

LO SPETTATORE IN CAMMINO

Pietro Floridia

Piuttosto si tratta della possibilità di una differenza, di un mutamento, di una rivoluzione nella proprietà dei sistemi simbolici.

Il Giappone ha costellato l'autore di una molteplicità di lampi; o meglio ancora il Giappone l'ha messo in condizione di scrivere. Questa condizione è quella stessa in cui avviene una certa vibrazione della persona, un ribaltamento delle vecchie letture, una scossa del senso, lacerato, estenuato sino al suo vuoto insostituibile, senza che l'oggetto cessi mai d'essere significante, desiderabile.

Roland Barthes, *L'impero dei segni*

Introduzione

Il viaggio in Giappone offre a Roland Barthes (1984) la possibilità di una differenza, di un mutamento, di una rivoluzione nella proprietà dei sistemi simbolici.

Voglio incominciare da qui. Perché i viaggi che ho compiuto sono stati anche per me soprattutto questo: l'irruzione della possibilità di una differenza. Differenza che negli anni ha generato, nel mio modo complessivo di pensare il teatro, di organizzarne lo spazio, di concepire l'esperienza dello spettatore, una vera e propria *rivoluzione*. Saltando già agli esiti più palesi, se nelle ultime decine di esperimenti teatrali che ho diretto si è passati da uno “*spettatore stanziale*”, seduto in platea di fronte ad un palcoscenico, ad uno “*spettatore in cammino*” ciò è dovuto alle tante scosse di terremoto che, viaggio dopo viaggio, hanno messo in crisi le mie categorie fondanti, il paradigma di teatro che prima davo per scontato.

Questo scritto, perciò, cercherà di fare una carrellata delle principali irruzioni che nel corso dei miei viaggi hanno destabilizzato il precedente, consolidato, sistema

“poltronacentrico” e hanno generato le esperienze che – una volta rielaborate, metaforizzate e stilizzate – hanno innescato i primi esperimenti scenici di rottura. È come se, con uno sguardo retrospettivo alla Benjamin, andassi a cercare di rintracciare *la prima volta*, quella esperienza originaria di incontro con l’Altro, da cui poi è scaturita la faglia di rottura.

Palestina 1. L’orizzonte di attesa

Rammallah 2004. Domenica pomeriggio. Maestre con nidiate di bambini arrivano in teatro a ondate di ritardo. Hanno dovuto oltrepassare molti check-point volanti. Ma nessuna ha dubbi: ne vale la pena. Perché si tratta del primo musical palestinese interpretato interamente da bambini. L’orchestra è invece composta da musicisti tedeschi. Per vederlo si sono mossi da tutto il West Bank. Ma proprio per ostacolare questo momento di forte orgoglio identitario, l’esercito israeliano ha moltiplicato i check-point straordinari. Così gli spettatori bambini, nonostante la partenza all’alba, da Nablus, da Jenin, da Tulkarm arrivano in ritardo. Di mezz’ora. Di un’ora. Di due ore. E qui accade l’imprevisto. Vedo che finita quella che avrebbe dovuto essere l’ultima replica della stagione, bambini e musicisti, dopo gli applausi, restano sul palco a confabulare. Poi un annuncio. Per i ritardatari che continuano ad arrivare faranno un’altra replica. E un’altra. E un’altra ancora. Mi diranno il giorno dopo che sono andati avanti fino a sera.

Superare i check-point pur di vedere uno spettacolo, tanto lo si sente importante. Allo stesso tempo, credo, lo spettacolo si carica di importanza proprio perché giunge al termine di tante difficoltà, come arrivare in vetta dopo avere scalato l’intera montagna. La fatica, la difficoltà lo investono di valore. Forse è anche questo a fare sì che, quando alla fine dello spettacolo la principessa bambina fa abbattere le mura di cinta del palazzo salvando così il regno dalla infausta profezia, centinaia di persone accanto a me si alzano e intonano un canto. In seguito saprò che si tratta di un canto di resistenza risalente alla seconda Intifada. I bambini attori reagiscono a

quel canto cambiando il copione e intonandolo anch'essi. Finisce così lo spettacolo, con l'intera platea in piedi che canta insieme ai piccoli attori.

Cosa era avvenuto? Era avvenuto che in una antica fiaba della tradizione gli spettatori avevano intravisto la loro quotidiana lotta contro il muro che in quei mesi Israele stava costruendo nei loro territori. Questa fu la mia impressione di allora, questa l'idea che mi feci parlando con gli amici palestinesi che mi avevano accompagnato: gli spettatori avevano colto qualcosa che non era presente neanche lontanamente nel testo originario (ma nemmeno - come dopo mi fu detto - nelle intenzioni della regia) e avevano risposto con un canto che trasfigurava quella scena in una questione politica che riguardava l'intera comunità, tanto che gli attori bambini avevano reagito senza scomporsi minimamente, unendosi al canto.

Ebbene, questa sete di senso politico, questa richiesta "a monte" fatta al teatro di essere momento di riflessione della comunità sulla comunità, in Palestina, l'avrei riscontrata molte e molte volte. Resteranno per me indelebili le accese discussioni col pubblico che scattavano dopo ogni replica di uno spettacolo che avevo tratto dalla *Metamorfosi* di Kafka. Gli spettatori si scaldavano mentre snocciolavano ipotesi sempre più ardite: ci stiamo trasformando in scarafaggi? La corazza dello scarafaggio è la maschera da terroristi che ci viene messa addosso? La famiglia finisce per rifiutare Gregor perché si sottrae al suo dovere di lotta? Oppure i familiari sono i paesi arabi che gradatamente hanno voltato le spalle a Gregor/Palestina? Quando a Gregor svuotano la stanza dalle sue cose è come quando a noi tagliano gli ulivi? Il violino che la sorella suona equivale al nostro stare qui adesso a vedere uno spettacolo, a distrarci? La stanza da cui Gregor non può uscire è forse Gaza? Il padre costretto ad indossare una lercia divisa da portinaio per poter lavorare sono gli arabi israeliani cittadini di serie B, umiliati pur di avere un lavoro?

In Italia, discussioni del genere a fine spettacolo non me le ero mai neanche sognate. Ci misi un po' a rendermi conto che, in buona parte, prescindevano dalla messa in scena dello spettacolo. Ovviamente non sto dicendo che non dipendessero anche, in certi casi, dai segni schierati sulla scena. Sto dicendo che solo allora, con forza inaudita, feci esperienza di quanto contasse anche il resto. Il prima. Il tipo di

“fame” degli spettatori. Quello che, forse, potremmo chiamare l’orizzonte di attesa. A quale sfera attengono le aspettative che lo spettatore ha nei confronti di uno spettacolo (quella estetica? Politica? Esistenziale? Dello svago?)? In quale dei suoi “cassetti” interni lo spettatore andrà a collocare quanto vede in quel tipo di esperienza culturale? Infine, detta in modo primitivo, cosa andiamo cercando quando andiamo a teatro?

Dopo le esperienze palestinesi mi sono come ammalato. Il malessere per il tipo di commenti da dopo-spettacolo italiano si è andato accentuando. Lo schiacciamento pressoché esclusivo sulle categorie bello-brutto; l’orizzonte (nel migliore dei casi) quasi unicamente estetico in cui veniva collocato l’ennesimo spettacolo; il cassetto della memoria dentro cui c’erano esclusivamente altri spettacoli e pressoché mai esperienze di vita da problematizzare; in altre parole, la difficoltà/ritrosia a tracciare collegamenti tra quanto avveniva sulla scena e la vita vissuta; la potenza dell’abitudine e dell’inerzia nel configurare il tipo di esperienza dell’essere spettatori, quasi a prescindere dalla specificità dello spettacolo sulla scena; la percezione di un sempre crescente distacco tra il mondo dentro al teatro e il mondo fuori dal teatro. Ebbene, tutto ciò, in modo più o meno vago, fece crescere in me un disagio sempre più grande. Si era innescato un processo di estraneità al mio stesso mondo.

Palestina 2. La parola “casa”

Un’altra esperienza determinante che mi porto dalla Palestina riguarda il rapporto con la parola poetica. È un insieme di avvenimenti quello che mi ha portato a scoprire un diverso tipo di relazioni tra la parola poetica e la vita delle persone.

Ho fatto molte volte teatro nelle non-case dei campi profughi. Sia in Palestina che in Libano. I ragazzi sapevano a memoria una quantità di versi impressionante. Nel retro di un albergo a Gerusalemme, il portiere arabo mi introduce ai siti web nei quali posta le sue poesie, siti in cui la principale attività è commentare e votare poesie sia di poeti famosi che di sconosciuti. Mi trovo in Palestina quando muore Mahmoud Darwish, il grande poeta. Assisto, talvolta partecipo attivamente a celebrazioni che

durano settimane. Non dico solo quelle ufficiali, ma quelle agli angoli di strada, nei caffè, nelle stazioni degli autobus, ovunque ci sono persone che recitano poesie a persone che le ascoltano. Quindi rispondono anch'esse con altre poesie.

Penso a quando in Italia muore un poeta.

Tra le molteplici linee interpretative di questi avvenimenti, quella che mi si impone riguarda la capacità della parola poetica di creare un mondo dentro cui abitare in (parziale) sostituzione di un mondo da cui si è esiliati/interdetti. Questo canta Darwish (2001, 171) in molti suoi versi, tra cui:

Nel deserto, l'Ignoto
mi ha ordinato: scrivi!
E io: l'assenza ho accumulato
non ho ancora imparato le parole.
E l'Ignoto: scrivi per conoscerle,
per sapere dove eri e dove sei,
come sei venuto, chi sarai domani.
Metti il tuo nome nella mia mano,
scrivi per sapere chi sono
e riparti, nuvola nello spazio.
Ho scritto allora: chi scrive la propria storia
eredita la terra delle parole
e ne stringe il senso, intero.

La capacità di ospitare l'humus perduto nell'humus della parola, che a sua volta può essere ospitato dentro di noi. La capacità di creare un mondo di parole che lenisca il dolore, che sostituisca il mondo perduto. Certamente, prima e dopo, potevo avere letto di un'esperienza affine, ad esempio in alcuni passaggi di un poeta che amo molto come Rilke. Ma questo utilizzo, questa valenza/potenza della parola poetica non l'avevo mai "toccata con mano", osservata in pratica nella esistenza concreta delle persone. Nella sua capacità di venire trasmessa da una persona all'altra. Nella sua attitudine ad essere dentro e fuori dalla persona, intima e allo stesso tempo condivisibile con altri, come quando agli angoli di strada diveniva un modo per condividere il lutto per il poeta morto. Nel suo valore di esempio ma anche di "posizionamento" per i più giovani, che con quei versi a memoria mi pareva riuscissero a situarsi nella Storia. Nella sua "trasportabilità" ovunque, anche in prigione; e a questo proposito mi è caro ricordare un passaggio in cui Audre Lorde

(1980) celebra le poche pretese materiali della poesia, che la rendono scrivibile anche nelle difficoltà in cui in cui vivono i subalterni, la poca carta di cui necessita per venire scritta, anche dietro ad un foglietto già stampato, ma anche il minor tempo rispetto, ad esempio, ad un romanzo, anche nella pausa tra un turno di pulizie e l'altro...

Ma forse sto idealizzando troppo. D'altronde, è Darwish stesso ad avere scritto in uno dei suoi ultimi libri che la Palestina è anche metafora (2007). In ogni caso chiuderò con un episodio che controbilancia una mia eventuale mitizzazione. Ma allo stesso tempo, in qualche modo, ribadisce quanto in quella terra la poesia sia sentita come potente, nel bene e nel male.

Una premessa: rispetto ai miei primi viaggi, anche la Palestina sta cambiando, come il resto del mondo. Nessun contesto può essere impermeabile allo spirito dei tempi. E la Palestina sempre di più si ritrova tra l'incudine e il martello: tra l'influenza culturale occidentale-israeliana e l'estremismo islamico. E allora, a proposito della potenza della poesia, non posso non ricordare che una delle ultime volte che ci sono stato (prima di venire espulso da Israele per cinque anni, ma questa è un'altra storia) Giuliano Mer-Khamis, a Jenin, mi raccontò di come l'insegnare a comporre poemi-rap alle ragazze suscitasse le polemiche rabbiose di padri e di fratelli, a sua detta, sempre più imbevuti dello "tsunami islamico". Giuliano è morto ucciso da cinque colpi di pistola sparati da un uomo mascherato all'uscita del suo Freedom Theatre.

Concludo la finestra palestinese saltando ancora alle conseguenze: se non avessi visto con i miei occhi la potenza della poesia nel creare un "grembo" dentro cui far casa per chi casa non ce l'ha, per chi è in esilio forzato rispetto al mondo da cui proviene, probabilmente non avrei iniziato a proporre a richiedenti asilo e rifugiati i tanti percorsi teatrali/poetici che a Bologna in questi anni abbiamo realizzato. Altro che autoreferenzialità, o lontananza tra le parole e le cose, o separazione tra la sfera culturale e vita vissuta. Come scriveva Rilke (1978, Elegia IX): «Terra non è questo che vuoi. / Invisibile emergere in noi?».

Nicaragua significa “strada”

Dire Nicaragua per me significa dire strada. Nel 2008 ho fatto parte di un progetto di aiuto e sostegno ai bambini di strada. Nelle stesse settimane, con Gigi Gherzi, abbiamo fatto lunghe interviste ad una donna, Bonnie, che ha vissuto tutta la sua vita nelle strade del Nicaragua e dell’Honduras. Quando l’ho conosciuta io, faceva la *cocinera* nel *basurero*/discarica di Managua.

Anticipando concetti chiave relativi alle ritualità teatrali che da quel momento in poi ho articolato, posso sintetizzare che per me dire “strada” significa dire “aperto”. Come se il contrario di chiudersi in casa fosse *aprirsi* in strada. Aprirsi, essere aperti, all’aperto, con tutta la pericolosità che questo comporta. Aprirsi in strada: essere non di fronte al mondo ma in mezzo al mondo, a una distanza ravvicinata dal mondo. Diminuire, se non abbattere, i muri. Fare entrare l’improprio, l’altro. Abitare l’improprio. Essere in costante ascolto, reagire al contesto, non tentare nemmeno di plasmarlo a nostra immagine e somiglianza. Essere inventivi nel cercare di renderlo più vivibile. Stare sempre in movimento. Andare dove si spera di trovare di che vivere. Divenire *bricoleur*, ossia imparare a fare con quello che si trova. Abituarsi a pensare che quello che per molti non è che uno scarto, un rifiuto, una materia bassa, può divenire un immenso serbatoio di potenzialità.

Ma approfondiamo un po’ il discorso. Andando a ridurre l’immensa ricchezza (anche di contraddizioni beninteso) di quella esperienza a due elementi chiave (che poi sono diventati assi portanti, alternativi rispetto a precedenti impostazioni del mio lavoro) mi concentrerò prima sul concetto di improvvisazione, poi su quello di scarto.

Capacità di improvvisare

Ero al seguito di Carlos, diciotto anni, ex bambino di strada, ora divenuto educatore nel progetto *Los Quinchos*. Il compito era quello di farsi seguire dai *niños de la calle* più o meno fatti di *pega*, cioè drogati dai vapori della colla del legno che tenevano in barattolini appesi al collo. Carlos aveva due “pifferi magici” per tentare di portarseli

dietro. Un sacco pieno di brioche e un pallone di cuoio. Li sventolava fuori dal mercato. E da sotto i banconi, dai cartoni a bordo strada, da chissà dove apparivano i bambini e lo seguivano. Si arrivava poi ad un campetto di basket, un po' isolato. Carlos tirava fuori il pallone e faceva qualche palleggio. Era un campione. (E io pensavo: regola numero uno: guadagnarsi il rispetto.) Quando il desiderio nei bambini si era riacceso, e gli correvano attorno (cosa niente affatto scontata: la *pega* crea stordimento e lontananza, così si sentono meno sia la fame che il freddo), allora lui, in un lampo, faceva sparire il pallone sotto la maglietta e apparivano invece dei quadernetti. Prima i compiti, prima bisogna sapere scrivere il proprio nome, sul proprio quaderno. E allora fuori le matite, a ciascuno la propria, ma... ma in quella mattina molte matite non avevano la punta, era spezzata. Così i bambini cominciarono a protestare. Un secondo dopo, i più grandi tiravano i capelli ai più piccoli per strappare loro una delle poche matite con la punta. Bisognava reagire in fretta. Altrimenti la mattinata sarebbe andata perduta. Fu un attimo. Vidi Carlos che si guardava attorno. Poi scattò sotto un'automobile. Ne uscì con una bottiglia di birra. In un gesto la spezzò contro una pietra, facendone una lama affilatissima (pensai: chissà quante volte l'avrà fatto per difendersi, o per attaccare...). Pochi secondi dopo, ciascuna matita aveva la propria punta. Ora ogni bambino era chino a ricopiare le frasi sul proprio quaderno. Fronti corrugate per lo sforzo. Cancellature. Qualcuno che cercava di copiare. Per un istante era scuola. Poi si sarebbe giocato al pallone. Poi brioche e pepsi, calda.

Sicuramente, le nostre periferie non sono nemmeno accostabili a quei mondi. In ogni caso, in questa epoca di ponti che crollano, in cui in molti contesti la trasmissione tra generazioni pare impossibile, in cui gli scenari sono così cambiati da apparire *tabula rasa* come dopo un diluvio, quando mi domando come tentare di fare ri-attechire pratiche culturali mi torna sempre alla mente quella scena.

Ascoltare le unicità dei contesti. Partire dai bisogni ma sapere anche intravedere il desiderio. Approfondire schemi, tecniche, linguaggi che permettano di reagire rapidamente. Come quando il fiammifero è acceso e tira vento. Il mondo ha accelerato. Dobbiamo essere veloci ad afferrare l'appiglio, a intravedere il varco.

Dobbiamo imparare a stare in piedi sull'autobus che corre e sbanda all'impazzata. Agire nelle intercapedini. Di spazio, di tempo (e di nuovo mi torna in mente l'elogio delle *poche pretese* della poesia). Fare con quello che si ha a disposizione, come un bravo *bricoleur*. Allenare la prontezza («*Readiness is all*») del *Catcher in the Rye* (Salinger 2008), *afferrare al volo* i bambini prima che cadano.

Sulla redenzione degli scarti

Ma il Nicaragua fu anche la lezione di quanta vita vi può essere negli scarti. Le letture di pensatori, scrittori, artisti che si sono occupati della dialettica scarto/rinascita come Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bruno Schulz, Tadeusz Kantor, Michelangelo Pistoletto, Édouard Glissant, Achille Mbembe, Zygmunt Bauman si vanno sovrapponendo a una scena che per me resta indelebile e fondativa.

Siamo ancora a Managua. Con Gigi Gherzi facciamo avanti e indietro già da giorni alla Chuereca, il più grande *basurero*/discarica del Centro America. Una cittadina di baracche sorge alle pendici di montagne di spazzatura. In basso c'è un lago da sogno, tanto è blu cobalto. Sapremo in seguito che quel blu deriva dai prodotti chimici che ci buttano dentro. Per un sentiero ci inerpiciamo verso una baracca in cima ad una delle colline di rifiuti. Immediatamente ci affiancano bambini che con le fionde tirano agli avvoltoi. Quando li centrano, siccome gli avvoltoi sono più pesanti di loro, li fanno portare a me fino alla cima della collina. Lassù ci attende Bonnie - non oso chiederle se quegli avvoltoi li cucina – per il momento ci limitiamo a farle lunghe interviste sulla sua incredibile vita.

Meticcia, metà afrodiscendente, metà di origine ispanica, dopo un'infanzia in strada a Bluefield sul mare caraibico, dopo essere stata arruolata tra i marines per combattere contro i sandinisti, dopo avere disertato, dopo avere conosciuto il crack e le *pandillas*, le gang che si spartiscono i territori, dopo avere tentato di ammazzarsi, era approdata lassù, in mezzo a montagne di spazzatura, a fare da mangiare ai bambini che vivevano nella discarica. Ci diceva che in mezzo a quei bambini era rinata. Da quando era diventata la *cocinera de la chureca*. Loro le portavano radio, piccoli

elettrodomestici rotti che trovavano in mezzo agli altri rifiuti, lei riparava quello che riusciva e poi rivendeva, e col ricavato comprava *gallo pinto con frijoles*, che dava loro da mangiare. Poi li metteva a colorare gli album coi pastelli oppure faceva ritagliare parole da giornali e comporre frasi che piano piano leggevano insieme. La sua baracca sembrava il negozio di un rigattiere. Tutta arredata con oggetti presi dalla discarica, assemblati con arte. «Ogni cosa può avere una seconda vita. Come ognuno di noi». Così ci diceva Bonnie. Fu in uno di quei pomeriggi, da quella baracca, che vidi una scena che non avrei mai più dimenticato: una epifania profana. Su una parete nera di rifiuti e di avvoltoi si muoveva una piccola macchia bianca. Allora uscii dalla baracca, scesi dalla collina per avvicinarmi di qualche decina di metri e vidi che quella macchiolina bianca immersa dentro la montagna nera era una bambina che indossava un vestitino con la gonna gonfia di tulle, tipo quelli da prima comunione. Chiesi a Bonnie, che mi disse che succedeva spesso. «Quando scappano di casa, scappano col vestito più bello». Poi continuò: «Più hanno le mani piccole, più sono richieste, per infilarle dentro ai buchi in cui nessuno riesce a entrare. Spero che tra qualche ora sarà qui. Deve cenare, poi finire di colorare il suo disegno».

In queste settimane sto studiando le *Tesi sul concetto di storia* di Walter Benjamin. Quando mi imbatto nell'Angelo della Storia, che contempla un paesaggio di rovine, che vuole ricomporre i frantumi (Benjamin 1966, 35), mi viene alla mente quella scena, quella bambina bianca di tulle in mezzo agli avvoltoi, quelle montagne che ogni giorno crescono di rifiuti, di sprechi, di merce buttata via: Bonnie che prepara da mangiare, poi sparecchia e su quella tavola fa comparire gli album da colorare. Blu come quel laghetto contaminato. E mi viene da pensare che la redenzione passa attraverso l'inferno. Per Bonnie fu l'amore per quei bambini a salvarla, a riscattarla, a darle una seconda vita. In quel luogo dove la merce che tanto divora qualunque altro senso dell'esistenza è divenuta maceria, solo laggiù, in quel disfacimento, poteva avvenire un'apparizione così redentiva. Quanto era forte la morte in quella discarica tanto sentii forte l'amore. È amore, Eros, in contrapposizione a Thanatos, la forza che tende a congiungere le cose, a riunire gli esseri, a ridare vita a quanto è spezzato. La morte, al contrario, è forza di disgregazione, di sbriciolamento, di decomposizione.

Ricomporre l'infranto. Rimettere insieme i pezzi. Farlo anche quando appartengono a mondi diversi, a identità, a tradizioni tra di loro assai lontane. Questo aveva imparato a Bluefield, Bonnie, creola metà africana e metà ispanica, affacciata sul mare caraibico, sull'arcipelago culla del meticciato. Scrive un altro grande caraibico, il poeta Derek Walcott (2013, 83):

Rompete un vaso, e l'amore che ricomponi i frammenti sarà più forte dell'amore che, quand'era intatto, ne dava per scontata la simmetria. La colla che rimette insieme i pezzi sigilla la sua forma originaria. È questo genere di amore che ricomponi i nostri frammenti africani e asiatici, i cimeli crepati che dopo il restauro mostrano le loro cicatrici bianche. Raccogliere quei pezzi è l'impegno e il dolore delle Antille, e quando non combaciano contengono più dolore delle opere originali, le icone e i recipienti sacri dati per scontati nei loro luoghi ancestrali. L'arte antillana è questo restauro delle nostre storie frantumate, i nostri cocci di lessico, il nostro arcipelago che diventa sinonimo di pezzi staccati dal continente originario. E esattamente così è il processo della creazione poetica, o di quella che andrebbe chiamata non la "creazione" della poesia ma la sua ri-creazione, la memoria frammentata, la struttura che regge il dio, e anche il rito che alla fine lo consegna alla pira; il dio assemblato canna dopo canna, giunco intessuto con giunco, verso intrecciato con verso, come gli artigiani di Felicity erigevano l'eco sacra del loro dio.

Quella fu la prima volta che mi confrontai con l'esperienza del meticciato. Ci avrei messo degli anni ad elaborarla, a trasformarla in un paradigma di pensiero, non solo sociale e politico ma anche artistico e poetico. Probabilmente non sarebbero nati i Cantieri Meticci senza quell'incontro.

Anche per quella che possiamo chiamare la ritualità dello spettatore in cammino, quel viaggio segnò una discontinuità. Nel tentare di ri-portare la storia di Bonnie in Italia, provai disagio nel pensare di mettere gli spettatori seduti in platea, ad assistere al consueto teatro di narrazione allora tanto in voga. Mi sembrava che avrei tradito il senso profondo di un'esperienza, quella che grossolanamente chiamavo l'"apertura alla strada". Da questa sensazione originò il primo esperimento di trasformazione del palcoscenico in una "strada", dentro cui fare muovere gli spettatori. Quella fu anche la prima volta in cui costruimmo degli assemblaggi. Prendemmo vecchie lamiere, oggetti arrugginiti, cose buttate e li saldammo in sculture, in marchingegni che gli spettatori esploravano e con cui giocavano per scoprirvi dentro visioni impreviste. Così come nelle tappe della vita di Bonnie, molte esperienze avevano portato ad una rivelazione, allo stesso modo gli spettatori interagivano con gli oggetti scoprendovi

diversi livelli: una sorta di *mise en abyme* spaziale/narrativa/esperienziale. Inoltre, ad ogni oggetto era affiancato un tema, una domanda, un invito alla scrittura. Gli spettatori scrivevano su piccoli foglietti, che poi Gigi Gherzi usava per improvvisare racconti che cucivano episodi della vita di Bonnie con le scritture sugli stessi temi da parte degli spettatori stessi. Quella fu la prima volta in cui mi occupai di “ponti”, ossia di classi logiche, tematiche, metafore assolute, dentro cui potessero incontrarsi mondi culturali completamente diversi. Per la prima volta anche la struttura dello spettacolo frontale fu scardinata, tanto che Franco Quadri, nella sua recensione, esordì con: «Curioso *non spettacolo* che evoca la voglia del... nuovo».

Uno spettro si aggira per l'Europa

Qualche coordinata di partenza. 2012. John Mpaliza Balagizi, 43 anni, congolese, si licenzia dal comune di Reggio Emilia in cui è impiegato come ingegnere informatico. Vuole intraprendere un viaggio. Vuole mettersi in cammino e da Reggio Emilia raggiungere Bruxelles, a piedi. Ogni giorno camminare per quaranta/cinquanta chilometri. Per raccontare a chi incontra lungo la strada cosa sta avvenendo in Congo. Per farsi ascoltare dalle istituzioni europee e innescare così interrogazioni e dibattiti.

Nel luglio 2012 John parte. Per tutto il viaggio cammineranno al suo fianco, con altri due giovani uomini, affascinati a pochi giorni dalla partenza dalla folle idea di John: Simon, poeta slam camerunense e Giordano, musicista di Reggio Emilia. Per tratti di alcuni chilometri, prima e dopo le città, li accompagneranno anche centinaia di persone incontrate nelle varie tappe. Per quel che mi riguarda, dopo una call europea lanciata dal mio teatro nelle settimane prima della partenza, divengo il punto di riferimento per le decine di artisti che vogliono dare un contributo alla marcia. Per i due mesi di viaggio, sono al fianco dei marciatori. A piedi. In bici. In furgone. Curo laboratori, readings, performances nei sei paesi che attraversiamo. Racconto il viaggio in un blog per il Corriere della Sera.

Uno spettro si aggira per l'Europa. Vi è qualcosa di fantasmatico in John e nel suo cammino. Pare scaturire da un rimosso, anzi da diversi rimossi. Quello coloniale:

si sta dirigendo verso il Belgio, che con Leopoldo II del Congo ha fatto una sua riserva privata, saccheggiata e violentata. Ma anche il rimosso del trattamento dei migranti nell'attuale Europa. Prima di avvalersi di una sanatoria, e riuscire ad iscriversi all'università, John si è fatto lunghi periodi da clandestino nelle campagne del Casertano. Ci descriveva condizioni di vita e di lavoro terribili che, a proposito di rimosso, ci fanno tornare alla mente un passaggio di Agamben (2014):

Nella cultura occidentale lo schiavo è qualcosa come un rimosso. Il riemergere della figura dello schiavo nel lavoratore moderno si presenta quindi, secondo lo schema freudiano, come un ritorno del rimosso.

Infine, rimosso rispetto all'altro lato della merce, a quello che sta dietro ai beni di consumo che usiamo ogni giorno: camminando, come fosse un aratro, John rivolta le zolle, ci fa vedere cosa c'è sotto il nostro ordine pacificato, sotto la terra. Ci mostra il lato nascosto: quello pieno di vermi e di morti. John cammina e parla di mani che scavano la terra per estrarre il coltan, materiale prodotto dalla miscela di due minerali, tantalio e columbite di cui il Congo possiede circa l'80% delle risorse mondiali. «Un paese ricco da morire», così dice John del Congo. Quando spiega del coltan e dei suoi usi, John sa bene quello che dice: è ingegnere informatico. «Tutti noi l'abbiamo nei cellulari, nei portatili, nei videogames. Tanto per dare un esempio: nel 2000 con l'uscita di Sony PlayStation 2 c'è stato un picco nella corsa *all'oro nero*, la domanda di tantalio è aumentata facendo oscillare i prezzi del coltan da 35 dollari a libbra fino a quasi 400 dollari, mentre ai lavoratori nelle miniere veniva pagato 0,18 centesimi al chilo». L'altro lato della zolla è pieno di bambini che scavano perché vengono pagati ancora meno.

John quelle scene, quelle miniere a cielo aperto, le ha viste di persona. Era in Congo nel periodo in cui, nel silenzio dell'Occidente, le guerre, le vendette etniche, gli stupri di massa, gli esodi dei profughi, la fame, le carestie facevano milioni di morti. Un paese in cui, come scrive Denis Mukwege, medico congolese Nobel per la Pace nel 2018, il corpo delle donne è diventato un campo di battaglia e lo stupro è utilizzato come arma di guerra. Nelle foreste dell'est del Congo la sorella di John è stata rapita e non ha più fatto ritorno. Suo fratello, a Kinshasa, è stato avvelenato a causa del suo

attivismo politico. È anche in ragione della densità di violenza del mondo da cui proviene che a me viene da evocare la parola “fantasmi”. Come se la sua memoria fosse satura di morti violente trasformate in fantasmi. Ed ecco che il suo camminare, il suo estenuarsi nell’errare mi fa pensare all’immagine dell’anima in pena, costretta a vagare. In John c’è qualcosa del vecchio marinaio di Coleridge nella lettura di Primo Levi. «Since then, at an uncertain hour / that agony returns». Primo Levi scelse questi versi della *Ballata del vecchio marinaio* come epigrafe de *I sommersi e i salvati*: «Da allora, ad un’ora incerta, quell’angoscia ritorna» (1987). È anche dall’angoscia di essere sopravvissuto e di essere ora lontano che scaturisce in John il bisogno fortissimo di testimoniare, in nome delle ombre, in nome di chi non è presente. Nel camminare mi pare vi sia una dimensione che ha a che fare con il lavoro del lutto. I passi, i milioni di passi con il passare. Il passare con il tentare di trasformare il passato che non passa. Come fosse una forma di combustione, di smaltimento di un immenso carico di dolore, di morte, di rabbia, di desiderio di vendetta, che nel camminare estenuante cerca di sciogliersi, di passare appunto, di divenire meno incandescente e lacerante.

Ma anche la parola era trasformata dal cammino. Da una *parola disarticolata per il dolore o per la furia* - lo vidi succedere più volte prima della partenza, quando nei raduni della diaspora congolese qualcuno sospettava che si fossero “infiltrati dei ruandesi” - ad una *parola performante di giuramento* e di presa di impegno («Arriverò a Bruxelles a piedi», diceva John, «a qualsiasi costo» - e non fu la rottura di una mano e le massicce dosi di antibiotico che riuscirono ad impedirglielo), a una *parola politica*. Nelle decine di assemblee politiche in cui, al termine della marcia giornaliera, riunivamo le persone in cerchio e John incominciava a raccontare, il peso delle parole, gravate di quaranta chilometri di cammino, si poteva toccare. Era una parola ponderata, patita, a cui si sentiva l’urgenza di *re-spondere*. Di dare risposta. Di assumersi una responsabilità. Fu quella parola politica a venire schierata davanti agli europarlamentari al parlamento di Strasburgo e di Bruxelles, per chiedere giustizia per il Congo, in una situazione che a me ricordava le parole di Hannah Arendt sul confronto politico:

Essere politici, vivere nella *polis*, voleva dire che tutto si decideva con le parole e la persuasione e non con la forza e la violenza. Nella concezione greca, costringere la gente con la violenza,

comandare piuttosto che persuadere, erano modi di trattare prepolitici caratteristici della vita fuori della *polis*, di quella domestica e familiare, dove il capo famiglia dettava legge con incontestato potere dispotico, o di quella degli imperi barbari dell'Asia, il cui dispotismo era spesso paragonato all'organizzazione domestica (1997, 32-33).

Giustizia per chi non c'è

Giustizia per gli assenti. Giustizia per chi non c'è, istanza quest'ultima che per chi è emigrato, come ci spiega Abdelmalek Sayad (2002), è ancora più straziante. Il fantasma, chi non è presente, chiede di agire, di ripristinare l'ordine scardinato. Ricordiamo a questo punto le riflessioni che, prendendo le mosse da Amleto, ha sviluppato Derrida (1993, 5):

Bisogna parlare *del* fantasma, anzi *al* fantasma e *con* lui, dal momento che nessuna etica, nessuna politica, sia o meno rivoluzionaria, sembra possibile e pensabile e *giusta* senza riconoscere al suo principio il rispetto per quegli *altri che non sono più o per quegli altri che non ci sono ancora, presentemente viventi*, siano già morti o non ancora nati.

Congiungere i fantasmi del passato con coloro che devono ancora nascere. John si pone nel mezzo. Il suo corpo è un connettore. Non solo tra passato e futuro ma anche tra due idee diverse di giustizia. Anche in questo caso Amleto risulta pertinente, nella misura in cui le esitazioni del principe di Danimarca sono anche figlie di un diverso mondo/ordine che si sta affacciando. Dal mondo in cui Amleto padre aveva risolto la controversia con Fortebraccio padre a colpi d'ascia nel ghiaccio, ad un mondo più riflessivo, che aspira ad un superamento di un'idea di giustizia affidata a faida, ordalia e vendetta. Su questa linea, ancora più forte mi pare la sovrapposizione del cammino e delle istanze di John a un mito antenato a quello di Amleto, quello di Oreste. Come se il gesto di John, il suo camminare fino al parlamento europeo di Bruxelles per chiedere giustizia, fosse quello di un novello Oreste che, inseguito dalle Erinni, dalla scia di sangue di un mondo basato sulla vendetta (non dimentichiamo che quello è il mondo della faida Tutsi - Hutu) invocasse un cambio di paradigma. John pare invocare l'Areopago. Un tribunale che possa trasformare la vendetta tribale in giustizia democratica. E così facendo, a me pare compiere un atto ri-fondativo, come se ricordasse alle istituzioni europee l'antichissimo nesso da cui esse originano,

il nesso che connette vendetta a giustizia. Hanno senso se col loro operare impediscono di farsi giustizia da sé, di perpetrare vendette che diventano carneficine. Ad istituzioni europee, in molti frangenti svuotate di senso o ipocrite, ad una Europa smarrita, incapace di avere una sua cifra/identità/posizione nel mondo, John, con gesto provocatoriamente ingenuo, ricorda da dove nasce Atene, una delle matrici fondamentali della identità europea. E lo fa mettendo nelle sue parole il peso di milleseicento chilometri fatti a piedi.

In questo mi ricorda un pellegrino che offre la sua fatica all'oracolo che ha raggiunto a piedi perché confida che le parole di quest'ultimo possano fare la differenza. È un corpo che si dà, un corpo che si immola, un corpo che si spinge al confine tra la vita e la morte, credibile anche perché compie una fatica comparabile a quella dei profughi a nome dei quali parla. Corpi costretti a spostarsi dove possono sperare di sopravvivere. Nel caso di John, invece, il corpo è costretto a spostarsi perché si trova altrove il luogo in cui può sperare di ottenere giustizia. Forse in questa connessione possiamo sentire echeggiare anche la comune radice dalle parole "nomade" e *nomós* ("pascolo") e *nómos* ("legge"), in una tensione a cercare un'equa distribuzione. Come scrive Moreno Morani:

Nomade viene da *nomós* (pascolo) e questa parola a sua volta deriva da un verbo *némo*, che propriamente significa "distribuire, fare le giuste porzioni". Sullo sfondo emerge la visione di un universo nel quale viene garantita a ogni individuo o insieme di individui una equa porzione del bene comune, e *nomadi* si dicono in origine i gruppi etnici che, in una situazione di povertà di risorse e di incapacità di gestire in modo proficuo l'attività agricola e pastorale, sono costretti a spostarsi continuamente, un po' come gli uccelli migratori, che in alcuni autori greci sono detti appunto "uccelli nomadi"(2018).

Terra, cammino, legge. Il cammino di John nasceva dalla terra, tagliata da confini (Congo/Ruanda) imposti dall'Occidente e allo stesso tempo *scriveva la terra* con un filo di impronte che tagliavano i confini di molti Stati europei, per trasformare lo spazio camminato in spazio politico da cui si originassero le parole con cui premere sulle istituzioni per ripristinare il rispetto della legge. Nel concreto, da quel viaggio scaturirono un gruppo misto di europarlamentari e membri della diaspora congolese a Bruxelles, un'interrogazione UE al governo ruandese di chiarimento su presunti finanziamenti alle milizie M23 che sconfinavano dal Ruanda nella Repubblica

Democratica del Congo, e, in seguito, l'interruzione dei finanziamenti UE al governo del Ruanda fino a che non avesse chiarito i rapporti con le milizie.

Rottura dell'ordine consueto. Fuori dalla zona di conforto

Quel cammino a molti di noi fece l'effetto di un atto di rottura di molti degli ordini nei quali eravamo più o meno acriticamente iscritti. John incarnava un'attitudine a *scartare rispetto a schemi consolidati* di cui sentivamo bisogno, in tempi di paralisi, di smarrimento, di lamentazioni continue, oppure di rabbia che esplodeva ma faticava poi a costruire. Quando ci ripenso mi vengono alla mente certe riflessioni di Turner sui momenti di passaggio tra struttura e anti-struttura (1986, 99-108). Come alcuni sistemi subiscano un cambiamento nel momento in cui gli viene immessa dentro una quantità di energia straordinaria, come fosse il picco energetico di un fulmine che cade. L'impianto va in sovraccarico, e salta. Ecco, il cammino di John, il suo gesto smisurato, fu una sorta di *dépense*/sprigionamento che fece saltare un regime "razionale" di costi-benefici, perché, almeno a me, provocò un'apertura ad una sorta di sfera simbolica profonda, dotata di riverberi sacri. Posso dire che nell'equilibrio consueto della mia economia di vita non c'era posto per quella esperienza così eccessiva. Perciò i "contenitori" saltarono. *L'habitus* (inteso alla Bourdieu come principio generatore di comportamenti regolari che condizionano la vita sociale) non resse. Il primo effetto concreto fu portare a compimento la crisi del mio rapporto con un certo modo di concepire il teatro. L'anno dopo lasciai la compagnia e il teatro che avevo fondato e che co-dirigevo da vent'anni, per fondare una compagnia multietnica chiamata Cantieri Meticci. In secondo luogo, abbandonai definitivamente una ritualità per la quale lo spettatore se ne stava seduto in platea, insediato nella zona di conforto della poltrona. Dopo quel viaggio moltiplicai le sperimentazioni di ritualità che mettevano lo spettatore in movimento, che lo costringevano a riconfigurare/problematicizzare di volta in volta il proprio punto di osservazione, la propria distanza dalla materia trattata e, infine, che gli facevano attraversare lo spazio, anziché porsi – soggetto distaccato – di fronte all'oggetto guardato.

Marocco. Mauritania. Senegal. Navicelle culturali come arca

Ho tenuto il racconto di questo viaggio per ultimo perché, forse, nel presente di pandemia che stiamo vivendo, è quello che mi illumina di più. Per diverse ragioni. La prima: in questo tempo sospeso e liminale, in cui pare irrimediabile il sentimento di lontananza ed estraneità tra le pratiche culturali e le città, in cui ci si impone di ripensare le strategie attraverso cui instaurare nuove forme di relazione tra artisti e cittadini, mi rendo conto che i progetti che stiamo approntando e che puntano ad uscire dagli spazi al chiuso e a realizzare delle *navicelle culturali mobili*, nascono da quel viaggio in Africa.

Fu la prima volta che sperimentammo quella che ora chiamiamo *oikopoiesi*, ovvero la costruzione condivisa di ambienti culturali. Era il 2011, io e Gabo, scenografo dalle mani geniali, giungemmo fino in Senegal con un vecchio fuoristrada scassato, il Lando, che oltre a farci da letto e da cucina, divenne anche un archivio di storie e di manufatti, ma soprattutto una bottega artigiana viaggiante. Dopo avere attraversato Marocco e Mauritania facendo decine di laboratori teatrali, a Diol Kadd, paesino di mille anime nella savana senegalese, grazie al Lando, costruimmo lo spazio prove e, insieme a giovani attori senegalesi, assemblammo gli oggetti raccolti lungo il cammino trasformandoli nella scenografia di quello che sarebbe diventato lo spettacolo *La stagione delle piogge* del drammaturgo ghanese tradotto per l'occasione, Oma Hunter.

Senza quella esperienza non avrei sperimentato quanto può essere unente e fondativo anche per persone provenienti da matrici culturali molto diverse il costruire insieme un *oikos*/ambiente che a sua volta diventa grembo/humus dentro cui creare opere artistiche collettive. Farlo senza dare per scontato alcun presupposto, o alcuna cornice, o alcuna forma o ritualità acquisite, ma reagendo totalmente alla specificità del contesto e alle sue esigenze. Farlo *ab ovo*, selezionando tra i propri saperi quelli che effettivamente paiono avere senso in quella data situazione, completamente diversa da quelle a cui si è abituati. Ebbene, in questo nostro tempo, in cui, come dopo un diluvio, va completamente ripensato come fare attecchire pratiche culturali in comunità sbriciolate, quella esperienza di radicale domandarsi quali possono essere

le funzioni e le possibilità della cultura, diviene per me un punto di riferimento imprescindibile. Anche perché, a proposito di ricostruzione post-diluvio, le nostre pratiche di creazione di un habitat/spettacolo a Diol Kadd, come gradualmente scoprimmo, avvenivano all'ombra di un mondo e di una esperienza, quella di Mandiaye Ndiaye, davvero articolati, profondi e anche sconvolgenti nella loro alterità rispetto a quello da cui provenivamo noi.

Rileggo, alla luce di queste tematiche così attuali, alcuni passaggi del blog che allora scrivevo per Repubblica:

25 febbraio 2011. Essere parte di qualcosa che giunge da lontano, non essere sradicati, avere radici che legano, così mi dice Mandiaye quando mi parla del suo progetto delle 3 T: Terra. Teatro. Turismo. Coltivare attraverso il teatro la memoria, attraverso l'agricoltura la terra, attraverso il turismo le relazioni. Quando Mandiaye ritornò dall'Italia, il suo villaggio si stava trasformando in un villaggio fantasma. Ci si era arresi. Tutto era sotto il segno dell'abbandono. Abbandonava chi andava, ma abbandonava pure chi restava. Abbandonava la terra al deserto, i muri ad un lento disgregarsi senza riparazioni, gli animali al loro vagare. Era un'emorragia che si aveva sempre meno forza di arrestare. Gli uomini, i capifamiglia, spesso ragazzi giovani, emigravano tutti nelle periferie di Dakar. Dove finivano per smarrirsi. Bisognava ripartire dalla terra. Tornare ad arare. Seminare. Coltivare. Impedire al deserto di avanzare - così mi racconta Mandiaye - e al tempo stesso, scavare nelle proprie radici per ritrovare se stessi. Salvare quello che ci giungeva dagli antenati. Sapere da dove veniamo è sapere chi siamo, è potere dare un senso a dove andiamo. Sarà che il progetto da cui siamo partiti si chiama "Del diluvio e delle sopravvivenze" ma Mandiaye con la sua battaglia per collegare il passato al futuro, per tentare di mettere in salvo un mondo che sta scomparendo mi fa pensare a Noè. In fondo, salvare gli animali era dare continuità al tempo, congiungere il mondo di prima del diluvio con il mondo di dopo il diluvio. Allora me lo immagino, dopo l'arca, con l'aratro in mano a ricominciare a piantare i semi dove prima tutto era sommerso. Cammino per Diol Kadd, villaggio di mille anime, che in questo momento (sì, era la cosa più probabile) poteva essere un deserto... e che invece non lo è. Grazie a gesti semplici ed eroici come scavare un pozzo, credere nei ragazzi, piantare dei semi, sperare che piova, costruire un recinto alla scuola, proteggere il cimitero, lavorare... Cammino, mi guardo attorno e mi dico che questo viaggio, per quanto mi riguarda, ha raggiunto la sua sorgente. Diol Kadd, un villaggio piccolo come un ombelico, che al tempo stesso è conclusione ed origine, Diol Kadd, dove i morti e i vivi sono fratelli all'interno di un'esistenza più vasta, dove il teatro cerca di essere il luogo dell'incontro tra il visibile e l'invisibile, dove humus, terra, e humanitas, umanità, ritrovano la loro radice comune, dove io ritrovo le radici della mia cultura, quando Sofocle cantava Antigone, mentre nel gesto di dare sepoltura al fratello, apriva la terra, sancendo una fusione più forte di qualsiasi editto di legge, agendo in un tempo più vasto e più immobile di qualunque tempo.

In questi nostri giorni in cui la crisi covid ha fatto emergere in modo così lampante in quale spregio sono tenuti nella gerarchia di valori delle nostre società, il rapporto con gli anziani, le ritualità che dovrebbero articolare le relazioni col passato, ma anche la cultura in generale come insieme di processi per elaborare collettivamente

una situazione, mi fa particolare impressione rileggere il passaggio «dove io ritrovo le radici della mia cultura, quando Sofocle cantava Antigone, mentre nel gesto di dare sepoltura al fratello, apriva la terra, sancendo una fusione più forte di qualsiasi editto di legge, agendo in un tempo più vasto e più immobile di qualunque tempo». Mi sottolinea ancora di più la profondità della catastrofe culturale che stiamo vivendo. Anche perché vi è un profondo collegamento tra il nostro sentimento verso la terra che accoglie i morti, verso i rituali con cui coltiviamo il passato e chi passa, e il modo con cui ci relazioniamo alla terra come ambiente e al senso di responsabilità nei confronti del futuro e di chi deve ancora nascere. Anche sotto questo aspetto, quella esperienza africana è per me ora così importante da ripensare. Lo sforzo costante di noi operatori culturali di metterci nel mezzo, l'importanza che diamo all'*oikos*, all'eco, all'ambiente come habitat dentro cui creare le condizioni perché possa avvenire un incontro, una trasmissione tra chi appartiene a mondi diversi, per provenienza culturale, per età, per classe sociale, nascono in quel piccolo villaggio del Senegal. Ancora cito un passaggio del diario di bordo:

Diol Kadd. 21 febbraio 2011. Da queste parti mi pare che il tempo dei morti e il tempo dei vivi siano un unico tempo. Da queste parti si appartiene ad un tempo più vasto. Almeno così mi sembra. Anche qui, beninteso, la morte è spezzatura, dunque trauma, anche qui genera terrore. Però altrettanto forte è il sentimento di essere parte di un tempo più grande rispetto al tempo della vita individuale. Quando si muore, non si viene buttati fuori dal tempo. Ma si continua ad essere dentro qualcosa che continua. Da queste parti il tempo degli uomini mi pare fratello al tempo degli alberi. Al rinnovarsi delle stagioni. Al cadere e rifiorire. Ad un senso di continuità tra le generazioni. Ad un cerchio in cui gli opposti scivolano uno dentro l'altro. Da queste parti, il futuro e il passato si danno la mano. Gli antenati sono altrettanto presenti che i bambini. Il tempo non è schiacciato in un presente senza memoria. Attraverso la grande relazione, il contatto, la presenza degli antenati, attraverso l'importanza tributata agli anziani si sa da dove si proviene. E attraverso i figli, le decine di figli, si sa verso dove si va. Lo sguardo sul tempo è perciò molto largo. Se il tempo fosse una mappa si saprebbe esattamente in che punto ci si trova. In questo senso si è parte di un ciclo più grande. In questo senso il respiro del tempo mi ricorda quello degli alberi. A proposito di alberi, mi hanno detto che i griot, i cantori, i maestri della parola, i depositari della tradizione orale dei racconti in passato venivano seppelliti nel tronco dei baobab. Non potevano stare in terra, perché col loro potere, quasi magico, sulla parola l'avrebbero sconvolta e neppure potevano stare in cielo. Si faceva un buco nell'enorme tronco e li si collocava dentro. Dovevano stare in sospensione. Nel mezzo. Così come per tutta la vita erano stati nel mezzo, a congiungere il passato con il futuro, a mantenere vivi gli antenati all'interno di racconti mai fissati una volta per sempre, dunque anch'essi vivi, sempre in movimento, come arche che collegano mondi distanti.

Conclusioni

Ho raccontato di una fuoriuscita da un centro. Di una caduta. Dello sconvolgimento di un paradigma a causa dell'incontro con altri mondi, con altri sistemi di pensiero, con altre pratiche. Ho raccontato dell'uscita dalla zona di conforto, e del potere di metamorfosi che il viaggio può innescare. Del progressivo sentirsi straniero nel proprio mondo. Ma questa mia crisi individuale, questa mia trasformazione, probabilmente, non sarebbe stata sufficiente a farmi rivoluzionare la ritualità e l'esperienza dello spettatore, a mettere lo spettatore in cammino. Senza i compagni che giungono da tutto il mondo nella compagnia Cantieri Meticci, senza avere assunto fino in fondo la loro condizione di migranti in transizione tra mondi diversi, trasformandola in un paradigma esistenziale valido per tutti, non sarebbe avvenuto alcun cambiamento. In questo nostro tempo noi tutti siamo tra due mondi diversi. E mentre tutto cambia, mentre l'Europa non è più il centro del mondo, mentre gli ordini che ne furono espressione si dimostrano sempre più inadeguati a regolare la realtà mutata, ma anche, come direbbe Agamben (2020), «mentre la casa brucia», lo spettatore non può restare seduto in poltrona davanti allo spettacolo. Va scardinata questa posizione in quanto espressione di un rapporto col mondo - che l'arte attraverso la prospettiva rinascimentale ha contribuito grandemente a rafforzare - in cui il soggetto si pensa soprattutto *occhio*, sguardo che tutto vede e controlla. Ne è simbolo l'emblema dell'Occhio Alato di Leon Battista Alberti, dio/sovrano/soggetto/Narciso che contempla il mondo come immagine di se stesso ma anche come oggetto al suo servizio, e di cui egli è misura e centro. È tempo di cessare di pensarsi così. È tempo di allenarsi a pensarsi in un altro modo. La funzione che attribuiamo alla ritualità teatrale oggi è anche questa: farci percepire/esercitare a pensarci nel cambiamento. In una età necessariamente liminale, lo spettatore in cammino deve pensarsi fuori, aperto all'aperto, circondato di mondo e non di fronte al mondo, attivo nell'atto di riconfigurare i propri saperi e le proprie pratiche insieme a chi gli sta attorno, nei nuovi contesti che si trova ad attraversare, e non seduto in poltrona ad attendere la prossima scena.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2014), *L'uso dei corpi*, Vicenza, Neri Pozza.
- Agamben, Giorgio (2020), *Quando la casa brucia*, Macerata, Giacometti&Antonello.
- Arendt, Hannah (1997), *Vita activa. La condizione umana* [1958], Milano, Bompiani.
- Barthes, Roland (1984), *L'impero dei segni* [1970], Torino, Einaudi.
- Belting, Hans (2010), *I canoni dello sguardo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Benjamin, Walter (1966), *Sul concetto di storia* [1942], Torino, Einaudi.
- Darwish, Mahmoud (2001), *Perché hai lasciato il cavallo alla sua solitudine* [1995], Genova, San Marco dei Giustiniani.
- Darwish, Mahmoud (2007), *Oltre l'ultimo cielo. La Palestina come metafora*, Novi Ligure, Epoché.
- Derrida, Jacques (1993), *Spettri di Marx*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Levi, Primo (1987), *I sommersi e i salvati* [1986], Torino, Einaudi.
- Lorde, Audre (1980), *Age, race, class and sex: Women redefining difference*, Copeland, Amherst College.
- Morani, Moreno, <https://www.ilsussidiario.net/news/cultura/2018/7/16/letture-nomadismo-e-legge-li-divide-solo-un-accento/830435/>
- Rilke, Rainer Maria (1978), *Elegie duinesi* [1923], Torino, Einaudi.
- Salinger, J. D. (2008), *Il giovane Holden* [1951], Torino, Einaudi.
- Sayad, Abdelmalek (2002), *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato* [1999], Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Turner, Victor (1986), *Dal rito al teatro* [1982], Il Mulino, Bologna.
- Walcott, Derek (2013), *Discorso per il premio Nobel in La voce del crepuscolo*, Milano, Adelphi.

Nota biografica

Pietro Floridia è regista teatrale, drammaturgo, scenografo e attore. Nel 1993 fonda la compagnia teatrale Teatro dell'Argine, e dal 2014 è direttore dell'ensemble multietnico Cantieri Meticci, che opera a Bologna e in molte zone di frontiera in tutta Europa. La sua poetica mescola un ampio spettro di forme artistiche applicate alla performance e ad installazione site-specific. Ha diretto progetti internazionali in molti paesi europei (*Europe's Footprints* nel 2012, *City Ghettos of Today* nel 2014), in Palestina (*Metamorphosis* nel 2008, *Alone We Stand* nel 2013), in Iran (*The sinking of the Titanic* nel 2017), in Brasile (*O castelo* nel 2012, *A Autoestrada do Sul* nel 2013), in Marocco (*Teatro in viaggio* nel 2011), e in Senegal (*The Rainy Season* nel 2012).

Come citare questo articolo

Floridia, Pietro (2021), *Lo spettatore in cammino*, «Scritture Migranti», *Viaggio e sconfinamenti*, a cura di Emanuela Piga Bruni e Pierluigi Musarò, n. 14/2020, pp. 331-353.

Informativa sul Copyright

La rivista segue una politica di “open access” per tutti i suoi contenuti. Presentando un articolo alla rivista l'autore accetta implicitamente la sua pubblicazione in base alla licenza Creative Commons Attribution Share-Alike 4.0 International License.

Questa licenza consente a chiunque il download, riutilizzo, ristampa, modifica, distribuzione e/o copia dei contributi. Le opere devono essere correttamente attribuite ai propri autori. Non sono necessarie ulteriori autorizzazioni da parte degli autori o della redazione della rivista, tuttavia si richiede gentilmente di informare la redazione di ogni riuso degli articoli. Gli autori che pubblicano in questa rivista mantengono i propri diritti d'autore.