



Il primo volume dei Quaderni del FIT è stato pubblicato in occasione della venticinquesima edizione del Festival Internazionale del Teatro e della Scena Contemporanea (2016). La collana nasce come spazio di riflessione e condivisione di sguardi. Un tavolo di confronto tra artisti, operatori e critici e allo stesso tempo uno strumento per tornare a ragionare di teatro e sul teatro, da un duplice punto di vista: quello delle prospettive critico/teoriche e quello delle diverse prassi della scena. Ogni volume mette a fuoco, anno per anno, professionalità e ambiti che costituiscono il variegato mosaico delle arti performative. Questa quinta edizione (realizzata in occasione del festival 2020) vede al centro il tema della morte o, in un senso più ampio, della perdita, in un anno "interrotto" dalla pandemia.

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

I QUADERNI DEL FIT

---

## SGUARDI SUL CONTEMPORANEO

---

### La scena della perdita

---



Sguardi sul contemporaneo. La scena della perdita

FESTIVAL  
INTERNA  
ZIONALE  
DEL TEATRO  
E DELLA SCENA CONTEMPORANEA



I QUADERNI  
DEL FIT  
2020

# INDICE

*Un progetto di*

Paola Tripoli - direttrice FIT Festival  
Internazionale del Teatro e della scena  
contemporanea  
Carmelo Rifici - direttore artistico Lugano In  
Scena/LAC

*A cura di*

Maddalena Giovannelli e Francesca Serrazanetti -  
Stratagemmi-Prospettive Teatrali

Foto di copertina:

*Necropolis*, Arkadi Zaides

## **4 INTRODUZIONE**

Non andrà tutto bene (forse) *Paola Tripoli*

## **8 La scena della perdita**

*Maddalena Giovannelli, Francesca Serrazanetti*

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

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

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

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

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

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

### **II - SGUARDI**

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

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

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

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

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

## **73 POSTFAZIONE**

Troppa produzione? *Carmelo Rifici*

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

## **83 BIOGRAFIE DEGLI AUTORI**

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

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

TANCREDI GUSMAN

### I. Tracce

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

---

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

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



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

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

## II. Documenti

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

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

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

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

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

## III. Perdita

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

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

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

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

#### IV. Artifici

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

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

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

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

## NE HO BISOGNO IO DEL CORPO

RICCARDO FAVARO

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

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