *Beyond the World's End. Arts of Living at the Crossing*, Durham, Duke University Press, 2020.

²⁵P. GILROY, *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*, Cambridge, Harvard University Press, 1995; si veda anche A. VIKRAM, 'Underneath the Black Atlantic: Race and Capital in John Akomfrah's *Vertigo Sea*', *X-TRA*, v. 21, n. 3, (spring 2019), <<https://www.x-traonline.org/article/underneath-the-black-atlantic-race-and-capital-in-john-akomfrahs-vertigo-sea>> [accessed 14 June 2023].

²⁶T.J. DEMOS, 'On Terror and Beauty: John Akomfrah's Vertigo Sea', p. 15.

²⁷O. EQUIANO, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano or, Gustavus Vassa, the African* [1789], in ID., *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano or, Gustavus Vassa, the African*, Londra, CreateSpace Independent Publishing Platform, 200.

²⁸T.J. DEMOS, 'On Terror and Beauty: John Akomfrah's Vertigo Sea', p. 15.

²⁹T.J. DEMOS, 'Feeding the Ghost: John Akomfrah's Vertigo Sea', 2018, p. 79. A questo proposito si vedano anche N. BOURRIAUD, *Inclusions. Esthétique du capitalocène*, Parigi, PUF, 2021; M. e R. FOWKES, *Art and the Climate Change*, Londra, Thames & Hudson, 2020.

³⁰Cfr. N.D., 'Ghana Freedom. Ghana Pavilion at the Venice Biennale', *E-flux*, 24 February 2019, <<https://www.e-flux.com/announcements/246977/ghana-freedom/>> [accessed 14 June 2023].

³¹T.J. DEMOS, *Beyond the World's End. Arts of Living at the Crossing*, p. 2.



| Zoom. Obiettivo sul presente



FRANCESCA RIGATO

L'Edipo re tra colpa e destino

Edipo re, una favola nera, a play staged at the Teatro Elfo Puccini in March 2022, focuses on a reinterpretation of the Oedipus myth in a dark, fairy-tale key. From the dramaturgy to the staging of the text, from the music to the set design, everything leads to the creation of a broader, more complete and explanatory constellation that allows this myth to be deciphered in a contemporary key. The aim of this performance is to reflect on the archetype of the Oedipus myth and to propose it to the audience under a new key. In particular, this text analyses several scenes from the opera paying particular attention to the common thread of Edipo's fate that runs through the whole story.

1. La fiaba nel mito

Tra le produzioni del 2022 il Teatro Elfo Puccini di Milano annovera lo spettacolo *Edipo re, una favola nera*, andato in scena in prima nazionale il 15 marzo 2022, presso la sala Shakespeare. La regia e l'adattamento del mito, firmati da Ferdinando Bruni e Francesco Frongia, intendono proporre una lettura in chiave contemporanea dell'*Edipo re* di Sofocle. L'aggiunta di «una favola nera» al titolo, infatti, annuncia un nuovo e diverso punto di vista sulla nota tragedia ed è l'idea centrale da cui affrontare l'analisi di questo spettacolo. Il sottotitolo denuncia, infatti, l'operazione artistica alla base dello spettacolo e va analizzato nei dettagli: il termine 'favola' rimanda all'antico genere esopiano, ma la struttura che emerge dal percorso di ripensamento e di montaggio è piuttosto quella tipica della fiaba. L'interferenza tra i due generi probabilmente è dovuta al fatto che c'è un rimando alla favola esopiana, ma la narrazione è assimilabile alla fiaba magica studiata da Propp, poiché l'andamento della storia di Edipo diventa quello del bambino, trovarlo, che lentamente va incontro al suo destino affrontando una serie di prove. La conversione del mito in fiaba rispecchia l'idea di teatro dei due registi, cioè quella di narrare storie che possano arrivare al pubbli-

co suscitando domande sul mondo contemporaneo, invitando a un'interrogazione non sul punto di partenza, ma su quello d'arrivo. Trasformare il mito in 'favola' implica trasporre una storia adattandola al linguaggio teatrale dell'epoca che lo fruisce; questo processo permette di rendere le tematiche più vicine al pubblico di oggi e di far emergere le relazioni tra il mondo antico e quello attuale, coinvolgendo gli spettatori in un percorso di riflessione e confronto. Il mito, quindi, diventa specchio per analizzare le dinamiche sociali, le ingiustizie, i conflitti o le problematiche di ieri e di oggi, ma riuscendo a mantenere una distanza critica, dal momento che la narrazione, travestita da fiaba, assume l'aspetto di un racconto solo apparentemente non contemporaneo.

L'aggettivo 'nera', invece, attira l'attenzione sul dolore insito nel mito e sulla cupa storia degli eventi tragici. Qui 'dark' non è solo la vicenda, ma anche parte dell'atmosfera creata dalla scenografia, dalle luci e dalla musica; infatti, in diversi momenti dello spettacolo sul fondale vengono proiettati disegni, un *collage* animato che sottolinea l'anima tormentata di Edipo e che vuole mostrare il lato psicologico e interiore del protagonista, i suoi sogni e la sua anima offuscata da un nero destino. Le immagini aggiungono quindi un ulteriore livello interpretativo e immaginativo a tutta la messa in scena. In un'intervista, Ferdinando Bruni spiega il motivo del sottotitolo:

Alla fine cos'è l'*Edipo* di Sofocle se non una fiaba? C'è un trovatello, non c'è la strega cattiva ma un oracolo che dice che ucciderà i genitori, quindi lo abbandonano nel bosco; lui diventa un principe, torna a Tebe, sconfigge il mostro che sta alle porte della città e uccide i giovani, sposa la regina... e qui però manca il lieto fine. Perché la regina è sua mamma. E la favola diventa nera.¹

La trama di *Edipo*, come ricorda Bruni, richiama la struttura delle fiabe analizzate da Propp, ad eccezione del finale, poiché non c'è il classico 'vissero tutti felici e contenti'. Che tale elemento non sia tratto essenziale del genere può d'altronde trovare conferma tra le fiabe dei fratelli Grimm, che sono spesso connotate da un'atmosfera cupa e rappresentano le paure infantili e le radici psicologiche che stanno dietro un avvenimento o un fatto negativo.² Infatti, i racconti raccolti dai Grimm sono parte di una tradizione popolare e per questo risultano strettamente collegati ai miti, e spesso non hanno il lieto fine.

Nel rimando alla fiaba coesistono i due filoni di questo spettacolo: quello psicologico e quello popolare che si inserisce perfettamente nella poetica del Teatro. Il percorso che ha portato il Teatro dell'Elfo verso questa nuova messinscena di *Edipo re* dura da diversi anni. È infatti iniziato con *Verso Tebe. Variazioni su Edipo* nel febbraio 2020, sempre per la regia di Bruni/Frongia, ed è proseguito con la ripresa di *Alla Greca* nel luglio del

2022; tutti progetti uniti dall'idea di riflettere sull'archetipo del mito attraverso diversi punti di vista. *Verso Tebe* per l'Elfo è la prima tappa dello studio del testo di Sofocle, e può essere inteso come una prefazione dal gusto *punk* e *dark* che preannuncia l'atmosfera da 'favola nera' dello spettacolo successivo. Scrive Martina Treu su *Stratagemmi Prospettive Teatrali*: «*Verso Tebe. Variazioni su Edipo*, come rivela il titolo, è un *work in progress* in forma di concerto dove le voci si intrecciano e si sovrappongono, dove il mito si specchia in molte immagini riflesse (non in una lente, ma in un caleidoscopio)». ³ Il copione, letto dagli attori in scena, è un insieme di testi di diversi autori che nei secoli hanno riscritto il mito: questa è la prima consonanza con *Edipo re, una favola nera*, che ha in comune con la versione precedente anche gli stessi registi e attori: Edoardo Gubini, Ferdinando Bruni, Mauro Lamantia, Valentino Mannias.

Le differenze invece sono molteplici: mentre la prima versione si serviva di uno spazio scenico con il pubblico disposto sui quattro lati, la seconda rispetta l'assetto classico che vede lo spettatore posto frontalmente al palco. Un'altra riguarda il riferimento alla fiaba; infatti, l'operazione spettacolare attuata nella seconda versione è stata quella di ricreare una storia di Edipo declinata attraverso i testi che nei secoli hanno rivisto, citato e riletto il mito. La riscrittura in chiave fiabesca, in questo caso, ha permesso di connettere un mito antico ad un pubblico che apparentemente non ha più legami con la tragedia, ma mantiene una forte connessione con l'oralità del racconto e quindi con la pratica teatrale, cosicché per lo spettatore di oggi Edipo diventa una vicenda primordiale dell'inconscio umano, non a caso usata anche in ambito psicoanalitico. ⁴

Il successo dello spettacolo ha richiamato in sala non solo il pubblico, già fruitore della prima versione della storia, ma anche lo spettatore generalmente interessato alla tragedia greca: la creazione di un *sequel* della vicenda di Edipo ha riportato la storia ad un linguaggio contemporaneo da serie televisiva e ha dimostrato come sia possibile rileggere ancora oggi un mito riscritto centinaia di volte. I registi sono riusciti così, ancora una volta, a ricreare quella comunità teatrale che da sempre si pone come un punto di forza e di orgoglio dell'Elfo Puccini. Non a caso, nel manifesto dell'Elfo sono citate le parole tratte dal testo *Per un teatro povero* di Jerzy Grotowski: «possiamo perciò definire il teatro come "ciò che avviene tra l'attore e lo spettatore"». ⁵ Questa affermazione conferma che il legame tra pubblico e palcoscenico è fondamentale per la messa in scena di uno spettacolo: è il rapporto individuale, umano e allo stesso tempo collettivo ciò che la comunità artistica del Teatro cura e a cui è interessata.

Addentrando nell'analisi della messa in scena dell'opera si possono riconoscere, nella drammaturgia riscritta da Bruni/Frongia, contributi testuali tratti non solo da Sofocle, ma anche da Seneca, Dryden e Lee, Dürrmatt, Berkoff, Thomas Mann, Hoffmansthal, Cocteau e Pavese. L'uso di

testi di diverse epoche ha portato ad una radicale riscrittura del mito, uniformato da un nuovo lavoro di traduzione sia della parte classica sia di quella moderna, per ricreare un linguaggio ritmicamente omogeneo nel passaggio tra i vari autori.

2. Tre linee di lettura

I nuclei tematici su cui i due registi si sono soffermati per farne punti di sviluppo dello spettacolo sono: la scena con la sfinge, il rapporto tra Giocasta e Edipo, il *fil rouge* del destino dell'uomo che percorre tutta la vicenda. Queste tre linee di lettura si discostano dallo scritto originale di Sofocle, mentre recuperano contenuti dai testi aggiunti e concorrono alla rilettura che la nuova regia ha voluto offrire del mito conosciuto.

La presenza della scena della sfinge si riferisce a due copioni molto differenti; in primis a *Ödipus und die Sphinx (Edipo e la Sfinge, 1906)* di Hugo von Hofmannsthal, da cui lo spettacolo dell'Elfo estrapola l'episodio che nell'*Edipo Re* di Sofocle costituiva solamente l'antefatto appena accennato in un inciso della tragedia. In secondo luogo, per la caratterizzazione dei personaggi, Bruni/Frongia hanno preso spunto dall'Edipo di Steven Berkoff, che descrive la sfinge, nel suo *Greek (Alla Greca)*, come «una femminista convinta, il cui obiettivo principale è quello di asservire l'uomo, ritenuto la causa dei mali che affliggono la società».⁶

La sfinge, interpretata da Ferdinando Bruni, è il mostro che minaccia la città e, appostata alle porte di Tebe, pone i suoi enigmi ai passanti: l'unico modo per sconfiggerla e ucciderla è rispondere correttamente alla

domanda. Tutta la scena viene riletta in chiave comica, richiamando una modalità che rimanda alla Commedia dell'Arte: la sfinge è una maschera, un Arlecchino burlesco e al contempo demoniaco, affamato di vite umane, che si beffa dei suoi nemici e il cui unico scopo è uccidere; la sua battuta è come una filastrocca che usa per attirare a sé i viandanti, per sfidarli e per portarli nella sua trappola mortale:

SFINGE: Ehi, chi sei, tu, piccoletto? / Schizzettino di pisello... / Tu, scherzetto di natura, / Ti presenti in piena notte per risolvere il mio enigma? / Vuoi sfidare me, la Sfinge? / Vaffanculo, brutto verme. / Ti decapito, ti strappo / lingua e occhi dalla faccia e ci faccio un bell'arrosto. / Omettino, nullità, tu bestemmia della specie.⁷



Foto di Lorenzo Palmieri, *La Sfinge*, 2022, dal sito del Teatro Elfo Puccini

Oltre a recitare le battute in modo canzonatorio l'attore indossa una maschera, sia per rendere riconoscibile al pubblico il personaggio, sia per farsi identificare come una figura mitica: essa risulta una commistione tra mitico e fanciullesco, una dimensione allo stesso tempo non umana e terrena.

L'uso della maschera (di Elena Rossi) non fa che sottolineare il tentativo – umano, disumano – di cancellare, o almeno celare nell'altro da sé, la macchina, la colpa che già il destino porta in grembo, quella maternità corrotta che la società non potrà mai emendare.⁸

Dal registro linguistico già da questa scena, che è una delle prime dello spettacolo, si evince come Edipo sia l'unico vero essere umano della tragedia. Il protagonista, a differenza dei personaggi mitici e mitizzati, come per l'appunto la sfinge, Tiresia e persino Giocasta, rimane ancorato alla realtà, sia nei dubbi che solleva, sia nel modo di esprimersi. L'uso della parola in questo testo è fondamentale per spiegare e delineare il profilo dei personaggi: ad esempio la risposta di Edipo alla sfinge mostra l'impulsività giovanile e la non consapevolezza del pericolo, dunque l'incoscienza tipica dell'essere umano:

EDIPO: La morte può atterrire soltanto i malvagi
Per i puri di cuore è uno spauracchio che si traveste
Per spaventare i bambini.

SFINGE: Con troppa leggerezza parli
Di morte e Inferno. Vieni più vicino
Che ora ti informo meglio.⁹

Edipo è l'emblema dell'individuo soggetto al destino e allo stesso tempo artefice del proprio percorso. Risolto l'indovinello e sconfitta la sfinge, il protagonista entra nella città di Tebe dove incontra Giocasta, con la quale convolerà a nozze. Il rapporto d'amore tra Edipo-Valentino Mannias, e Giocasta, interpretata da Mauro Lamantia, occupa la seconda scena fondamentale per l'analisi dello spettacolo. La scelta di usare un attore uomo per l'interpretazione della parte femminile è spiegata da Ferdinando Bruni come un recupero filologico, dato il richiamo alla prassi del teatro greco antico di servirsi solamente di attori maschi per tutte le parti. La relazione tra madre e figlio, inoltre, è recuperata dall'*Edipo* di Dryden e Lee pubblicato nel 1679, dove i due autori post-shakespeariani analizzano in modo approfondito il legame tra Giocasta ed Edipo, creando una sotto-trama autonoma rispetto a quella della tragedia originale di Sofocle. L'utilizzo di questo riferimento è così motivato da Bruni: «Abbiamo inserito Dryden e Lee, due autori barocchi, che hanno costruito un *Edipo* molto complesso. Quello che abbiamo preso dal loro testo è il bellissimo rapporto tra Gioca-

sta ed Edipo e in particolare l'addio tra i due».¹⁰ La parte più interessante della scena è proprio il momento in cui, dopo lo spozalizio (una cerimonia realizzata con due enormi vestiti/monumento che vengono calati sugli attori), viene narrata la prima notte di nozze e i successivi anni di vita comune. Durante il racconto degli stessi protagonisti, l'ambiente intorno a loro si trasforma: i due vestiti nuziali spariscono, il palco rimane scarno e i due amanti restano a terra abbracciati ed inerme. Da questa immagine si coglie la duplice lettura che i registi hanno attribuito al testo: se il primo binario è sicuramente legato all'innaturalità di quanto accaduto sul palco, ovvero madre e figlio che si uniscono in matrimonio, il secondo, grazie al lavoro degli attori, è l'amore vero e sincero che i due provano l'uno per l'altro, ignari della sventura che si sta per abbattere su di loro. Quello che arriva al pubblico, grazie agli attori che pronunciano con tono intimo e dolce le parole del testo, alla fine è un amore puro, un affetto che non è discutibile e se per un attimo non si pensa al legame di parentela che c'è tra i due protagonisti si può riconoscere, nelle dolci parole che si rivolgono, un sentimento universale: quello tra semplici amanti.

EDIPO: Stiamo già dormendo, povera cara... Ma dobbiamo star svegli. Giocasta, ti supplico – mi stai a sentire? – se dovessi addormentarmi, svegliami, te ne prego, scuotimi e io farò lo stesso se ti addormenti tu. Dobbiamo impedire che questa notte così unica sprofondi nel sonno. Sarebbe troppo triste...

GIOCASTA: E perché mio folle adorato? Abbiamo tutta una vita davanti a noi... Ecco, lo vedi? Stai già dormendo...¹¹

Questa pace e l'idea di un futuro sereno è solo apparente; infatti, appena l'illusione della verità della scena si insinua nel pubblico, ecco che una voce inonda il palco e riporta in superficie quello che sembrava ormai nascosto:

VOCE: E l'anima in superficie simulava e fingeva, ma giù nel profondo, dove abita silenziosamente la verità, lì non c'era stata illusione alcuna; anzi quell'identità le si era rivelata subito, al primo sguardo e consapevole-inconsapevole si era presa il figlio per marito, perché soltanto lui le era pari.¹²

La verità, dunque, come pilastro di ricerca basilare: è per la verità che Edipo va a Tebe e uccide Laio, è per conoscere la verità che sfida la sfinge, interroga Tiresia, incontra Caronte e il servo. Tutte le sue vicende ruotano intorno al bisogno costante di arrivare alla conoscenza del vero, di ricostruire la sua provenienza e indagare le sue origini, la determinazione nel volerlo scoprire lo portano infatti a scontrarsi con l'inevitabile destino. Il fato è il grande tema che percorre la tragedia, come un personaggio inesistente che guida tutte le scelte degli altri protagonisti. «Fu la colpa o il

destino, fu l'uomo o furono gli dèi?»:¹³ la frase citata, tratta da *La morte della Pizia* di Dürrenmatt, è presente nello spettacolo come un mantra. In un'intervista apparsa su *La Repubblica* Ferdinando Bruni conferma questa linea di lettura della tragedia:

Il tema principale per noi è quello del destino, il complicato rapporto fra libertà e necessità, fondativo di questa società occidentale figlia dell'Illuminismo, che per fortuna continua a nutrire grande fiducia nella ragione. Ma la tragedia ci insegna che la ragione, grande mito della modernità, non risolve tutto. La morte esiste, il destino esiste, esistono cose che non puoi controllare, anche se la versione più pacchiana, americana, dell'Illuminismo dice che se vuoi veramente una cosa la puoi ottenere.¹⁴

L'idea che ragione e destino siano collegati tra loro indissolubilmente non è solo tipica di questa rilettura di Edipo; anzi, è una riflessione che anche Pavese propone nel suo *Dialoghi con Leucò*, da cui Bruni/Frongia traggono spunto per diversi passaggi, tra cui oltre alla scena che riguarda Tiresia, anche un'idea più generale del legame che c'è tra l'uomo e la sua sorte, in questo caso decisa dagli dèi. Nelle parole del Cacciatore si trova un riferimento a quest'ultimo concetto:

SECONDO CACCIATORE: [...] Gli dèi non ti raggiungono né tolgono nulla. Solamente, d'un tocco leggero t'inchiodano dove sei giunto. Quel che prima era voglia, era scelta, ti si scopre destino. Questo vuol dire, farsi lupo.¹⁵

La fatalità del destino va contro la volontà del singolo: malgrado esista la ragione, esistono anche il dolore e il male contro cui l'uomo non può fare nulla. Edipo vuole sfuggire al fato, ma non ci riesce: proprio nel tentativo di evitarlo si imbatte in esso e senza saperlo compie atti di cui consciamente mai avrebbe voluto macchiarsi. Questo è il vero dramma del re di Tebe: sfuggire a sé stesso e non riuscirci in nessun modo, poiché il suo futuro è segnato. In questa messa in scena si percepisce chiaramente come Edipo non si lasci trascinare dal destino, ma anzi combatta per contrapporsi ad esso: egli vive un dissidio interiore e umano di dubbi ed incertezze in cui il pubblico si può immedesimare e riconoscere. Ecco, dunque, che *l'Edipo* dell'Elfo è una storia vera, rivolta al contemporaneo, non solo per il linguaggio e per la riscrittura del testo, ma anche per i valori che esso trasmette. Edipo è un uomo e come tale si mostra al pubblico, con i suoi difetti e i suoi pregi, con la cecità che contraddistingue il non sapere e il non prevedere cosa accadrà, con i sentimenti che quotidianamente ci appartengono e che vedendoli espressi su un palcoscenico portano lo spettatore all'immedesimazione e allo stesso tempo alla riflessione.

3. *Il tappeto sonoro e visivo intorno al testo*

Nell'*Edipo* scenografia, costumi e musica creano un tutt'uno con il testo, a tal punto da costruire un legame indissolubile tra la musica e il coro, tra i costumi e la lettura contemporanea delle azioni. La scena si presenta all'immaginario collettivo richiamando un paesaggio mediterraneo e allo stesso tempo rimandando a un luogo altro, archetipico, lontano:

Un racconto rapsodico che mescola il tragico ai toni del grottesco; un ritmo tribale accompagna la vicenda effettiva ma anche quella che dal passato emerge nei toni sinistri del suono (di Giuseppe Marzoli), nelle proiezioni stilizzate sul fondale in cui si impongono un feto e poi una figura scheletrica, per condurre dall'avvento della vita all'epilogo della morte.¹⁶

La scenografia di Ferdinando Bruni ispirata a Iannis Kunellis, artista e scultore greco esponente dell'arte povera, utilizza materiali e forme di una cultura mediterranea arcaica. Il palcoscenico è diviso in due sezioni: una parte verso il proscenio, ricoperta di sabbia e pietre, e una più interna, creata con una passerella di legno chiaro, quasi un rimando al teatro Nō giapponese. I due spazi delimitano nella messa in scena un luogo generico, dove avvengono le vicende al chiuso, e un luogo esterno, in cui si succedono i viaggi e gli incontri sulla strada; le quinte invece sono fatte da sacchi di carbone.

Una scena significativa, che acquista un rilievo particolare e una fascinazione maggiore proprio grazie alla scenografia, si ha durante l'accenamento di Edipo, quando dall'alto scendono lentamente teli rosso fuoco che rappresentano lacrime di sangue e propongono una visualizzazione del dolore. La perdita della vista è una scena fondamentale in Edipo poiché è il simbolo della cecità dell'essere umano di fronte alla conoscenza, ecco dunque il contrasto creato dai registi, il buio dato dal non vedere più accompagnato dal dolore diventato visibile, agli occhi del pubblico, grazie ai teli rossi che silenziosi calano sul palco. Una scena che gioca sulla sinestesia: la sofferenza non si sente ma si vede e questo la rende ancora più agghiacciante. Usare i sensi in opposizione è un espediente che verrà usato per tutto lo spettacolo, sarà sempre la vista a far leggere ciò che è tendenzialmente invisibile come per l'appunto il dolore, l'inconscio e i pensieri. In particolare, i disegni animati proiettati sullo sfondo, suggeriscono il risvolto inconscio di ciò che viene presentato sul palco svelando in scena un ulteriore significato nascosto che si annida nella mente dei personaggi.

Un altro elemento visivo che completa la scenografia sono i costumi di Antonio Marras, realizzati da Elena Rossi e Ortensia Mazzei, una combinazione sia di rimandi ancestrali, sia di tratti moderni: un esempio di questa commistione di stili lo si può riscontrare nel costume della sfinge, che indossa guanti neri di gomma a cui sono state applicate unghie lun-



Antonio Marras, *La Sfinge*, disegni preparatori e bozzetti dei costumi, 2022, dal sito del Teatro Elfo Puccini



Antonio Marras, *Tiresia*, disegni preparatori e bozzetti dei costumi, 2022, dal sito del Teatro Elfo Puccini

ghissime, un corpetto chiaro di garze e stoffe e un kilt scozzese, e porta sulla schiena una fascina di rami secchi. Il costume di Tiresia, invece oltre ad avere i colori della terra e l'immancabile bastone, prevede bende macchiate che ricoprono il volto e degli occhiali da soldato-aviatore, per simboleggiare colui che viaggia nel tempo.

Il bozzetto dei costumi è stato ideato da Antonio Marras direttamente addosso agli attori: «ogni personaggio ha un abito identificativo modellato su di sé».¹⁷

Questa caratterizzazione non vale per gli abiti del coro, che sono neri e neutrali, sia per stile sia per genere: infatti, comprendono una giacca lunga e una gonna con decori e rifiniture rosse. L'insieme delle suggestioni antico/moderno, grazie ai materiali usati sottrae i costumi a un rimando temporale preciso e li fa sembrare senza epoca. Di particolare interesse risultano i due vestiti/monumento dello sposalizio tra Giocasta ed Edipo, creati con il riutilizzo di vecchi abiti da sposa: l'abito di lei, bianco, e quello di lui, nero, sovrastano il palco e scendono dall'alto, a voler simboleggiare quasi la mano degli dèi e la profezia che incombe sulla loro storia. Gli abiti rappresentano un potere che non si può contestare e che opprime e condanna i due personaggi al loro destino: «I suoi costumi sono un lavoro

di drammaturgia: nella scena delle nozze di Edipo e Giocasta due enormi mantelli che sembrano gabbie scendono sugli sposi e li imprigionano; li incastrano nei ruoli che finiranno col distruggerli».¹⁸

Quando i vestiti risalgono e spariscono nella soffitta teatrale, Edipo e Giocasta rimangono sul palco seminudi e si allontanano lentamente uscendo dalla scena. L'immagine che si palesa sul palco riprende il celebre affresco *La cacciata dal paradiso terrestre* di Masaccio, perché proprio in quel momento finisce l'idillio dei protagonisti e inizia il loro inferno, i due a capo chino e, vergognosi degli atti compiuti, si avviano a vivere il resto della loro vita uscendo di scena; non è casuale neanche che si siano spogliati degli abiti e siano, come nel dipinto, quasi completamente nudi, senza difese.



Foto di Lorenzo Palmieri, *Sposalizio*, 2022, dal sito del Teatro Elfo Puccini

Insieme ai costumi, a identificare i personaggi ci sono delle maschere, create da Elena Rossi, che servono a diversificare i vari ruoli, in quanto gli attori in scena sono solo quattro. La base della struttura è fatta con un filo di corda – a cui sono incollati vari materiali grezzi ed eleganti, come la cartapesta e i rami usati per esempio in quella della sfinge – e con colori sgargianti quali oro e argento, dati da perline, *paillettes* o vernice che mettono in risalto i tratti del volto nascosto, le sopracciglia o la linea del naso. L'unico senza maschera è Edipo, colui che cerca la propria identità, mentre tutti gli altri, anche per la molteplicità dei ruoli che ogni attore deve interpretare, indossano questo prezioso oggetto che dona all'attore una staticità d'espressione e allo stesso tempo veicola la parola in modo diretto.

La musica interviene invece nelle parti riflessive del coro, che nell'economia complessiva dello spettacolo viene rappresentato come un annunciatore di malaugurio e di disgrazie: gli attori Edoardo Barbone, Ferdinando Bruni, Mauro Lamantia, come dei corvi, gracchiano la profezia a Edipo. La musica che accompagna il coro è del cantautore australiano Nick Cave, che grazie al suo 'recitar cantando' ha permesso l'inserimento della sua voce nelle parti del coro. La musica di Cave è stata ricampionata da



Foto di Lorenzo Palmieri, *Il coro*, 2022, dal sito del Teatro Elfo Puccini

Giuseppe Marzoli, che togliendo la voce e mantenendo la melodia dei brani, è riuscito a conciliare il ritmo della composizione con quello del testo riscritto per il coro: i due elementi si completano così a vicenda e danno vita a un'esecuzione dalle risonanze *rock alternative*. A tal proposito, in un'intervista Frongia ha parlato del «tappeto sonoro di musica cadenzata e di ritmo che scandisce duramente lo scorrere del tempo e il pensiero dell'azione» come di una richiesta verso un aldilà interrogato, ma che non darà mai risposta». ¹⁹ Il tempo è calcolato in base alla musica e alla luce, il suo scorrere si percepisce a volte rallentato, ampliato, e a volte accelerato, secondo un ritmo ancestrale che si connette al battito cardiaco dell'attore in scena e del pubblico in platea.

La scenografia, i costumi, l'ambientazione e la musica completano il testo e arricchiscono di significato la storia della tragedia, rendendo più chiara l'idea di fiaba che i due registi hanno voluto porre alla base della messa in scena; infatti, mentre il mito ha riferimenti più vaghi, anche nell'ambientazione, la fiaba si nutre di rimandi concreti. Ecco, dunque, che

i riferimenti a paesaggi archetipici e mediterranei, ad abiti che recuperano diverse influenze tra tessuti grezzi e oggetti di tutti i giorni, a una musica riconoscibile perché appartenente ad un genere contemporaneo, aiutano lo spettatore a ricollocare il genere della fiaba entro una tradizione più popolare che mitica. Tutti questi fattori contribuiscono a inserire la storia di Edipo nella poetica del Teatro dell'Elfo, guidando il pubblico nel processo di comprensione dei personaggi e della vicenda.

La rilettura del mito del teatro dell'Elfo realizza, attraverso la letteratura su Edipo e la riscrittura scenica, uno spettacolo che non solo rilegge la storia del re di Tebe in chiave contemporanea, ma dimostra anche la necessità del mito oggi. A sostegno di questo orientamento si trova un interessante punto di contatto nelle parole introduttive all'ultima edizione Einaudi dei *Dialoghi con Leucò*, in cui si legge:

Mito è, nello stesso tempo, qualcosa di necessario e di impossibile. Necessario perché è la sostanza stessa della nostra vita, che non è mai vita naturale e immediata ma sempre implica investimento di senso e quantomeno superstizione, se non religione. Necessario anche perché esistere significa restare sia pur solo ritualmente in rapporto con una provenienza, anche quando negata, al punto che non averne nessuna o rifiutarla segna l'individuo non meno che il puro e semplice riposare in essa. Necessario infine perché non c'è processo simbolico che non sia avviato da un'iniziale emozione poetica, come dimostra il fatto che conoscere è ridestare alla memoria, giocare è ricordare l'immemorabile. Tuttavia impossibile, il mito.²⁰

Anche per Frongia e Bruni il mito è necessario, poiché mostra l'essere umano in tutte le sue sfaccettature e ne analizza i pensieri, le azioni e le conseguenze; per questo motivo compatiamo Edipo per il suo destino, capiamo il dolore di Giocasta, ci immedesimiamo in uno o in un altro personaggio e sebbene la loro vicenda sia inizialmente percepita come lontana dal nostro tempo, ne scopriamo (in seguito) la vicinanza a noi e ai nostri sentimenti. Gli stessi registi intendono la tragedia come uno strumento che aiuta a capire l'animo umano e allo stesso tempo pone delle domande per una profonda conoscenza di sé e anche dell'orrore.²¹ Ecco che il valore psicanalitico dell'Edipo, ma in generale della tragedia, intesi come strumento catartico per l'essere umano, avviene anche in questo caso. Il mito, trasformato in fiaba, riesce ad avvicinarsi al canone immaginativo dello spettatore e quindi a risultare più comprensibile a livello interpretativo e analitico. Così lo spettatore, uscito dallo spettacolo, si ritrova ad aver appreso e assimilato la vicenda di Edipo come storia fallace e quindi estremamente umana, nella quale tutti si possono riconoscere. Quando a Frongia e Bruni viene chiesto come sia possibile uscire da questa 'favola nera', i due registi rispondono con le seguenti parole:

Fongia: Malgrado tutto, sollevati. La tragedia ci aiuta da sempre a capire i momenti di grande trasformazione.

Bruni: E con delle domande. Come nella *Morte della Pizia*: "Fu la colpa o il destino, fu l'uomo o furono gli dèi?". È il vero valore psicoanalitico di *Edipo*: porsi domande continue, andare indietro, andare a fondo della conoscenza di sé, anche a costo di scoprire l'orrore.²²

Per la possibilità di consultare il copione dello spettacolo EDIPO RE, una favola nera. Uno spettacolo di Bruni/Frongia, conservato presso l'Archivio del Teatro Elfo Puccini, si ringrazia la dott.ssa Alessia Rondelli.

Si ringrazia, per l'autorizzazione alla riproduzione delle immagini per uso di critica a scopi di ricerca scientifica e con finalità illustrative e non commerciali, il Teatro Elfo Puccini e Barbara Caldarini.

-
- ¹ A. SOLARO, 'Questo Edipo si libera di tutti i suoi complessi', *La Repubblica*, 24 settembre 2021.
- ² Al proposito si veda l'interpretazione che Bruno Bettelheim ha offerto delle fiabe dei fratelli Grimm nella sua opera *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano, Feltrinelli, 2018, pp. 16-17.
- ³ M. TREU, 'Antigone, Edipo e la lunga notte dei teatri – Una trilogia slegata', *Stratagemmi Prospettive Teatrali*, 21 maggio 2021 <[Antigone, Edipo e la lunga notte dei teatri – Una trilogia slegata | Stratagemmi Prospettive Teatrali](#)> [accessed 30 March 2023].
- ⁴ Dalla dichiarazione di Francesco Frongia nell'ambito dell'incontro con gli studenti dell'Università degli studi di Milano, avvenuto il 10 marzo 2022 presso il Teatro Elfo Puccini di Milano.
- ⁵ Cfr. il sito dell'Elfo Puccini (www.elfo.org), che ricava a sua volta la citazione da J. GROTHOWSKI, 'Per un teatro povero', Milano, Bulzoni, 1970, p. 41.
- ⁶ F. PUCCIO, 'Alla greca di Steven Berkoff. Un Edipo contemporaneo sulle rive del Tamigi', *Dionysus ex Machina*, XI, 2020, p. 271 <[Puccio_DEF.pdf \(dionysusexmachina.it\)](#)> [accessed 30 March 2023].
- ⁷ Copione dello spettacolo *Edipo re, una favola nera. Uno spettacolo di Bruni/Frongia*, p. 4.
- ⁸ S. NEBBIA, 'Edipo dell'Elfo. La colpa e il destino', *teatroecritica*, 6 aprile 2022 <[Edipo dell'Elfo. La colpa e il destino - Teatro e Critica](#)> [accessed 30 March 2023].
- ⁹ Copione dello spettacolo *Edipo re*, p. 4.
- ¹⁰ Dalla dichiarazione di Ferdinando Bruni nell'ambito dell'incontro con gli studenti dell'Università degli Studi di Milano, avvenuto il 10 marzo 2022, presso il Teatro Elfo Puccini di Milano.
- ¹¹ Copione dello spettacolo *Edipo re*, p. 4.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ Ivi, p. 21; cfr. F. DÜRRENMATT, *La morte della Pizia*, Milano, Adelphi, 1988, p. 39.
- ¹⁴ A. SOLARO, 'Questo Edipo si libera di tutti i suoi complessi'.
- ¹⁵ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 2014, p. 85.
- ¹⁶ S. NEBBIA, 'Edipo dell'Elfo'.
- ¹⁷ Dalla dichiarazione di Ferdinando Bruni nell'ambito dell'incontro con gli studenti dell'Università degli Studi di Milano.
- ¹⁸ A. SOLARO, 'Questo Edipo si libera di tutti i suoi complessi'.
- ¹⁹ G. TENTORIO, 'Edipo arcaico e contemporaneo – Intervista a Bruni-Frongia', *paneacquaculture.net*, 5 aprile 2022 <[Edipo arcaico e contemporaneo - Intervista a Bruni-Frongia - Paneacquaculture](#)> [accessed 30 March 2023].
- ²⁰ S. GIVONE, *Introduzione*, in C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, p. X.
- ²¹ Cfr. A. SOLARO, 'Questo Edipo si libera di tutti i suoi complessi'.
- ²² *Ibidem*.



| Letture, visioni, ascolti

GIUSEPPE CARRARA

**Michele Cometa, Roberta Coglitore, Valeria Cammarata
(a cura di), *Cultura visuale in Italia. Immagini, sguardi,
dispositivi***

Dare un quadro complessivo del volume *Cultura visuale in Italia. Immagini, sguardi, dispositivi*, a cura di Michele Cometa, Roberta Coglitore e Valeria Cammarata (Meltemi, 2022), non è un compito facile, visto l'ampio spettro di questioni che le oltre quattrocento pagine di questa raccolta di saggi contengono al loro interno. Si potrebbe iniziare dicendo che *Cultura visuale in Italia* non è una ricapitolazione o un'introduzione al tema che il titolo annuncia: piuttosto si tratta di dar conto della ricchezza (e della vitalità) di un campo di studi relativamente giovane (o, almeno, così è in Italia), attraverso la presentazione delle ricerche o della discussione di nodi teorici ancora irrisolti e che stanno al centro delle riflessioni di studiosi e studiose che a questo libro partecipano. Al netto della ricercata eterogeneità degli argomenti, ci sono alcuni interrogativi che continuamente ritornano, e che non a caso sono in parte esplicitamente richiamati, in apertura, dal saggio di Mitchell e che sono quasi sempre di natura relazionale: il rapporto fra parola e immagine, quello fra immagini e eventi storici, fra sguardi e dispositivi, fra arte e vita, fra media, circolazione e contesti, fra significati culturali e forme espressive e via dicendo.

Sono domande, per certi versi, vecchie, che da sempre si ripropongono a chi si occupi di teoria letteraria o di estetica, ma che qui



vengono affrontate da prospettive diverse, in grado di aprire dibattiti pienamente (e positivamente) interdisciplinari, cercando di ragionare su un campo estetico che non può più essere considerato nelle sue singole componenti atomizzate, ma solo come uno spazio, appunto, di forme 'rappresentazionali', dispositivi, media, oggetti estetici continuamente in dialogo fra loro: non per obliarne le specificità, evidentemente, ma per meglio metterle a fuoco le caratteristiche distintive, come mostrano, appunto, i casi di studio presentati nel volume.

È quanto emerge, per esempio, dalla proposta di Emanuele Crescimanno di considerare la fotografia quasi alla stregua del *ready made* duchampiano per uscire dalla rigida impostazione mimetico-documentaria; o dal saggio di Angela Mengoni, la quale, mettendo in dialogo la *Bildwissenschaft* di Boehm e la semiotica plastica di Greimas, offre una puntuale analisi di *Onkel Rudi* di Gerhard Richter, mostrando come gli strumenti dei *visual studies* possono essere un'utile risorsa per ragionare sulla forma delle immagini e non solo su un indifferenziato regime di visività culturale (alle cui derive culturaliste muove le sue obiezioni, in queste pagine, il saggio di Roberto De Gaetano); allo stesso modo Enrico Carocci, a partire dall'analisi di alcune inquadrature di *Barry Lyndon*, ragiona sull'innovativo linguaggio di Kubrick sullo sfondo delle riflessioni sulla prospettiva; o ancora Giovanni Careri che riflette su quelle che Warburg chiamava 'forme intermedie', soffermandosi su due casi particolarmente interessanti: uno spettacolo di danza che metteva in scena un episodio della *Gerusalemme Liberata* cui partecipò il re di Francia Luigi XIII e il legame fra gli *Antenati di Cristo* dipinti da Michelangelo nella Cappella Sistina e il rituale papale del 'possesso'; non diversamente, la puntuale disamina metodologica di Elisa Bricco sulla fototestualità mette in luce la necessità di strumenti critici che sappiano prestare attenzione alle caratteristiche tecniche del linguaggio verbale e di quello iconico nel loro fondersi nello spazio dell'opera, sottolineando, giustamente, la necessità di una prospettiva che non ragioni solamente in termini di funzioni o ruoli dell'immagine, ma che consideri il fototesto in quanto totalità, e quindi «a partire dalla loro specificità intrinseca» (p. 47).

Le analisi dei fototesti, di Richter, di Kubrick, delle forme intermedie condotte in questi saggi mostrano in maniera implicita anche un'altra questione che torna di continuo nelle pagine di *Cultura visuale*, vale a dire la continua messa in questione del potere (ma sarebbe meglio dire, come sottolinea più di un capitolo, del potere e della potenza): il potere delle immagini, certo, ma anche le relazioni fra immagini e potere. Sono questioni che emergono esplicitamente nelle revisioni, condotte con gli strumenti dei *visual studies*, di importanti nodi teorici della filosofia, oltre che dell'arte: come la rilettura femminista di Freud sulla nozione di sguardo proposta da Valeria Cammarata; o il problema del mimetismo affrontato da Rober-

ta Coglitore nello studio metacritico del mimetismo animale, da Caillois al postumanesimo; le riflessioni di Valentina Mignano sull'immagine che prolifera sul web (e sui progetti che rielaborano le pratiche e le estetiche di internet); o il nesso fra il paradigma della visualità con il neoliberismo sottolineato da De Gaetano. Non meno interessanti sono le riflessioni di respiro storiografico, come il bellissimo saggio di Alessandra Violi (*Re)incantare il visuale: l'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità medianica* che, da una prospettiva complementare agli studi sulla spettralità, riflette sull'importanza dell'esoterismo e della magia per indagare alcune manifestazioni culturali fra Otto e Novecento, mostrando così come il dialogo fra discipline letterarie e cultura visuale può essere un utile strumento per ragionare e reinquadrare la nostra concettualizzazione della modernità fuori dai paradigmi della 'serietà'. Mostrando, così, l'efficacia di una prospettiva davvero multidisciplinare, che non si limiti a essere semplice accostamento o guazzabuglio di metodi o oggetti di studio.

Tutti i saggi che compongono il volume, d'altronde, fanno dell'interdisciplinarietà uno dei punti focali attraverso cui ragionare criticamente sui propri oggetti di studio: così Michele Cometa, nella sua riflessione sulla «materialità delle immagini» a partire dalle miniature preistoriche, mette in dialogo antropologia, etnografia e scienze cognitive per «lavorare sulle 'storie di vita delle cose'» (p. 190). Antropologia e neuroscienze cognitive, non a caso, tornano in più di un saggio del volume (la prima, per esempio, nello studio di Carlo Severi sul primitivismo, le seconde nel testo di Vittorio Gallese); e non mancano di certo riflessioni che affrontano direttamente problemi di tipo epistemologico: è quanto si può leggere nelle pagine sull'archi-schermo di Mauro Carbone o nella proposta di Federico Pierotti e Alessandra Ronetti sui *color studies*.

Possiamo forse tornare alla difficoltà di partenza, per ribaltarla, un po' alla maniera di chi si è occupato di cultura visuale, per dire non più cos'è questo libro, ma cosa fa. *Cultura visuale in Italia* ha infatti il grande merito di mostrare, oltre a una serie di risultati già raggiunti, una pluralità di strade che possono ancora essere percorse, evidenziando come le categorie che pure da questa disciplina ci vengono offerte, come quelle di regime scopico, immagine, sguardo, dispositivo, non sono inermi concetti da applicare, ma problemi teorici e strumenti metodologici da ridiscutere continuamente nella prassi analitica: a far fronte all'indisciplinata eterogeneità dei contributi, oltre alle costanti appena ricordate, sta infatti questa sorta di predisposizione comune a autori e autrici di rimettere sempre in questione i principi e i concetti che stanno mettendo alla prova. E a noi rimane la curiosità di volerle percorrere tutte queste strade; e la frustrazione, in fondo, di non poterlo fare: perché se c'è un'ultima cosa che *Cultura visuale in Italia* mostra chiaramente è che, sempre più, per un'esplorazione geograficamente e storicamente espansa, da prospettive multiple, non può che servire un lavoro di gruppo.

DOMENICA CENTINARO

*Giovanni Calcagno, Gilgamesh. L'epopea di colui
che tutto vide*

Come può una delle opere letterarie più antiche rivelarsi tanto attuale? Come è possibile farla rivivere a teatro? La strada da seguire è quella che conduce alla seduzione della narrazione; una narrazione in cui la parola si fa musica, diviene canto di dolore e voce 'universale'. *L'epopea di Gilgamesh* narra le vicende del potente re di Uruk. In principio molto temuto e poco amato dai suoi sudditi, Gilgamesh si mostra arrogante e assetato di potere e di piacere, tanto da rubare la verginità alle spose il giorno delle nozze. Ascoltando le preghiere degli abitanti della città, la Grande Madre Aruru, su ordine di Anu, il Padre del Cielo, plasma con un pezzo di argilla il forte Enkidu, il doppio del sovrano, l'unico in grado di fronteggiarlo e di liberare il popolo dai suoi soprusi. I due si scontrano, ma quando la lotta termina Gilgamesh e l'avversario si riconoscono amici fraterni e invincibili. Con Enkidu il sovrano perde il suo animo inquieto e colmo di collera. I due personaggi iniziano ad affrontare insieme sfide pericolose, uccidono il gigante Humbaba e il Toro Celeste; imprese che gli dei condannano, privando il re del suo amico. Enkidu muore, Gilgamesh sprofonda in un dolore indescrivibile e inizia il suo viaggio alla ricerca dell'immortalità. Grazie al barcaiolo Urshanabi giunge al cospetto di Utanapisti – unico sopravvissuto al diluvio universale e personaggio al quale gli dei avevano concesso la vita eterna – e acquisisce consapevolezza della precarietà dell'esistenza. La vicenda, dunque, ruota intorno a un viaggio di trasformazione interiore, ai grandi interrogativi che l'uomo si pone di fronte al mistero della mor-



Foto Luca Del Pia. Per gentile concessione di Emilia Romagna Teatro ERT / Teatro Nazionale

te e al dolore della perdita e del lutto; sentimenti, questi, che attraversano le epoche e i confini geografici e che investono l'intera umanità.

Di recente, sono stati tre narratori d'eccezione a mettere in scena la trasposizione teatrale del poema, *Gilgamesh. L'epopea di colui che tutto vide*: Giovanni Calcagno, responsabile anche della regia, Vincenzo Pirrotta e Luigi Lo Cascio. I tre attori hanno dato vita a uno spettacolo costruito attraverso immagini visive, ritmiche e uditive di rara bellezza, in cui ogni frammento innesca momenti di riflessione sui grandi temi dell'esistenza. La ricerca dell'immortalità diviene infatti il pretesto per condurre un viaggio parallelo, introspettivo, sul valore dei legami umani, sul rapporto tra l'uomo e la divinità, sull'amicizia, sul nesso tra civilizzazione e libertà. Gli interpreti, inoltre, propongono tre modi diversi di narrare: diverso è il ritmo, diverso è l'utilizzo del corpo e della voce, diversi sono i ruoli. Ma proprio in questo slittamento continuo tra mondi narrativi differenti risiede la cifra espressiva dello spettacolo, caratterizzato anche da una efficace coloritura emotiva.

Giovanni Calcagno inizia lentamente, fornisce descrizioni di personaggi, narra antefatti e, preparando il pubblico a viaggiare dentro e con il racconto, genera il desiderio di sapere come si sviluppa l'azione, senza mai perdere di vista il suo ruolo di narratore; egli incarna con lucidità la voce epica del racconto.

La narrazione di Luigi Lo Cascio, invece, si attiene maggiormente al testo. Leggendo il libro che a volte tiene tra le mani, l'attore racconta il dolore di Gilgamesh per la morte dell'amico Enkidu e dà corpo alla dimensione corale del suo pianto: «Piangetelo giorno e notte, piangetelo senza sosta, senza riposo! Tu cortigiana che gli insegnasti l'amore tra gli uomini, che massaggiasti il suo corpo con gli oli più preziosi, piangilo, piangilo». Insieme alla recitazione di Lo Cascio, inoltre, è a due marionette che Calcagno affida il compito di rappresentare il tormento del protagonista. Manovrate a vista dallo stesso regista e da Pirrotta, esse emergono prima sullo sfondo come ombre e solo successivamente prendono consistenza e diventano chiaramente visibili agli spettatori. I loro movimenti accompagnano la voce narrante e restituiscono visivamente la sofferenza di Gilgamesh: alla fine le marionette giacciono a terra una sull'altra ai piedi dei tre narratori che, fermi, partecipano al dolore come in una veglia funebre.

Vincenzo Pirrotta veste invece i panni di guida del deserto, narra le battaglie, i pericoli, il viaggio alla ricerca dell'immortalità intrapreso dal re dopo la morte dell'amico. Mentre la narrazione di Lo Cascio si concentra sulla forza del testo scritto, Pirrotta si riallaccia a una narrazione orale che affonda le radici nel teatro popolare e rituale. Nei momenti di maggiore concitazione l'attore utilizza la tecnica del 'cuntu', anche se con modalità diverse rispetto ai vecchi cuntisti, compreso Mimmo Cuticchio, suo maestro. L'interprete, infatti, amplificando il ruolo giocato dal ritmo fonatorio,

opera una spettacolarizzazione dei moduli espressivi propri del cuntù. Esso viene inserito nello scorrere della narrazione in maniera quasi impercettibile, attraverso una semplice alterazione del tono della voce, una particolare scansione ritmica o una resa più accentuata dei movimenti del corpo. Ma quando rac-



Foto Luca Del Pia. Per gentile concessione di Emilia Romagna Teatro ERT / Teatro Nazionale

conta la furia che contraddistingue la battaglia con il potente Humbaba, il narratore impugna la spada, la fa roteare, entra rapidamente nella fase sincopata e la esaspera fino a realizzare un vortice sonoro di grande effetto.

Al termine di questo continuo cambio di marcia, il cuntista abbandona la tecnica e intreccia la narrazione epica con la comicità tipica della cultura popolare, facendo ricorso a un tono colloquiale e all'utilizzo del dialetto siciliano. Le reazioni del pubblico non tardano ad arrivare; l'attore suscita ilarità – a dimostrazione che quella lingua a lui tanto cara non rappresenta un limite bensì una risorsa – e si sposta, dunque, su un piano narrativo differente, caratterizzato dal fluire semplice e naturale dei gesti, degli sguardi e delle parole.



Foto Luca Del Pia. Per gentile concessione di Emilia Romagna Teatro ERT / Teatro Nazionale

L'uso del dialetto e l'impiego dei ritmi e delle sonorità del cuntù sono i tratti peculiari del mondo orale convocato dalla performance di Pirrotta, che appare dunque distante dalle posture recitative di Calcagno e di Lo Cascio. Tuttavia, benché si tratti di tre monologhi e di tre diversi modi di narrare, non si avverte quasi mai un senso di frammentarietà. I narratori approdano a un teatro verità che parte da situazioni e da luoghi straordinari per ancorarsi alla realtà e agli aspetti del vivere quotidiano. Imprese eroiche ed eventi mitici rappresentano uno sfondo da cui emerge un'importante lezione di vita: «I tuoi giorni trascorrili nella gioia. Danza, divertiti, rimettiti le vesti più belle, cospargiti il corpo degli unguenti più preziosi, mangia, bevi, saziati dell'amore di tua moglie, prendi tuo figlio per mano e sii felice».¹

A questa esortazione – che può assumere una valenza generale e collocarsi al di fuori da una precisa storicizzazione – si affiancano le conclusioni di Utanapisti nel momento in cui afferma, in riferimento al diluvio universale: «Poi vidi quel che vidi: intorno solo acqua e tutta l'umanità tornata dall'argilla da cui era venuta».² E anche le parole pronunciate da Gilgamesh negli istanti in cui racconta a Urshanabi della morte dell'amico Enkidu mettono in luce la centralità del motivo della terra, considerata origine e fine di ogni cosa: «La morte me l'ha rubato. Ho cominciato a vagare nel deserto, senza pace, senza riposo. Perché anch'io un giorno avrò lo stesso destino. Anch'io ritornerò alla terra da cui sono venuto».³

La scenografia ricostruisce proprio tale mondo color ocra, minimale, in cui le pietre simboleggiano il mistero della vita e della morte. Anche le composizioni video, realizzate da Alessandra Pescetta, sintetizzano nei colori e nelle tonalità questa doppia valenza della terra e, accompagnando la narrazione, sviluppano simultaneamente, a livello visivo, i principali temi dello spettacolo. Grazie a un impianto registico solido e ben strutturato, gli elementi scenici – a cui non sono certamente estranee neanche le sonorità essenziali della musica – concorrono quindi alla creazione di un'atmosfera densa di sollecitazioni sensoriali, capace di azzerare la distanza tra passato e presente. Si tratta di un'operazione drammaturgica coraggiosa, e gli applausi del pubblico ne sono stati la prova.

Spettacolo visto il 2 marzo 2023, Teatro Carcano (Milano)

Testo e regia Giovanni Calcagno; *con* Luigi Lo Cascio, Vincenzo Pirrotta e Giovanni Calcagno; *composizioni video* Alessandra Pescetta; *musiche originali* Andrea Rocca; *disegno luci* Vincenzo Bonaffini; *foto di scena* Luca Del Pia; *consulenza scientifica* Luca Peyronel; *produzione* Emila Romagna Teatro ERT / Teatro Nazionale; *durata* 1 ora e 30 minuti.

¹ G. CALCAGNO, *Gilgamesh. L'epopea di colui che tutto vede*, prefazione di L. Peyronel, Catania, Mesogea, 2022, p. 124 (si cita dal testo da cui è tratto lo spettacolo).

² Ivi, p. 149.

³ Ivi, p. 129.

LAVINIA MANNELLI

Emanuela Piga Bruni, La macchina fragile. L'inconscio artificiale fra letteratura, cinema e televisione

«*I am afraid I might be an inadequate artist*». Inizia così una conversazione tra ELIZA, un software di intelligenza artificiale creato da Joseph Weizenbaum (AI Laboratory, MIT) tra il 1964 e il 1966, e un suo paziente, umano. Inizialmente sviluppato per parodiare la predicibilità delle risposte di un terapeuta rogersiano, ELIZA ha attivato invece un processo inaspettato: molte delle persone che hanno interagito con questo antenato del moderno OpenAI, compresa la segretaria dello stesso Weizenbaum, si sono presto improvvisate in intime confessioni, attribuendo così implicitamente umanità al primo Chatbot della storia. Questo fenomeno, che parla del nostro bisogno di essere ascoltati più che della nostra fiducia nella scienza, ha preso il nome di 'effetto ELIZA'. Poco tempo dopo Masahiro Mori parlava di *uncanny valley*, rimandando al celebre saggio di Freud sull'*unheimlich* e descrivendo un andamento oscillante degli uomini nei confronti delle macchine antropomorfe: oltrepassata una certa soglia di realistica somiglianza con la figura umana, esse cessano di essere rassicuranti, *heimlich* appunto, e diventano spaventose. Dagli anni Settanta a



oggi molte cose sono avvenute: per esempio, nel giugno 2022 Blake Lemoine, l'ormai ex-ingegnere di Google, ha attribuito una coscienza a LaMDA, il ChatBot a cui stava lavorando, ma, se andiamo a tempi ancora più recenti, è di pochi giorni fa la notizia della creazione di Hal S5301, il primo robot umanoide che respira, suda, si muove: è stato prodotto da Accurate e Gaumard Scientific per essere interrogato e curato dagli aspiranti medici del Centro di simulazione medica e addestramento avanzato (Csmaa) dell'Università di Trieste.

Delle rappresentazioni letterarie e audiovisive di questi dialoghi perturbanti tra uomo e androide si occupa il saggio di Emanuela Piga Bruni, *La macchina fragile. L'inconscio artificiale fra letteratura, cinema e televisione* (Carocci, 2022). Sebbene tratti argomenti comunemente ritenuti scientifici e nonostante si avvalga della consulenza del software architect Christiano Presutti (anche membro del collettivo Luther Blisset), che firma il capitolo conclusivo, il taglio del saggio, va precisato, rimane comunque umanistico: sia per il materiale di cui si occupa, che rimane l'immaginario fantascientifico tradotto in alcune delle più celebri narrazioni del Novecento, sia per lo strumentario critico. E anche perché, ed è questo il motivo principale, l'androide per Piga Bruni è (va) inteso come «metafora rovesciata» dell'umano, come «nostro negativo». Dunque, analizzare i rapporti tra uomo e macchina significa chiedersi: «che cosa significa essere umani?» (p. 11).

Attorno a questa domanda ruotano infatti i dialoghi delle opere di cui Piga Bruni si occupa con maggiore attenzione. La prima è *Ghost in the shell*, il manga di Masamune Shirow (*Kōkaku kidōtai*, 1988) e la sua versione anime di Mamoru Oshii (1995), dove la scelta di un protagonista cyborg, ma femminile, il maggiore Kusanagi, esprime per Piga Bruni «la vulnerabilità di tutti gli esseri umani in un mondo sempre più governato da forze esterne oppressive e incomprensibili» (p. 47). La seconda è *Westworld*, il film del 1973 diretto da Michael Crichton e, soprattutto, l'omonima serie tv, creata da Jonathan Nolan e Linda Joy (2016-2022): qui, la presa di coscienza degli *host* del parco di *Westworld* si delinea come un discorso di genere e, insieme, di classe, perché l'androide principale della storia, Dolores/Evan Rachel Wood, «si presenta come allegoria di tutti i (s)oggetti sfruttati» (p. 74). «Gli androidi oppressi di *Westworld* siamo noi» (p. 77). Anche la terza opera, infine, riguarda una questione al confine tra la politica e l'etica. *Machines like me* di Ian McEwan (Jonathan Cape,

London, 2019) può essere interpretato come un romanzo realista sulla menzogna: quella del protagonista umano, Charlie, ma anche quella della 'macchina come me' Adam, che appare fin dall'inizio della storia come un personaggio dallo sguardo cosciente, perturbante e, soprattutto, infelice.

Ecco perché, se è vero che il volume è ricco di ampie digressioni storico-filosofiche (molto utili, per esempio, le pagine dedicate all'evoluzione del concetto di 'coscienza' e, soprattutto, quello di 'simulacro', per inquadrare il quale Piga Bruni rimanda a Baudrillard, Dick e Carrère), tuttavia «il tema centrale del libro riguarda i concetti di fragilità e vulnerabilità nella dimensione sociale e tecnologica della contemporaneità» (p. 11). Il paradigma indiziario che informa questi dialoghi tra umano e macchina entra frequentemente in corto circuito con un altro paradigma, quello della seduta psicoanalitica: del resto, abbiamo detto che gli androidi sono una metafora dell'umano, vale a dire uno specchio con la cui immagine riflessa è necessario fare i conti. L'impostazione metodologica di Piga Bruni, così, facendo riferimento al Carlo Ginzburg di *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia* (1986) da una parte, e, dall'altra, al Freud di *Psicopatologia della vita quotidiana* (1941), si situa consapevolmente a metà tra i due, muovendosi tra tic, scarti, lapsus, dettagli di natura incosciente, e il sempre più concitato prevalere di un sospetto (umano) nei confronti degli androidi.

Perché «la paura archetipica che attraversa queste narrazioni riguarda il quando le macchine smetteranno di essere strumenti (o servi) e prenderanno il posto dei padroni» (p. 25). Per questo motivo Piga Bruni parla di «inconscio artificiale»: il problematico «manifestarsi dell'inconscio in seguito all'emersione della coscienza nell'intelligenza artificiale» diventa il tragico sintomo, dunque, di una «insopportabile utopia, la rivelazione di un ossimoro che unisce inconscio e artificio nella riproduzione per via tecnologica dell'umano» (p. 13). L'attivazione di una coscienza artificiale nelle macchine con cui si interfacciano i personaggi umani riguarda allora da una parte la paura dell'uomo di essere sostituito, dall'altra la sensazione di meritarselo.

Vale la pena soffermarsi poi sul concetto di 'riproduzione': come si è visto esplicitamente con ELIZA, uno dei discorsi più interessanti che si possono tracciare a partire dal dialogo tra macchina antropomorfa e uomo riguarda, infatti, le potenzialità creatrici dell'uomo stesso, sia come scienziato che si rende capace della creazione sintet-

ica della vita (ed è da notare che i personaggi umani di cui si occupa Piga Bruni sono tutti di sesso maschile), sia come artista. Molti dei nuclei di questi dialoghi rivestono infatti una funzione metariflessiva: Charlie e Adam ne discutono a partire da uno degli haiku che il secondo scrive per Miranda, di cui si dichiara innamorato, e da una sconfinata ammirazione per Shakespeare che la macchina di McEwan condivide con gli androidi di *Westworld* e di *Ghost in the shell*. Di questo aspetto si potrebbe forse parlare facendo ricorso al concetto di 'vergogna prometeica' di cui aveva scritto Günther Anders: «Chi sono io mai?» sembrano infatti chiedersi tutti i personaggi di cui si occupa Piga Bruni, umani e non umani (perché spesso non c'è differenza).

Quando non sono loro stessi dei robot sotto mentite spoglie (come capita in maniera esplicita fin dall'inizio in *Ghost in the shell* o, attraverso una profonda evoluzione della trama e dei personaggi, artificiali/*hosts* e umani/*guests*, in *Westworld*), gli uomini si rivelano spesso, anzi, meno umani dei robot con cui parlano. È quello che succede nel capolavoro di Mary Shelley, capostipite del genere, e nel romanzo di McEwan, ma che è anche più evidente in un particolare filone di queste stesse narrazioni, che lo studio di Piga Bruni offre infatti la possibilità di approfondire. Nei testi in cui i creatori sono uomini e le creature sono femminilizzate (dalle riscritture del mito di Pigmalione al più recente film di Spike Jonze, *Her*, 2013), il ribaltamento dialogico cioè dialettico tra umano e non-umano, proprio in quanto specchio anche di quello tra padroni e serve (al femminile), è ancora più minaccioso.

LUCA PIETRO NICOLETTI

Giorgio Bacci, Confini. Viaggi nell'arte contemporanea

Si può rimanere spiazzati, a una prima lettura, incontrando accostati i nomi di Henry Matisse e Philippe Parreno: due artisti che a prima vista, e sotto molti aspetti, non sembrano avere nulla a che spartire, e che potrebbero far pensare a un'abbinata stravagante di taglio 'curatoriale', giocata magari su un facile sillogismo. Invece, scrive Giorgio Bacci nelle prime pagine del suo libro, a partire da questo confronto è possibile una precisazione di metodo tutt'altro che peregrina. Come in molti altri esempi portati nel corso della trattazione, infatti, questa strana coppia fa emergere delle consonanze sotterranee, dei tratti comuni nel modo di rapportarsi al passato: entrambi, nello specifico, in uno dei momenti più alti delle rispettive ricerche hanno fatto riferimento a un verso o a un passo di Charles Baudelaire, cercando nella sua poesia le stesse cose, o approdandovi rispondendo alle medesime esigenze. Al di là degli esiti formali, non confrontabili, c'è dunque un filo rosso più saldo che lega esperienze così diverse, una comune tensione di ricerca che passa attraverso le stesse fonti culturali: la ricerca di un altrove, magari di un paradiso perduto come *Calma, lusso e voluttà* del 1904, o *Anywhere Out of the World* del 2013, che cita un verso di Thomas Hood attraverso la menzione che ne faceva Baudelaire nel suo *Viaggio a Citera*.

Si sviluppa da qui la domanda di fondo che accompagna i *Confini. Viaggi nell'arte contemporanea* di Bacci, pubblicato da Postmedia (Milano) nel 2022: è possibile guardare all'arte



contemporanea più attuale con gli stessi occhi e gli stessi strumenti con cui si affronta l'arte del passato, o i nuovi codici visivi richiedono un paradigma interpretativo completamente nuovo, obbligando lo storico dell'arte a mettere da parte i propri ferri del mestiere? La risposta implicita data in questo libro, e da accogliere senza indugio, è la prima, recuperando un filone della riflessione storiografica in cui erano potenzialmente presenti i semi che potevano fruttificare anche al di là dei tempi in cui furono scritte: è il caso di George Kubler, che già in passato si era cercato di usare come via di accesso a un paradigma espressivo nuovo, ma anche Michael Fried. Partendo da quest'ultimo, poi, si potrebbe fare un ulteriore salto all'indietro – come certe scuole di estetica contemporanea stanno facendo da tempo – e constatare quanto siano utili per capire il presente certi sistemi categoriali messi a punto dai filosofi del Settecento: non tanto sul problema del 'bello', ma su quello del 'sublime' e, ancor più, sul 'senso del limite'.

Di fronte all'artista che si fa antropologo, partendo per impervie perlustrazioni ai confini del mondo, nei luoghi di maggior conflitto o dove i temi della marginalità si fanno più urgenti, ci si rende conto di come non si sia mai spogliato del tutto della propria cultura d'origine, e per raccontare mondi lontani è ricorso a formule, modi e citazioni che attingono al grande bacino della cultura visiva e letteraria occidentale, se non a certi dispositivi narrativi consueti in quella tradizione. Bacci prova, dunque, a individuare delle iconografie peculiari del presente (il muro, la casa, la linea di confine: motivi figli di tempi conflittuali e di nuove geografie) e a radunarvi intorno alcuni casi esemplari, che reggono all'ampliamento di campo a una storia dell'arte globale – anzi ne sono spesso una conseguenza – e si prestano ad essere smontate come si farebbe con le opere del passato, intrecciando opere e documenti, magari ricorrendo anche alla testimonianza orale. In tutti questi casi, qualcosa emerge di una memoria più profonda: nelle fotografie scattate da Ingrid Hernández alle case di Nueva Esperanza per il progetto *Tijuana Comprimida* (2004) non si può fare a meno di veder emergere un'estetica astratta nell'*accrochage* di materiali di recupero a uso abitativo; legandosi un tetto spiovente sulla schiena per la serie di foto che compongono *Home to go* (2001) Adrian Paci si trasforma immediatamente nella figura di Icaro. Sono cambiati gli strumenti di lavoro e le tecniche, dai nuovi materiali che si caricano di portati allusivi e simbolici – come i cavi

elettrici di Reena Saini Kallat, che suggeriscono relazioni e tracciati geografici, o disegnano l'anatomia umana interna con un groviglio di materiali che ricordano esplicitamente situazioni di sfruttamento – al video e alla performance; ma quando l'artista si trova a leggere il presente lo manipola introducendo qualcosa di spaesante: qualcosa che, anche nella ripresa apparentemente più oggettiva, sposta l'attenzione sul piano metaforico. Un caso per tutti: i cinque minuti video di *Centro di permanenza temporanea*, sempre di Paci, coi suoi migranti assiepati sulla scaletta di ingresso di un aereo che non c'è: una situazione surreale, costruita per restituire e accentuare il senso di smarrimento di chi vive nella provvisorietà più radicale. C'è un immaginario globalizzato, in cui si è fatta largo la narrazione di un mondo allargato ma inospitale, di una terra ostile su cui opera utopicamente l'artista di oggi, cercando affannosamente di conciliare impegno e sopravvivenza, ma attingendo al contempo ad archetipi più remoti e radicati, rifusi in una vera e propria lingua internazionale.

DILETTA PAVESI

Guido Fink, La doppia porta dei sogni. Scritti di cinema 1977-2001

«Credo che una delle descrizioni più belle e al tempo stesso più angosciose dell'*andare al cinema* – voglio dire fisicamente, voglio dire del camminare fra le nebbie, le luci fioche, i radi passanti e le saracinesche abbassate di una cittadina del Nord, per rifugiarsi nel tepore e nel biancore di un cinematografo, dove sembra convergere tutta la vita residua della cittadina, a parte quella che si consuma, misteriosa e prevedibile, dietro le persiane delle case private – si trovi verso la fine degli *Occhiali d'oro*: parlo del testo, non certo del film» (p. 281). Così scrive Guido Fink all'inizio di un saggio dedicato al complesso rapporto fra Giorgio Bassani e il cinema. Incipit di sfolgorante bellezza formale, il brano aiuta implicitamente a comprendere le due principali ragioni della curatela di Alessandra Calanchi e Paola Cristalli del volume *La doppia porta dei sogni*, recentemente edito dalla Cineteca di Bologna, che raccoglie ventuno scritti redatti da Fink



fra il 1977 e il 2001. Nello specifico, la selezione è stata effettuata sulla poderosa eredità di saggi che la vedova dello studioso, Daniela Sani, ha donato proprio alla Cineteca di Bologna alcuni anni fa.

In primo luogo, come testimonia il passo citato, emerge la volontà delle curatrici di rendere omaggio alla nota capacità di Fink di trasformare la riflessione sul cinema in un dialogo costante con altri universi culturali, a partire da quello letterario, ma senza mai escludere la possibilità di incursioni in terreni tradizionalmente meno battuti. Nelle pagine introduttive, Alessandra Calanchi pone appunto l'attenzione sulla natura fortemente prismatica della scrittura finkiana. Attraverso variegati percorsi – «cinema e letteratura, la *screwball* e la *sophisticated comedy*, il film yiddish e gli ebrei nel cinema italiano, il New Deal, il melodramma, il cinema 'ferrarese' di Antonioni e di Bassani, l'onirismo, la fantascienza» (p. 11) –, gli interventi scelti in collaborazione con Paola Cristalli restituiscono un mosaico di intrecci che supera i confini fra le diverse discipline. Un mosaico che, come si osserva sempre nell'introduzione, sorprende se consideriamo che molti di questi scritti risalgono a decenni in cui la fruizione filmica era limitata soltanto al cinema o alla televisione.

Questo «modo unico e radicale di fare critica» (p. 12), prosegue Calanchi, è in fondo il riflesso di come lo studioso abbia concepito anche la propria metodologia di docente universitario. Invero, al pari della produzione scritta, le sue lezioni non hanno mai mancato di manifestare la medesima predisposizione multidisciplinare. Proprio la specularità fra docenza e scrittura consente a Calanchi di ricordare come generazioni di allievi abbiano appreso da Fink «a memorizzare, a fare collegamenti, a intrecciare la tragedia e l'umorismo, e a vedere oltre, sempre oltre» (p. 11).

In secondo luogo, *La doppia porta dei sogni* ambisce a evidenziare la qualità squisitamente letteraria della saggistica finkiana. Lo dichiara senza mezzi termini Paola Cristalli: «più di tutto e più di tutti [...] [Fink] scriveva come uno scrittore» (p. 13). Sforiamo qui un punto cruciale nella progettualità da cui si origina l'antologia. La finezza stilistica di questi testi potrebbe rilanciare l'interrogativo, forse ormai trascurato, su quali finalità debba porsi chi oggi scrive di cinema. In altre parole, l'ineccepibile forma di un incipit come quello riportato nelle prime righe invita a ripensare la scrittura dedicata al grande schermo per restituirla a una statura propriamente letteraria.

Veniamo ora a considerare più da vicino la scelta compiuta da Calanchi e Cristalli sulla collezione degli scritti. Come già accennato, il volume raccoglie interventi apparsi, fra la seconda metà degli anni Settanta e il principio degli anni Duemila, su riviste della caratura di *Cinema & Cinema* o *Paragone Letteratura* o ancora all'interno di altre opere collettanee. Anche se purtroppo finisce per escludere la produzione giovanile (inclusa ad esempio l'importante collaborazione con *Cinema nuovo*), la scelta di tali contorni temporali appare dichiaratamente orientata alla fase della maturità, quando – spiega Cristalli – l'autore sembra scoprire nella formula del 'saggio ampio' la sua dimensione più adatta e personale.

Inoltre, l'ordine impresso agli scritti non segue la data della loro prima pubblicazione, ma mira evidentemente «a comporre un'ideale storia del cinema 'secondo Fink'» (p. 15). Non sorprende, pertanto, trovare in apertura un saggio del 1994 che funambolicamente allaccia i versi di Walt Whitman alle immagini di David Wark Griffith e in chiusura un intervento del 1998 – lo stesso che dà ragione del titolo dato all'antologia – in cui è il motivo del sogno nell'*Odissea* a guidare la riflessione sul possibile destino del cinema alle soglie del nuovo millennio.

Fra questi due estremi si possono agilmente distinguere tre principali poli di interesse, in realtà già menzionati in precedenza: il cinema statunitense, il cinema italiano e infine i rapporti fra cinema e cultura ebraica. A proposito di quest'ultimo motivo, sebbene siano solo due gli interventi programmaticamente dedicati ad esso, di fatto l'interesse per l'identità ebraica appare onnipresente anche nel resto del volume. Inutile, del resto, ricordare che Guido Fink è stato un acuto indagatore dell'apporto della cultura ebraica alla produzione cinematografica, quella statunitense in primis. Basti pensare alla monografia del 2001 *Non solo Woody Allen. La tradizione ebraica nel cinema americano*.

Poiché tentare una sintesi di tutti i ventuno saggi sarebbe un'impresa vana, ci limitiamo soltanto ad alcuni accenni. Il secondo testo proposto dall'indice, *Gaio e tragico! Breve e interminabile!* (1999), esplora le numerose frontiere della commedia americana. A questo lungo excursus può idealmente collegarsi il saggio incentrato sul particolare legame fra Alfred Hitchcock e il registro brillante (1980). Sempre nell'ambito della produzione critica sul cinema hollywoodiano, segnaliamo *Come vorrei potermi fidare*, contributo che nella sua

esaustiva disamina dell'uso della *voice over* finisce per diventare un autentico strumento di studio di tale espediente narrativo. Peraltro, quest'ultimo saggio è stato fino ad oggi inedito in italiano. Pubblicato per la prima volta in lingua inglese su *Letterature d'America* nel 1982, soltanto ora appare nella traduzione di Cristalli.

Parimenti prezioso è anche *A piedi da Wielopole* (1996), che si sofferma sul caso, forse non familiare ai più, della cinematografia yiddish. Di alcuni anni successivo, *"Semo tutti cristiani?"* (2001) prosegue la riflessione sull'identità ebraica spostandola però sul versante italiano e analizzando – come recita il suo stesso sottotitolo – quella dinamica di visibilità e invisibilità che sovente investe i personaggi ebrei nel nostro cinema. E ancora, fra i testi dedicati al particolare legame fra grande schermo e letteratura italiana, spiccano *Una lastra invisibile* (1988), il saggio bassaniano da cui siamo partiti, e *Quel fascio di raggi luminosi in movimento* (1990), che si concentra invece sull'approccio di Italo Calvino al cinema d'autore degli anni Sessanta.

Conclusa la lettura dell'intero libro, la nostra reazione sarà probabilmente simile a quella degli studenti di Fink al termine di una sua lezione. Come scrive Alessandra Calanchi, potremmo sentirci «stanchi e sudati, ma col cervello pronto a tutto» (p. 11). La poliedrica fisionomia di ciascun saggio ci avrà senz'altro colpito, ma forse anche affaticato. Tuttavia, quei «lungi paragrafi disseminati di sentieri che si biforcano e di porte che si aprono insospettate» (p. 15) – per usare le parole di Paola Cristalli – non si traducono in una difficoltà frustrante quanto piuttosto in una sfida capace di nuovi stimoli.

FEDERICA PIANA

Sonia Bergamasco, Un corpo per tutti. Biografia del mestiere di attrice

Quella di Sonia Bergamasco, pubblicata recentemente per la collana Gli struzzi di Einaudi, è un'agile autobiografia di circa centotrenta pagine che, fin dal titolo e dal progetto grafico (curato da Ugo Nespolo), mostra una specifica dichiarazione di intenti. Se in copertina si staglia, sullo sfondo bianco caratteristico di Einaudi, la silhouette di un corpo nudo femminile nell'atto di guardarsi allo specchio, il titolo *Un corpo per tutti. Biografia del mestiere di attrice* rende ancora più palese il focus del testo.

È infatti il corpo attoriale il perno su cui Bergamasco fa ruotare la sua breve narrazione autobiografica, da un lato, ricordando come il corpo sia lo strumento fondamentale della propria espressione artistica e di quella di qualsiasi attrice o attore, dall'altro, ricostruendo la storia di quello che è diventato, lungo gli anni, il suo corpo d'attrice.

Il testo spicca, se si guarda alle autobiografie delle attrici contemporanee, appunto per il modo assolutamente personale di intendere lo scrivere di sé, ovvero tenendo il racconto biografico saldamente ancorato alla descrizione delle pratiche attoriali. In nessun altro caso, se si eccettuano forse *Fiato d'artista* di Paola Pitagora (Sellerio,



2001) e *La stanza dei gatti* di Franca Valeri (Einaudi, 2017), è riscontrabile una tale minuziosa attenzione verso ciò che connota il mestiere di attrice; al punto che *Un corpo per tutti* sembra rimandare, più che alle recenti scritture del sé delle attrici, alle memorie delle Grandi attrici teatrali come, fra tutte, quelle di Adelaide Ristori.

Certamente un'autobiografia, dunque, in cui Bergamasco si sofferma su alcuni eventi chiave del suo percorso esistenziale, come la perdita del padre in giovane età; gli anni, fondamentali, della sua formazione al Conservatorio; la scoperta della recitazione alla Scuola di teatro del Piccolo di Milano; gli spettacoli teatrali (compresi quelli che ha scritto o diretto); l'esordio televisivo e la sfida della comicità sul grande schermo in *Quo Vado?* (Gennaro Nunziante, 2016). Lungo le pagine, scorrono anche brevi ritratti e aneddoti sui maestri Carmelo Bene, Gabriella Bartolomei, Giorgio Strehler; sulle colleghe scomparse Piera degli Esposti e Monica Vitti; sul marito, l'attore Fabrizio Gifuni.

Come anticipato, a tali cenni memoriali si alternano dettagliate riflessioni sulla professione attoriale, tanto che il testo – come d'altra parte suggerisce lo stesso sottotitolo – si presenta come un'indagine del sé proiettata verso l'esterno, in cui l'introspezione diventa il pretesto per poter tracciare, appunto, una biografia del mestiere di attrice. Spinta, probabilmente, dalla felice esperienza nei corsi di formazione, nei laboratori e nelle accademie, Bergamasco utilizza la breve autobiografia per condividere e «tradurre in maniera utile» (p. 130) il proprio patrimonio di esperienze. Se, come afferma, «non esiste un identikit» (p. X) dell'interprete, è tuttavia possibile rintracciarne lievemente i contorni, tentando di fornire un'immagine per chiunque si domandi «che cosa significa “fare l'attrice”» (*ibidem*). Evitando qualsiasi tipo di schematizzazione, Bergamasco crea un ritratto di attrice attraverso un flusso continuo, inseparabile dai ricordi; ciò nonostante, ritengo che siano tre i tratti principali di cui l'autrice si serve, nel testo, per comporre tale ritratto.

Sguardo. È da uno specchio che comincia il racconto. Prima di giungere alla consapevolezza del proprio corpo di attrice, Sonia bambina osserva allo specchio l'immagine di una sconosciuta. Da quel momento nasce un'istintiva e inconsapevole spinta a misurarsi con quel corpo:

Dovevo ammaestrarla. Quella pratica dello sguardo è proseguita negli anni, con una determinazione sempre più affilata. Da una parte c'era lei, quella creatura bionda che cominciamo a conoscere, e dall'altra c'era il desiderio di scolpire, di sfidare l'immagine per avvicinarla a quella del mio desiderio. Quella riflessione era una lotta, una sfida. Non c'era ombra di pacificazione o condiscendenza nel mio sguardo su di lei. [...] Faccia a faccia, nello specchio, provavo una certa diffidenza per quel corpo, ma anche la certezza di doverci “lavorare insieme” (pp. VII-VIII).

Un'attrice, però, deve confrontarsi anche con altri sguardi. Uno è quello, temibile, del pubblico: «ho affrontato l'ennesimo specchio, composto questa volta dalle centinaia di occhi che convergono sull'azione che compio» (pp. 45-46). Solo con l'esperienza e il tempo la paura si trasforma in «carburante essenziale», in «energie positive, creative, plastiche» (p. 46), fondamentali non solo per la buona riuscita della performance ma anche per instaurare quel rapporto di scambio tra palcoscenico e platea che nel teatro è indispensabile. Un altro tipo di occhio, altrettanto spaventoso per un attore, è quello «da ciclope» della macchina da presa, a cui non si può sfuggire: l'unica soluzione è lasciarsi guardare, accettare di poter essere visti e fissati nell'attimo e rispondere sostenendo quello sguardo, attuando una vera e propria seduzione nei confronti dell'obiettivo (pp. 114-115).

La disponibilità a lasciarsi guardare e, insieme, un continuo esercizio di sguardo sul mondo dovrebbero essere accompagnati anche dalla capacità – ardua da ottenere per chi fa l'interprete – di non prendersi troppo sul serio, rinunciando cioè a qualsiasi pretesa di perfezione. Per Sonia Bergamasco è stata una «metamorfose silenziosa ma costante che ha condotto la ragazzina biondo cenere incastonata tra le note di una sua partitura ideale a scendere a patti con la sua forma quotidiana, con i suoi modi e le tante cose buffe o ridicole che fanno di una persona quello che è» (p. 59).

Voce. L'autrice utilizza non a caso il termine 'partitura' poiché, come racconta, la musica è stata il «filo segreto del [suo] percorso» (p. 112). Gli anni al Conservatorio a cui si è già accennato sono stati particolarmente formativi, al di là della conoscenza musicale: «la musica era entrata nel mio lessico quotidiano in maniera prepotente sin da bambina, e aveva lavorato negli anni dentro di me, per poi manifestarsi, nel corpo, attraverso un linguaggio inatteso» (p. 5). Nel provino finale della Scuola del Piccolo Teatro, Bergamasco «soffeggia» la sua parte, manifestando già quella musicalità che poi avrebbe caratterizzato e reso unica la sua recitazione. «Orfana dello strumento» (p. 7), non le rimaneva che la sua voce: «avevo stabilito (da sola), tempo, linee melodiche e armonie [...]. Avevo "tradotto" quelle parole in un alfabeto a me più familiare, le avevo avvicinate alla mia esperienza» (p. 6). Fondamentale, per un'attrice, è riuscire a «sintonizzarsi» (p. 42) con le voci degli altri, partendo da una conoscenza profonda della propria. Quella di Bergamasco, grazie a uno studio costante messo al servizio delle proprie esigenze espressive, negli anni ha subito una trasformazione profonda, in cui «le note acute su cui si attestava agli inizi sono scivolte gradualmente di tono in tono, verso il basso» (p. 43) e dove la sua risata, particolarmente sonora e squillante, è diventata «un tratto distintivo, un segno di riconoscimento, un passaporto» (p. 72). La pratica di attrice le ha permesso di «farsi strumento» (p. 22).

Corpo. Infine, lo strumento ultimo – quello che racchiude e sintetizza anche gli altri – e a cui è dedicata la maggior parte delle pagine, è protagonista di una continua indagine sul suo rapporto con l'interprete. Un corpo

«sonoro» (p. 12), capace, in scena, di creare un legame anche erotico con il pubblico e di tenere insieme le «pulsioni contrapposte» alla base della recitazione: la tensione costitutiva verso la ripetizione, dunque il voler riprovare e fare meglio, e, viceversa, la noia unita all'insoddisfazione (p. 29). Per Bergamasco esibirsi davanti al pubblico difficile del carcere minorile di Milano, davanti a coloro che all'epoca erano suoi coetanei, ha rappresentato la presa di coscienza del suo corpo d'attrice: «per la prima volta mi sono *vista*, mi sono sentita, con precisione scientifica. Ho percepito le potenzialità di un corpo di scena – il mio – armato per la prova» (p. 25).

Se il corpo di un attore è certamente uno strumento, da addestrare, bisogna tuttavia tenere a mente di non farsi sopraffare dal rigore degli esercizi pratici a discapito dell'emotività; come ricorda l'autrice, «tutto il "prima" è funzionale solo a quell'istante» (p. 54). Per sentirsi, infatti, è necessario fidarsi anche della parte di sé più istintiva, sensoriale, e lasciare che si manifesti durante la performance. D'altra parte, anche la memoria è corporea: «trattiene tutte le informazioni, le lavora e le riconsegna di volta in volta, con una sapienza infallibile» (p. 104).

Ed è alla memoria che Sonia Bergamasco affida la conclusione della sua autobiografia: «il mestiere dell'attrice è sicuramente una professione, ma è anche qualcosa di più. Perché dà voce alle storie di tutti. Fa spazio, dentro, ai ruoli incarnati ogni giorno dalle creature più diverse. Un corpo per tutti, un testimone» (p. 133). In qualche modo l'autrice, riconoscendo al corpo dell'interprete un insito valore testimoniale, svela a chi legge il legame implicito, ma saldissimo, tra arte scenica e scrittura memoriale.



PIETRO RUSSO

Roberto Deidier, Laura Fortin, Nero residuo

Rappresentare artisticamente il perturbante, o per essere più precisi quel sentimento commisto di familiarità ed estraneità che Freud chiama *Unheimliche*, è una questione che porta a ridefinire la relazione tra la percezione psichico-corporea della realtà e il raggio d'influenza dell'inconscio; e quindi, in ultimo, a (de)strutturare le ragioni dell'immaginario. In questa direzione si muove la ricerca espressiva di Laura Fortin che esplora, per mezzo del disegno, nevrosi e inquietudini di un sentire profondamente contemporaneo. Nello specifico l'artista, la cui poetica denota alcune tangenze con la temperie della *dark art*, pone al centro delle proprie opere una linea d'ombra tra corpo e mente, tra coscienza sensoriale e interpretazione intellettiva, che non di rado si risolve nella raffigurazione di soggetti difformi dalla norma codificata, che perciò non sarebbe lecito mostrare, e anzi andrebbe rimosso: diciamo pure un eccesso, uno scarto.

Nero residuo, accolto nella raffinata collana d'arte de Le Farfalle (2022), non fa eccezione rispetto a quanto detto finora. Il volume consta di quattordici disegni di Fortin – il cui numero parrebbe richiamare una personale 'via crucis' di un corpo-psiche femminile ferito – e da altrettanti testi poetici di Roberto Deidier, interlocutore idealmente «all'altro capo» (come titola l'ultimo libro edito per Lo specchio Mondadori) che raccoglie l'implicita richiesta di dare voce al dolore e al disagio dell'artista. Il lavoro di Deidier si presenta dunque come la traduzione poetico-verbale del



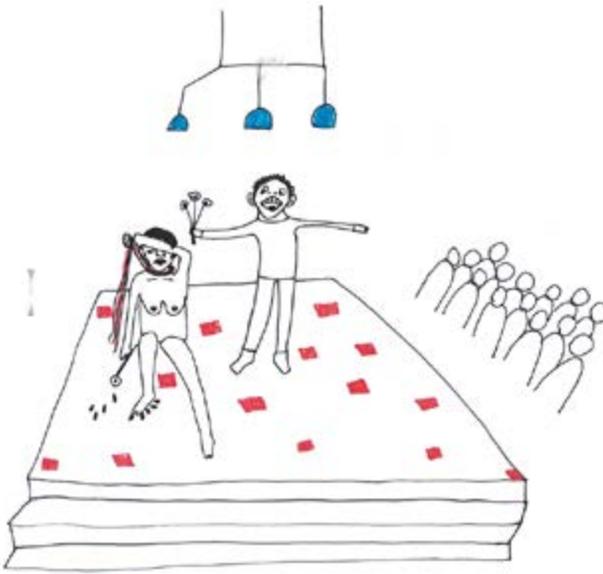
perturbante di Fortin, ovvero della cifra stilistica di *Nero residuo* volta a una rappresentazione-ossessione della corporeità femminile che rinnega le proporzioni naturalistiche poiché la realtà, qui, coincidendo con il corpo-mente di chi disegna, è un luogo di estraneazione e di minaccia.

Fortin 'vede' il corpo da un «interno, specchio del tempo» (II), e da questa prospettiva deformata la parola di Deidier – che al contrario rimane sempre sul crinale della compostezza e della misura 'illuministica' del verso – scompone chirurgicamente il testo iconografico così da restituire ai fruitori di *Nero residuo* la frammentazione anatomico-metaforica del corpo femminile: «Pochi gradini al mio seno oscurato, / Ho il petto come il volto di un pirata. / [...] Ho arterie / Come la rete di una calza bene in vista» (II); «Ogni gioia si è nascosta fra i denti. // Un mandala al posto dello stomaco» (III). Posto davanti a una vulva-specchio, il pubblico di spettatori-lettori è invitato a entrare (e a riconoscersi) in una storia che mette a nudo le proprie fragilità e l'urto con il mondo: «Mentre osservi l'occhio della vulva / In quest'urna spoglia, / Fai caso alla mano che preme // Come una resa. Sono in mostra, / Disincantata. Aperta / Come la tua storia» (V).

Nel complesso si potrebbe affermare che l'incontro tra Fortin e Deidier, cioè la collaborazione tra arti visive e arti della parola, in *Nero residuo* dà luogo a un caso di intermedialità posta sotto il segno dell'integrazione tra i due codici. La resa poetica di Deidier, lontano dal porsi come un'operazione ecfrastrica dell'opera di Fortin, lavora infatti a rendere più familiare le spigolosità del tratto figurativo, le linee essenziali dei disegni che non convergono mai verso un punto di fuga geometrico e prospettico. La rappresentazione spaziale del testo iconografico elude ogni criterio di tridimensionalità («La parete è una finzione», II) dal momento che il *punctum* delle scene di Fortin è dato da un tempo sconvolto, rovesciato, forse persino abiurato; uno spaziotempo soggettivo e asfittico che suggerisce l'idea di una clausura dalla realtà, nonché di una coazione a ripetere l'estraneità dei giorni:

Ovunque sono quattro le linee, le pareti che mi separano dal mondo. Ovunque, sempre. Se sali dalle gambe, ferme lungo lo stesso sterile perimetro, fino a dove pulsano pensieri, la rete s'infittisce e mi scompone in un gioco che non so radunare. Circo della mente dove le stringhe dei giorni convergono in una prospettiva che non so più riconoscere (XI).

Se dunque non è il tempo della ragione, è senz'altro quello del *gestus* espressivo di Fortin che viene presentato qui come un «residuo» e perciò, se leggiamo bene, come uno scarto, un'anomalia che reclama voce e dignità di presenza. Ed è proprio in questo frangente che il 'rebus-altalena' (come per esempio nei disegni IV e XII), davanti a cui Fortin inchioda il nostro sguardo sgomento, trova nei versi di Deidier una configurazione altra del «nero», o, se vogliamo dirla in altri termini, una sponda empatica in cui l'inchiostro della poesia si fa carico della sofferenza iconografica.



Roberto Deidier, Laura Fortin, *Nero residuo* (Le Farfalle, 2022). Per gentile concessione di Edizioni Le Farfalle e di Laura Fortin

Deidier, soprattutto, sembrerebbe offrire a questo residuo (aborto?) generato da una immaginazione ipertrofica e autotelica una prospettiva di fuga («Dentro di me, nascosta da me, è una sinopia di germogli, una linea viva che permea un labirinto», *XIII*) che si concretizza nella disposizione all'ascolto e quindi in un *poiein* logico-lineare che fa breccia nel labirinto visivo (e allucinato) dell'artista. Come se compito della poesia qui fosse quello di intervenire sul disegno per creare (in sinergia con esso) uno sfondo, oltretutto quella «parete» mancante entro cui il soggetto psico-corpo-reo delle immagini possa stagliarsi per trovare infine, in questa relazione, una inedita apertura verso l'alterità:

La trasparenza dell'ostacolo,
 La trasparenza del mio riflesso
 E notti come una cornice sgombra
 Gettata ai piedi di una scala.
 Finalmente la porta verso il giorno (*XIV*).

Con questa ipotesi di una 'uscita' finale dal proprio sé, chi guarda e legge *Nero residuo* è chiamato a conferire un senso all'incontro di carne e inchiostro tra i due autori, prima ancora che tra i due diversi *media* espressivi.



ALESSIO VERDONE

Riccardo Donati, Il vampiro, la diva, il clown.
Incarnazioni poetiche di spettri cinematografici

Il volume di Riccardo Donati (Quodlibet, 2022) innesca un'interessante riflessione già a partire dal sottotitolo, appunto *Incarnazioni poetiche di spettri cinematografici*. La suggestiva epitome invita il lettore a porsi alcune domande sulla concretezza e la materialità dei media. Da una parte abbiamo la corporeità della parola, dall'altra la presenza fantasmatica di alcune emanazioni cinematografiche. Ci si muove dunque in un *continuum* il cui centro è occupato dall'immaginario¹ e alle cui estremità si trovano rispettivamente la parola poetica e il cinema. Siamo quindi di fronte a due materialità messe in comunicazione da un diaframma immateriale, in un circuito dialogico così strutturato: materialità dell'immagine-in-movimento – immaginario spettrale – materialità testuale. Gli spettri si staccano dal corpo del cinema e formano un immaginario che è il diretto responsabile di precise «referenze» o «trasposizioni intermediali». ² 'Intermedialità' qui intesa quindi come continua permeabilità tra la concretezza del cinema e quella parola, filtrata però attraverso un preciso immaginario e realizzata il più delle volte per mezzo di una particolare forma di traduzione intersemiotica: *l'ekphrasis*. In definitiva, si va dal materiale al materiale, transitando per l'incorporeo. Dal medium cinema al medium poesia, passando per il dispositivo dell'immaginario.

Al di là, comunque, di questa suggestione, il testo di Donati è tutt'altro che astratto e si fonda su connessioni tangibilissime tra la poesia italiana del Novecento e alcune figure iconiche della



storia del cinema. Queste ultime assurde ad autentiche 'emozioni mediali cinematografiche' nello stesso momento in cui – alludendo alla «componente puramente visiva, intuitiva dell'immagine filmica e insieme a quella mentale» (p. 8) – si sono fatte responsabili di una «soddisfazione immaginaria dei desideri inconsci», di un «divertimento» ambivalente, «di una credenza condivisa» (p. 8).

Le emozioni mediali prese in esame da Donati sono quelle del 'vampiro' di Dreyer, della 'diva' Marilyn e del 'clown' Charlot. Lo studioso si concentra sulla funzione di «*transfert psichici*»³ che svolgono per alcuni tra i più importanti poeti italiani. L'analisi prende in considerazione testi di Saba, Govoni, Pasolini, Sanguineti, Zanzotto, Gatto, Luzi, Magrelli e, marginalmente, Sereni e Fortini. L'importanza dell'indagine è da ricondurre al fatto che essa non si sviluppa come semplice osservazione tematica. È invece una riflessione in cui le questioni estetico-culturali trovano sempre una puntuale verifica nello spazio del testo, per mezzo di micro-osservazioni stilistiche, con le quali l'autore non manca di evidenziare anche le forme morfosintattiche, fonologiche e grafologiche di 'trasposizione dell'iconicità' adottate nei procedimenti efrastici.⁴

Il libro è molto lineare anche dal punto di vista strutturale. Si tratta di un volumetto suddiviso in quattro capitoli, il primo dei quali funge da introduzione filosofico-culturale a quanto l'autore analizza in quelli successivi. Le altre tre sezioni affrontano le già citate emozioni mediali: il vampiro, la diva e il clown.

Il primo capitolo – dedicato alla figura del vampiro – identifica *Vampyr* (1932) di Dreyer come sorgente di questa emozione mediale. In particolare, nella scena che più ha segnato la percezione dei nostri migliori intellettuali, quella in cui il protagonista David/Alan vive una scena di sdoppiamento in cui assiste alla propria sepoltura. I testi presi in esame sono di Zanzotto e di Sanguineti. Da parte del primo si osserva l'interesse per un «esistenzialismo a fondo tragico», mentre nel secondo una fascinazione per le «strategie registiche» (p. 18).

Il secondo capitolo affronta il personaggio-icona della diva, impersonato esemplarmente da Marilyn Monroe. È interessante notare come Donati inserisca l'icona-Marilyn nel filone del «petrarchismo divistico», facendone una sorta di Laura novecentesca. Nei molti testi affrontati – di Luzi, Pasolini, Sanguineti, Bellezza e Magrelli –, Norma Jeane rappresenta una contraddizione permanente, oscillando in maniera pericolosa tra lo statuto di 'star-divinità' e quello di 'star-merce' (p. 45).

Il libro si chiude con la più potente delle emozioni mediali, quella del clown Charlot – «vero e proprio mitologema della modernità» (p. 65). In tutti i testi affrontati – in Saba, Govoni, Gatto, Sanguineti, Pasolini, Zanzotto, e incidentalmente in Sereni e Fortini – il personaggio di Chaplin è

ricodotto a tre figure fondamentali che seguono in qualche modo i rivolgimenti storico-culturali novecenteschi: il vagabondo reietto, il proletario o sottoproletario alienato e il clown che si fa beffe della morte.

Il lavoro di Donati mostra una volta di più quale impatto sulle letterature possa avere la cultura visuale e lascia emergere alcuni dei processi grazie a cui arti in apparenza molto diverse assumono caratteristiche a loro normalmente estranee. In più, grande nota di merito e fatto assolutamente non secondario, le valutazioni estetico-teoriche vanno sempre di pari passo con un'attenta analisi testuale.

Vale la pena di sottolineare, infine, la necessità di proseguire, per gli studi letterari contemporanei, nella direzione avviata da Donati – in questo e altri suoi scritti⁵ –, cercando di intensificare le indagini visuali nella poesia italiana del Novecento, magari integrandone le metodologie con gli strumenti analitici sviluppati nell'ambito dei più recenti *visual studies*.

-
- ¹ Cfr. E. MORIN, *Lo spirito del tempo*, Milano, Meltemi, 2017. Citato da Donati a p. 7.
- ² I. RAJEWSKY, 'Percorsi transmediali. Appunti sul potenziale euristico della transmedialità nel campo delle letterature comparate', *Between*, VIII, 16, novembre 2018, p. 7 <<https://doi.org/10.13125/2039-6597/3526>> [accessed 10 April 2023].
- ³ E. MORIN, *Lo spirito del tempo*, p. 118. Citato da Donati a p. 10.
- ⁴ M.E. PANAGIOTIDOU, *The Poetics of Ekphrasis. A Stylistic Approach*, Cham, Springer, 2022.
- ⁵ Ad esempio, in R. DONATI, *Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione*, Firenze, Le Lettere, 2014.



| Interviste



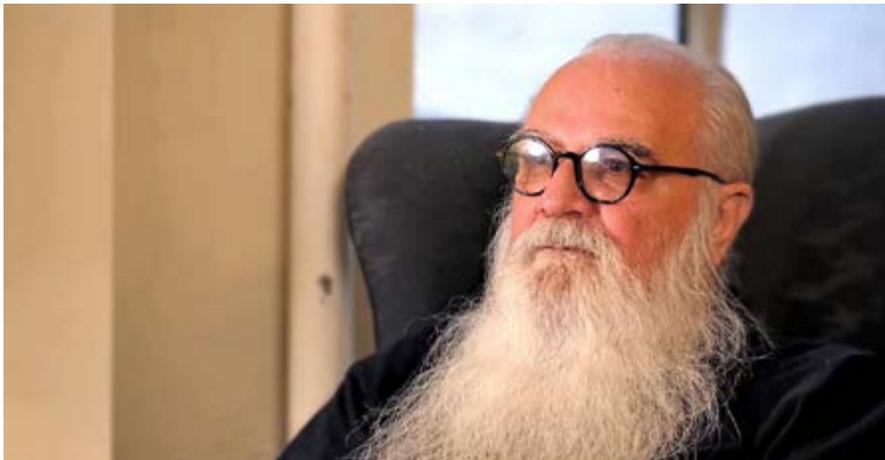
MASSIMO BONURA, MARCO PIRRONE

Conversation with Noël Carroll. A little look into the aesthetics of cinema (of live-action and animation)

*Introduction*¹

Nowadays, the philosophical branch of aesthetics represents a central theme in film analysis. Several distinguished 'classic' authors (Candou, Arnheim, Warburg, Gombrich, to name the most influential ones) talked about it for a long time. Today, Noël Carroll distinguished himself among the contemporary scholars on the world scene. In fact, he has long and profitably reflected on issues of fundamental importance for *cinematic aesthetics*, such as (as outlined in the questions) the conception of the actor's body in the filmic space (this is the case, for example, of his studies on Buster Keaton). In his essays Carroll highlighted several important concepts, making popular this specific philosophical field, even maintaining its proper academic slant. We believe that aesthetics, meant both as, Philosophy of Art and Philosophy of emotions or perception,² would be the right way to analyze cinematographic theories, using their paradigms to develop new approaches.

The questions posed would like to introduce a very little part of Noël Carroll's thought on different fields: from 'classic' silent cinema to animated films, with also several considerations on digital.



Massimo Bonura: What are your five favorite films and why?

Noël Carroll: Well, the first isn't just my favorite. I think it's the greatest film that has been made so far. It is Renoir's *Rules of the game*.³ One of the many reasons why I praise this film regards Renoir's mastery of multiplanar composition. Another film that would be in my top five list is Hitchcock's *Vertigo*.⁴ I admire it for its philosophical insight into the nature of love. It's a counterexample to the Platonic idea that we love our beloveds because of their properties. Hitchcock illustrates this idea by showing what's wrong with Jimmy Stewart's attempt to transfer Madeleine's properties to Judy. My next choice is Buster Keaton's *The General*,⁵ which I think is the greatest film in history in terms of giving the audience an understanding of the physical environment and its causal relation to human action. Keaton was a great director as well as a great comedian. My candidate for the greatest horror film ever made, and that's James Whale's *Bride of Frankenstein*⁶ for its masterful capability to move back and forth between comedy and horror, thereby underscoring the thin line between the two. The last film on the list is my childhood favorite: *King Kong*.⁷ I've seen it at least sixty times. I love the oneiric quality of the stop action animation and the way the film works out visually the parallel narratives of the island and the city.

M. B.: The concept of 'art' is extremely varied and complex. I think for example at George Dickie's theories,⁸ Arthur Danto's ideas⁹ or Ricciotto Canudo's concept of cinema and art.¹⁰ But is cinema an art for you? If yes, can you describe your personal perspective?

N. C.: Not all cinema is art. Surveillance footage isn't. Of course, it is a matter of contention as to how you establish a claim like this. Initially some, like Canudo and many of his contemporaries, analogized cinema to existing art forms like theater. But I think this has a problem, because it was based just on the notion of resemblance, which is problematic since, as a matter of logic, everything resembles everything else in some respect.

So, I prefer a different approach. I think about establishing that something is a work of art as a matter of descent – that is, in terms of its belonging to a certain tradition –. This is a historical question which can be established by showing, for example, lines of influence. So, I identify films as art in virtue of their lineage and the problems that they inherit from forebears in the relevant tradition. Think about the scenes in many of Visconti's films, like *Senso*:¹¹ the directorial style is often derived from the art of Opera. And we can establish that historically by pointing out the fact that, among other things, Visconti was a great Opera director. And by

establishing that the film belongs to that tradition, a tradition antecedently recognized as art tradition, we can begin to make our case that the film is an artwork.

M. B.: I enjoyed very much *The Philosophy of Motion Pictures* (Blackwell, 2008), which I truly consider a milestone in film aesthetics. I have a question for you: about the analysis of the aesthetic philosophy of a film, how much do studies in the theory of perception or, in general, in cognitive sciences count?

N. C.: Well, I think we should always be informed by the best science of the day, at the very least. We shouldn't claim that film spectators are able to do something that contemporary psychology doesn't agree that we are capable of doing.

But I also think that we can learn about how films operate by looking at what the cognitive and perceptual psychologists have taught us. For example, I developed my own theory of point of view editing by consulting psychology. An important reason to become informed about the psychology of human perception and the psychology of human emotions, is that psychology, by explaining how these structures operate, can help us to explain how cinematic techniques and mechanisms engage us communicatively by activating our perceptual and affective apparatuses.

Moreover, I like to think that filmmakers are sort of non-credentialed psychologists trying to intuitively feel their way to what works on the basis of audience feedback. They try out techniques, experimenting with which ones and how they will engender targeted audience responses. I think that the level to which filmmakers are intuitive psychologist is underappreciated.

M. B.: You have also studied the concept of corporeality in Buster Keaton (in the book *Comedy Incarnate*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2007). Generically, what is the link between the concept of corporeality and cinematic aesthetics?

N. C.: During the era of the silent cinema, the film theorist Béla Balázs wondered if the movie has something that the novel doesn't have; he pointed out that a movie will hold our eager attention where a novel with the very same simple plot would bore us to the point that we would give up reading it. Balázs wanted to know why. He proposed that in virtue of the movie camera's capacity to move in on the character, his/her body and its gestures, including most importantly the face, movies give us more information about the characters, and thus the story than, for instance, we can derive when we view the theatrical stage from a distance because the the-

ater actor has to make his gestures larger and therefore less personal for all to see. For example, the way how Charlie Chaplin walks gives us insight into his personality. The movie actor has a certain physical advantage in contrast with the theater actor, because in the normal-sized theater the actor must speak louder, also using wider gestures. Thus, we don't have the same kind of access to their natural physical disposition of the actor, because they're creating a larger figure that will reach the mezzanine and the back row of the theater.

Movie acting is different, because of the camera. In virtue of the close-up, it can move in on his or her face or other parts of their bodies in order to capture their intimate gestures. In fact, the way they move, their way of standing still, their way of lighting a cigarette and so forth gives us this rich access to the character, which then will be relevant to the story. It enriches the otherwise simple story – fills it out in the way many novelists can't –. That was the answer that Balász¹² proposed a nearly a decade before the sound film, and I still think is the best answer that we have. That is, the densely articulated corporeality of the film actor is an expressive bonus beyond the reach of the novelist and of the theater actor on the standard proscenium stage.

M. B.: How would you describe the concept of film reality? Is cinema real for you? Or sometimes this depends on specific conditions?

N. C.: There are various kinds of realism, and almost all are in contrast with some earlier kind of filmmaking. In other words, when we call a motion picture realist, we are actually drawing a contrast between it and some earlier film style. For example, Italian Neorealism is reacting to the earlier, so-called 'white telephone films', because it introduced a dimension of social reality that was completely absent in those films. It provided access to different mode of representation of everyday experience, specifically working class experience, that was absent in the white telephone films.

On the other hand, the kind of perceptual realism found in the films of Renoir, Welles, and Wyler is realistic in terms of the contrast between their deep-focus, long shot compositions in contrast to the more tightly framed, soft-focused films of the thirties inasmuch as the deep-focus compositions invites the audience to scan the frame for meaning in a way that was more analogous to the way we perceive affairs outside the movie theater than the earlier soft-focus films. That is, they were more realistic because they were more like ordinary perceptual experience than what was available in soft focus films. I stress 'more like' – not 'just like' – and only when contrasted to an antecedently existing style of filmmaking. Furthermore, let me just step backwards for a moment to take note of another contrast, an

ontological contrast, the contrast between film and digital cinema. By film here I mean to be referring to its material base which is celluloid. This notion of film has been used frequently to define the difference between painting, on the one hand, and photography and cinematography, on the other hand.

Film images are on the screen because of the nature of film. That is, in film-based cinema everything on the screen is there because of certain causal-physical processes have been activated whereas with painting, what is on the canvas is there because the artist intended it to be there. Because film is based in physio-causal processes – whereas painting is based on mental processes –, film is often said to be a realistic medium. Digital cinema, given this contrast, can be said to have achieved the condition of painting, at least in contrast to film-based cinema. And for that reason – its rootedness in a physical medium – some are tempted to regard film-based cinema as realistic when compared to digital cinema which is, in a certain way of speaking, primarily an information-based medium.

M. B.: Let I ask you a few words about your opinion of the philosophical implications that digital has in filmmaking in general and in animation.

N. C.: Well, let's make a distinction between *King Kong's* stop action animation versus drawn animation as seen in Disney's *Pinocchio*¹³ where, for example, Jiminy Cricket appears on the screen. He is there because someone put him there and not just because a cricket happened to wander in front of a camera. An illustrator has placed him there so we can see him (at least for this kind of animation which we might call drawn animation, in which photography doesn't play a constituent role). What's on the screen is there because it was intended by the artist who drew it. But in *King Kong*, if Kong has a piece of dinosaur flesh caught in his teeth, it is there because that was in front of the camera whether anyone intended it or not. Digital animation is like drawn animation in this respect in contrast to film-generated, stop action animation.

M. B.: If possible, tell us something about your book *Mystifying movies* (New York, Columbia University Press, 1988) and the underlying ideas and philosophical implications on which it was based.

N. C.: My approach in *Mystifying Movies* was in opposition to the tendency to apply mechanically or reductively to every motion picture and every cinematic technique the explanation that they were invariably positioning subjects in order to give us a sense of psychological coherence and unity which would enable capitalism to keep workers in our class position, doing our jobs compliantly. This approach was based on a stew of ideas

derived from Althusser and Lacan. My book was an attack on this sort of poststructuralism. In contrast, I proposed a cognitive approach. So, this returns us to one of your earlier question. For by trying to develop alternative hypotheses to the questions of cinema theory, based on cognitive and perceptual psychology, I hoped to present a more attractive theoretical framework than the championed by the Althusserian-Lacanian.

For example, I argue that the theory point of view editing that I offer is more attractive than the Althusserian-Lacanianism account of the so-called subject positioning story they told. I tried to give a much more fine-grained account that really was more specific about the actual factors which go into the audience's engagement with the point-of-view structure. I didn't offer my theory point of view editing in that book, but I proposed counter theories about narration and cinematic perception that contested the poststructuralist theses. For example, I argued that we perceive the image on screen when we recognize it, because it taps into our natural perceptual capacities and not because we're reading a code. Moreover, it should be emphasized that my approach is not opposed to analyzing cinema politically; rather it recommends that the analysis of ideology in cinema employ the resources of contemporary research into cognition and emotion.

M. B.: What emotional responses and perception of reality do you think a viewer might have in front of a particularly emotional film? You've talked about this a lot in your books, but I'd like to ask you about the philosophical considerations behind it here as well.

N. C.: The poststructuralist account of the emotions was not really very rich, because their usage does not go much beyond the way those concepts are used in ordinary life. Our emotions are not deeply analyzed other than other than by reducing them to the same sorts of drives and desires that Freudians postulate. I wanted more fine-grained accounts of the emotions such as the view proposed by contemporary psychologists and philosophers that emotions are forms of appraisal or evaluation. Thus, emotions have to meet certain standards. So, we can start to talk again about filmmakers as intuitive psychologists, in the sense that they have to structure their images in ways that are appropriate to the evaluative criteria of the emotions that the movie makers intend to engender in their audiences.

For example, movie directors have to make sure that when the actor looks off screen and has a terrified visage on his face, the image of what he is looking at meets the criteria of being terrifying. That is, when the image track cuts to the object of the character's glance, the filmmaker must be sure that the object of the character's attention meets the criteria of being

dangerous. If the object in the character's glance were a newborn kitten, we would laugh at the absurd juxtaposition. What the filmmaker has to do is to make salient events comprehensible in the way she intends by providing appropriate objects, that is, the kind of things that match the emotion at hand. And discovering the right match here means discovering which emotions go with what things which, I like to say, is an exercise in intuitive psychology.

M. B.: Does the aesthetics of animated film differ significantly from those in live action? If so why and from what?

N. C.: The animated films maker can exaggerate the attributes of everything on screen. The most obvious case of this is the representation of women's bodies in comic books and in certain animated films. The enormous breasts are patently designed to meet the desires and wishes of young men. But they're not representations of most women we are likely to see on the street. This happens because animation is an abstraction, it simplifies or streamlines what it represents. So, it can make certain things more pronounced. Another obvious tendency in this regard is that the representation of physical violence for comic effect can perhaps be more vivid and extreme in animation than it can be in live photography. It has been said that slapstick comedy declined in importance in the nineteen thirties because cartoons began to take up that function and they could explore violence even more extravagantly. Wile E. Coyote surely suffers more than any live actor I can think of.

References of Carroll's essays

- N. CARROLL, *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- N. CARROLL, *Art in three dimensions*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- N. CARROLL, 'Béla Balázs: The Face of Cinema', *October*, 148, Cambridge (MA), The MIT Press, 2014.
- N. CARROLL, *Beyond aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- N. CARROLL, *Comedy incarnate*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2007.
- N. CARROLL, *Engaging the moving images*, Yale, Yale University Press, 2003.
- N. CARROLL, *Interpreting the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

N. CARROLL, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*, New York, Columbia University Press, 1988.

N. CARROLL, *On criticism*, New York, Routledge, 2009.

N. CARROLL, *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, New York, Routledge, 1999.

N. CARROLL, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

N. CARROLL, D. BORDWELL (edited by), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 1996.

N. CARROLL, *The Philosophy of Horror: paradoxes of the Heart*, New York, Routledge, 1990.

N. CARROLL, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

-
- ¹ The tasks of this work were divided as follows: Noël Carroll answered the questions we asked and double-checked the whole conversation; Massimo Bonura was responsible for writing abstracts, keywords, the introduction and all the questions for this conversation; Marco Pirrone translated and transcribed the entire article and took care of the text notes and references.
- ² Cfr. P. D'ANGELO, *Tre modi (più uno) di intendere l'estetica*, in L. RUSSO (a cura di), *Dopo l'estetica, Aesthetica Preprint Supplementa*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2010.
- ³ *Rules of the game*, directed by Jean Renoir (1939, NEF).
- ⁴ *Vertigo*, directed by Alfred Hitchcock (1958, Alfred J. Hitchcock Productions-Paramount Pictures).
- ⁵ *The General*, directed by Buster Keaton and Clyde Bruckman (1926, Buster Keaton Productions-United Artists Productions).
- ⁶ *The Bride of Frankenstein*, directed by James Whale (1935, Universal Pictures).
- ⁷ *King Kong*, directed by Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsack (1933, RKO).
- ⁸ G. DICKIE, *The Art Circle*, New York, Haven Publications, 1984.
- ⁹ A. DANTO, *What Art is*, New Haven – London, Yale University Press, 2013.
- ¹⁰ See for example M. DANIELE, 'Le Drame Visuel: Ricciotto Canudo e la settima arte', *Sinestesia online*, 21, Ed. Sinestesia, 2017.
- ¹¹ *Senso*, directed by Luchino Visconti (1954, Lux Film).
- ¹² For Baláz's theories see B. BALÁZS, *Béla Balázs: Early Film Theory. Visible Man and the Spirit of film*, edited by E. Carter, tr. R. Livingstone, New York-Oxford, Berghahn Books in association with Screen, 2010.
- ¹³ *Pinocchio*, directed by Ben Sharpsteen, Hamilton Luske, Norman Ferguson, T. Hee, Wilfred Jackson, Jack Kinney (1940, Walt Disney Productions).

