

Editoriale Un tempo altro, un paesaggio differente

«La storia cambia. Mamma, non è più lo stesso mondo. Il mondo finirà da un momento all'altro, e perché non dovremmo tentare di avere tutto ciò che possiamo?». Quando il premio Pulitzer Michael Cunningham pubblica *Una casa alla fine del mondo*, nel 1990, le convenzioni sociali fino a poco tempo prima considerate granitiche sembravano sfaldarsi, mentre nuove ansie – una malattia letale, la crisi ecologica – si andavano diffondendo globalmente. Con ferocia e incoscienza, Jonathan, protagonista del romanzo, vuole afferrare qualsiasi scampolo di felicità, affermare sé stesso, costruire uno spazio di vita inedito, pionieristico e rivoluzionario. A più di trent'anni di distanza – post*/e/i ancora una volta di fronte a pandemie, sconvolgimenti politici, emergenza climatica – il mondo sembra oscillare tra identiche paure e straordinarie possibilità: fra un inarrestabile crollo delle certezze nel futuro, e il delinearsi di sensibilità e attenzione su temi – il linguaggio, le identità e le loro espressioni – che lasciano intravedere scenari più luminosi.

È qui, nell'interstizio situato tra la coscienza di una realtà sempre più complessa da decifrare, e il progressivo diffondersi di una cultura finalmente inclusiva, che si inserisce il teatro: luogo privilegiato di denuncia, di osservazione delle pieghe più oscure della contemporaneità, e tuttavia ambito di creazione e scoperta, di immaginazione e invenzione di un tempo altro, di un paesaggio differente. Il festival *Lecite Visioni*, sin dalla sua fondazione, si propone

di agire in questa intercapedine, lasciando dilagare dal palcoscenico le istanze estetiche e politiche della comunità lgbtqia+, e al contempo registrando il mutare della città e del mondo.

Il giornale che state leggendo cerca di restituire questo duplice moto: tanto il riflesso che la vita, individuale e collettiva, ha sulla scena, quanto le tracce che la pratica artistica imprime sulla società. È l'esito conclusivo di un lavoro di indagine e approfondimento condotto da una redazione di giovani giornalisti*/e/i e appassionati*/e/i della scena: per un mese hanno analizzato il programma del festival, hanno esplorato le traiettorie delineate dalla direzione artistica, hanno dialogato con artisti*/e/i e studiosi*/e/i, cercando di intercettare i nuclei di senso delle creazioni e il loro riverbero sul mondo di oggi. Ben più di quanto possa offrire un mero catalogo, *Altre Lecite Visioni* accompagnerà il festival e abiterà il Teatro Filodrammatici, offrendosi come un tentativo ulteriore di riflessione offerto dall'arte al pubblico, alla cittadinanza, alla comunità lgbtqia+. Eppure è anche, e soprattutto, un esito soltanto parziale: la condensazione temporanea di un processo di analisi, destinato una volta ancora ad assumere nuove forme, nuove espressioni, nella coscienza di ognun*/a/o di noi. Ad aprire, una volta ancora, un itinerario tra il teatro e la città.

Maddalena Giovannelli, Alessandro Iachino, Camilla Lietti, Andrea Malosio

Passepartout

Una chiave d'accesso *musicale, visiva e letteraria* per apprezzare al meglio le proposte del festival e per aprire le porte di nuovi misteriosi universi.

Su questa pagina pubblichiamo i consigli di artisti*/e/i, di operatori*/i e di tutt*/e/i coloro che sono stati coinvolti nella realizzazione di questo magazine, dedicati alle spettatrici e agli spettatori che si preparano ad accedere ai molti mondi che ruotano attorno a *Lecite Visioni*.

Lecture

- *Questioni di un certo genere* di Arianna Cavallo, Ludovica Lugli, Massimo Preato, 2021
- *Febbre* di Jonathan Bazzi, 2019
- Le poesie di Patrizia Cavalli (1947-2022)
- *All'amico che non mi ha salvato la vita* di Hervé Guibert, 2022
- *Lgbtqia+: mantenere la complessità* di Antonia Caruso, 2022
- *Queer: storia culturale della comunità LGBT+* di Maya De Leo, 2021
- *L'arte queer del fallimento* di J. Jack Halberstam, 2022
- *Il delitto di Giarre* di Francesco Lepore, 2021
- *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare, 1597

Visioni

- *Girl regia* di Lukas Dhont, 2018
- *Le fotografie* di Lisetta Carmi (1924-2022)
- *Niente baci sulla bocca* di André Téchiné, 1991
- *Transparent* serie tv di Jill Soloway, 2014-2017
- *Sex Education* serie tv di Laurie Nunn, 2019- in produzione
- *I cento passi* di Marco Tullio Giordana, 2000
- *Hitler, Verwoerd, Mandela and Me* di Marianne Thamm, 2016
- *The Wire* serie tv di David Simon, 2002-2008
- *Nel deserto di Laramie* di Allison Anders, 1992

Playlist

- *Le Radici Dell'Orgoglio - Cinquant'anni di storia del movimento LGBTQ+ in Italia* podcast di Giorgio Bozzo e Costantino della Gherardesca, 2021
- *Corpi liberi* podcast di Silvia Ranfagni, 2022
- *Take me to Church* di Hozier, 2013
- *Cocktail d'amore* di Stefania Rotolo, 1979
- *Atmosfera* di Giuni Russo, 1981
- *Bird on the Wire* di Leonard Cohen, 1969
- *Resistere* di La Rappresentante di Lista, 2021
- *Cu ti lu dissi* di Rosa Balistreri, 1974
- *Here it is* di Leonard Cohen, 2001

Altre Lecite Visioni

Giornale di approfondimento e critica nell'ambito del Festival *Lecite Visioni* (3 - 7 maggio 2023)

A cura di Stratagemmi - Prospettive Teatrali

In redazione Anita Beretta, Vittoria Berton, Margot Boccia, Cecilia Burattin, Valeria Gail Coscia, Matteo Gatta, Lucia Lomazzo, Elisa Montrasio, Chiara Narciso, Chiara Sbaraini, Giulia Varvella, Sara Vona

Coordinamento Maddalena Giovannelli, Alessandro Iachino, Camilla Lietti, Andrea Malosio

Con la collaborazione di Virginia Magnaghi



Conversazione con Nicola Russo

Hai da poco presentato due tuoi lavori al Teatro Elfo Puccini (*Christophe* e *Anatomia Comparata*): c'è qualche filo che li collega ad *Acanto*?

C'è un macro-tema che attraversa tutti i miei lavori, è una fissazione: il rapporto con il tempo, e più specificamente il nostro sguardo sul passato. Come raccontiamo un evento, un incontro avvenuto nel passato, ora che c'è una distanza che ci separa da esso? Avrò necessariamente una forma nuova, un altro significato. *Anatomia comparata* è molto simile per struttura ad *Acanto*: da entrambe le parti abbiamo un incontro tra due generazioni. In *Anatomia* ci sono due donne che si amano: hanno venticinque anni di differenza, ma in questo incontro impossibile sono coetanee e hanno la possibilità di fare assieme una riflessione sul passato della loro storia d'amore. In *Acanto*, invece, troviamo due sconosciuti, un uomo e un ragazzo, che si incontrano nella sala d'attesa di un centro di analisi HIV, un posto dove dovrebbe essere garantita una certa attenzione alla privacy, anche se in questo caso - e come spesso accade in Italia - evidentemente non è così. Questo incontro fortuito dà vita a una riflessione sul passaggio del tempo, su come le nuove generazioni abbiano stravolto le vecchie abitudini.

L'*Acanto* è una pianta ricca di simbologia fin dall'antichità: è legata alla mitologia, rappresenta la verginità, la ritroviamo come ornamento nei capitelli corinzi. Per quale motivo hai scelto questo titolo?

Mi piace molto l'esercizio di trovare i titoli per i miei lavori, spesso emergono naturalmente dalla scrittura, come in questo caso. C'è un parco, a Roma, a cui faccio riferimento nello spettacolo, dietro il Campidoglio, dove in passato si faceva *cruising* (incontri di sesso occasionale, ndr); oggi è completamente recintato e sotto lucchetti. Questo parco è disseminato di acanto. Il personaggio che ha la mia età e ha vissuto quel tipo di esperienze, aveva spesso l'*acanto* davanti ai suoi occhi. È la rivendicazione di una ricerca della bellezza in una modalità aggregativa che apparteneva alla generazione dell'uomo e che non appartiene più a quella del ragazzo. L'*acanto*, però, è anche pianta infestante, c'è quindi qualcosa di ossessivo in quella ricerca. Inoltre, vi è un rimando alla simbologia della verginità, alla perdita dell'innocenza, altro tema chiave dello spettacolo. Insomma, *Acanto* mi è sembrato il titolo adatto.

Christophe è nato da un tuo incontro personale con un *sans-papier* a Parigi. Da dove trae spunto invece *Acanto*?

Penso che tutti gli spettacoli nascano in qualche modo dalla propria biografia, poi c'è chi lo denuncia di più e chi di meno. Per *Christophe* la relazione col dato biografico è diretta; per *Acanto*, un po' meno. In fase di scrittura, credo, si realizza sempre una sorta di slittamento: i luoghi, ad esempio, non rimangono mai tali e quali alla realtà, ma diventano dei mondi terzi, sospesi tra realtà e finzione. Questo accade anche per i personaggi: in *Acanto* i personaggi non nascono da un incontro specifico, ma da tanti frammenti di incontri che ho fatto uniti a parti di me. Mi piace pensare che ci sia un po' di me sia nell'uomo che nel ragazzo: vorrei che rimanesse il dubbio nello spettatore che i due, in fondo, fossero lo stesso personaggio, in un dialogo con se stesso da due tempi differenti. Insomma, lo spettacolo non è prettamente biografico, ma questo non vuol dire che sia meno reale.

La sessualità, tema che affronti in *Acanto*, è all'interno della comunità *lgbtqia+* anche un importante strumento di lotta e rivendicazione identitaria. Come cambia il rapporto con essa nelle diverse generazioni?

Ho voluto raccontare la differenza di approccio alla sessualità intesa come incontro con l'altro. Le persone della mia generazione (Nicola Russo è nato nel 1975, ndr) sono legate a un meccanismo di incontro che porta con sé le istanze di una sessualità libera, di una diversità, la volontà di essere fuori da certi schemi. I parchi dove si praticava il *cruising* erano luoghi di libertà, ma anche di pericolo. La comunità se ne appropriava per esigenze legate non solo all'atto sessuale in sé, ma anche alla rivendicazione di un modo d'essere che veniva osteggiato. Questo creava un senso di grande unione; quei parchi erano una festa che non esiste più. Ho voluto però che il ventenne non si sentisse svalutato nella sua modalità d'incontro: perché devo rischiare la notte in un parco con degli sconosciuti? Uso le applicazioni. Allora, la bellezza non sta solo nella poesia delle foglie d'*acanto*, ma anche nella casa squallida di un uomo brutto. E anche questa è una conoscenza che ha valore.

La tematica dell'HIV drammaturgicamente è molto complessa da trattare, a maggior ragione se accostata alla comunità *lgbtqia+*: qual è stato il tuo approccio?

Già in *Anatomia comparata* mi era capitato di scrivere di HIV. Con *Acanto* mi piaceva l'idea di poter esporre il dato di fatto, non di raccontare qualcosa di tragico dovuto all'evolversi della malattia. Lo scenario legato all'HIV è cambiato nel tempo, le cure si sono sviluppate, ma io

vedo che non si è modificato nulla nel racconto di questa malattia: è sempre legato a un senso di colpa, a un immaginario alla *Philadelphia* (1993). Quello che voglio raccontare nello spettacolo è che una volta che sai di aver contratto l'HIV, in fondo non cambia niente. È una malattia, punto. Ho provato a mettermi nella testa di un ragazzino terrorizzato dall'immaginario pre-costruito: l'uomo che incontra in quella sala d'aspetto gli vuole far comprendere che la cosa più importante nel momento della notizia è la consapevolezza di sé, sapere che la malattia non ti cambierà, non aggiungerà né toglierà nulla, è una cosa che capita. Non so se come punto di vista sia troppo semplicistico, ma credo che oggi sia necessario.

A cura di
Anita Beretta,
Matteo Gatta



La parola a Carlotta Cossutta



Carlotta Cossutta è assegnista di ricerca in politiche e teorie della sessualità presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Ci ha parlato della storia del femminismo e dell'uguaglianza di genere in un contesto maschilista riassumendo quali, a suo avviso, siano stati i passi di questo percorso ancora in atto.

In relazione alla costruzione delle identità, negli anni '70 furono introdotte nuove prospettive in seno al femminismo e ai movimenti di liberazione, a partire dagli Stati Uniti e poi nel resto del mondo.

La *Queer theory* ha origine da 'queer', «obliquo, insolito», un

aggettivo riferibile a individui di ogni sesso. Ancora oggi viene spesso utilizzato con accezione dispregiativa, nonostante le sue origini ormai radicate nel tempo. Fu il collettivo Queer Nation a rivendicare per primo l'uso del termine. Fondato a New York nel 1990, Queer Nation reagiva all'approvazione, in diversi stati americani, dei matrimoni omosessuali: il rischio era quello di rinunciare a una serie di libertà attraverso il valore normativo dell'omosessualità, in quanto la società accettava le coppie omosessuali solo se conformi ai modelli tradizionali. I *Queer studies* si concentrano sulla libertà e sull'autonomia. In contrapposizione ai modelli e agli studi che riducono le possibilità d'espressione, il tentativo è rivendicare una differenza e non

un'uguaglianza. La scrittrice-sociologa Teresa de Lauretis, per esempio, ha parlato di «privilegio epistemico», sottolineando come dai margini si possano vedere cose che dal centro della società non si percepiscono. In *Gender Trouble* Judith Butler ha teorizzato che il genere non è una condizione bensì una performance: sin dalla nascita, le donne sono sottoposte all'eterosessualizzazione e sono programmate per la riproduzione della specie. È attraverso le parole che si innesca un meccanismo di dipendenza e di aspettative sociali, facendo esistere un soggetto dal momento in cui viene definito sessualmente: l'identificazione del sé come uomo o donna non è altro che un costruito socio-culturale. Numerose sono le teorie queer

che hanno in comune l'uso di un linguaggio più inclusivo per rivendicare un senso di appartenenza a una comunità. Nel 1987 in Italia Alma Sabatini propose l'eliminazione degli stereotipi di genere dal linguaggio, dimostrando quanto quest'ultimo sia specchio della società, del pensiero e dello sviluppo culturale. A partire dagli anni '90 si sono sperimentati linguaggi ancora più inclusivi e più recentemente la linguista Vera Gheno ha introdotto la Schwa come opzione grafica che, accanto ad altri segni grafici come @, *, x, u, possa indicare il neutro o il non binario. Nominare qualcosa significa farlo esistere.

A cura di
Valeria Gail Coscia,
Margot Océane Boccia

Conversazione con Dario Muratore e Massimo Vinti

La vostra opera prende avvio dal delitto di Giarre, a cui tra l'altro ha recentemente dedicato un film Giuseppe Fiorello. Come avete incontrato questo avvenimento?

Dario Muratore: L'idea era quella di raccontare l'amore. Avevamo diverse fonti da cui partire, come Nino Gennaro, grande poeta siciliano. Da lì siamo approdati alla vicenda del delitto di Giarre, ma come impostarne la narrazione? Rispetto al film di Fiorello, in un certo senso abbiamo fatto l'opposto. Beppe conduce un focus sull'innamoramento dei due giovani, ma riuscire a ricreare quella sfumatura era difficile a teatro, così siamo partiti dal momento del ritrovamento. Ci siamo quindi mossi a ritroso percorrendo i due filoni narrativi principali: uno relativo alla cronaca, affrontato attraverso la ricostruzione delle indagini, un altro al racconto dell'innamoramento. E abbiamo deciso di raccontarlo attraverso il nostro vissuto, i nostri diari. Il lavoro è stato sulla sensazione vissuta sulla nostra pelle durante l'adolescenza: una sensazione di paura, tremore, un desiderio accanito dell'altro ma anche un dolore infinito dovuto alla negazione. Nella seconda fase, invece, lo spettacolo guarda a un mondo più inquietante, all'aspetto più crudele della vicenda, relativo non tanto all'omicidio in sé ma a chi ne fu fautore: la comunità. Qui si passa a una fase di amore diverso, non più idillico e assoluto, come lo è in adolescenza, ma adulto: un amore che può implicare il tradimento o il sesso occasionale, costretto a interfacciarsi con l'esterno. Una fase che vede la purezza macchiarsi a mano a mano di nero.

Massimo Vinti: Aggiungo soltanto una cosa. Io e Dario abbiamo già collaborato insieme nella compagnia Sud Costa Occidentale di Emma Dante. Dopo tanti anni, abbiamo sentito la necessità di creare qualcosa insieme ed entrambi avevamo il desiderio di lavorare sull'amore: questo è stato il germoglio di

tutto. In concomitanza cadevano quarant'anni dal delitto di Giarre e Palermo voleva ricordare quel momento: ci è sembrato un punto di incontro perfetto. Questo è un progetto che nasce con un intento più universale: la nostra opera non racconta la storia di Giorgio e Toni (i ragazzi vittima del delitto di Giarre), ma quella di Antonio e Agatino; abbiamo voluto cambiare la dicotomia dei nomi che nella nostra memoria collettiva identificano la vicenda, per simboleggiare l'universalità del loro sentimento. Quel che ci interessava e che crediamo sia il focus dello spettacolo è il coraggio di amare.

Nel titolo dello spettacolo vi è una forte evocazione della dimensione della corporeità: i due millimetri sono la distanza tra due corpi. In relazione a questo, qual è il significato di questa distanza?

Massimo: L'idea del titolo proviene dalla sintesi di due ambiti di riflessione ricorsi nella fase di ricerca antecedente alla scrittura dell'opera. Il primo è legato al fatto che nelle narrazioni di cronaca dell'epoca emergeva la vicinanza tra i due corpi dei ragazzi, che però non era mai un perfetto abbraccio, come se neanche nella morte si fosse compiuta l'unione tra loro. Contestualmente, esplorando altri aspetti legati a ciò che per noi aveva rappresentato questa distanza (simbolo della paura e dell'incertezza, caratteristiche dell'amore adolescenziale), è affiorata la sensazione di un distacco molto ridotto che però contiene aspetti contrastanti dell'amore: in quei due millimetri c'è la sua complessità.

Dario: La parola "quasi" ci ha tormentato per molto tempo, perché tornava in tutta la cronaca del delitto: "quasi abbracciati", "quasi per mano", "quasi innamorati", "quasi uomini". Quei due millimetri erano il centro, lo spazio dentro cui costruire tutto. Per me c'è anche un riferimento a

un mondo omosessuale ormai lontano, legato agli anni '70 e a quell'immaginario prima pasoliniano e poi di Tondelli. In *Camere separate* di quest'ultimo si evince l'essenza dei due millimetri: in quel periodo, due uomini potevano anche essere innamorati, potevano amarsi e passare insieme la loro vita, però, nel momento in cui andavano in un albergo, prendevano due camere separate: in qualche modo il mondo in cui questa storia nasce e si sviluppa era (e forse in parte è tuttora) un mondo in cui due persone dello stesso sesso non potevano stare totalmente vicine, quei due millimetri erano sempre necessari per la società.

Il debutto dello spettacolo risale all'ottobre del 2021, quando era ancora all'apice la diffusione della pandemia. Pensate che dopo l'esperienza di privazione del contatto quei due millimetri abbiano ancora lo stesso significato?

Dario: Per me sì, perché per noi non sono da mettere in relazione a quel tipo di contatto. Diciamo che la pandemia è stata un'ulteriore stratificazione alla dimensione di distanza su cui si fonda l'opera, il teatro fa queste magie a volte. Sicuramente era un momento in cui i corpi non potevano toccarsi e questo è stato per noi materia di costruzione. D'altra parte, tutto lo spettacolo è legato ad un'unica tensione: il momento in cui questi due millimetri di distanza verranno riempiti. Succederà? Non succederà? Abbiamo lavorato sugli atomi, sulle particelle, sui loro movimenti, sui poli positivo-positivo, negativo-negativo. I corpi sono in una trazione continua e non possono mai entrare veramente in contatto; è chiaro che possano poi esistere collegamenti con la pandemia.

Il delitto è avvenuto in Sicilia, la vostra regione, a cui questa storia si lega profondamente e a doppio filo. Cosa vuol dire portare in scena il testo a Milano?

Massimo: Se è vero che il primo circolo Arcigay nasce dal delitto di Giarre e dalle persone che si radunarono a Palermo per protestare, per capire quale fosse la verità e mettere luce su quella storia, oggi Milano è la realtà italiana più attenta ai diritti civili. Mi sembra un bellissimo viaggio per questa storia.

Dario: Insomma, è un eterno ritorno: è vero che la Sicilia è la culla dove nasce la storia, ma Milano è quella che più l'ha abbracciata.

A cura di
Vittoria Berton,
Chiara Sbaraini



Uno sguardo su *Stranizza d'amuri*



L'esordio di Giuseppe Fiorello alla regia s'ispira alla storia realmente accaduta di Giorgio Agatino Giammona e Antonio Galatola, uccisi da un colpo di pistola alla testa nella Sicilia del 1980. Nel raccontare la vicenda, divenuta nota alla cronaca come "il delitto di Giarre", il film non cerca di fornire risposte riguardo l'assassinio di chiara matrice omofoba, piuttosto vuole indagare con semplicità la genesi e lo sviluppo di un legame puro ma ostacolato dal contesto. Questo sentimento, infatti, si trova a doversi continuamente confrontare sia con la realtà esterna, quella delle voci che sussurrano

e si oppongono al "sogno di amarsi senza paura", sia con la realtà che i due ragazzi vivono all'interno delle loro stesse case, in famiglie che si vedono ad affrontare un affetto che non sono in grado di gestire e comprendere. Emblematiche a tal proposito sono le figure materne, due donne che, da vittime della società ottusa e patriarcale in cui sono immerse, si trasformano a loro volta in carnefici, ostacolando le "stranizze che non devono capitare" e causando, attraverso un climax che culmina in una determinante telefonata, lo sgretolamento dell'impossibile sogno. Eppure, questo sogno è semplice, innocuo: i due ragazzi non chiedono di diventare icone, non vogliono farsi paladini di un ideale; il loro unico desiderio è di potersi amare, poter continuare a nuotare insieme nel loro posto segreto, poter proseguire a creare insieme i fuochi d'artificio e ammirare nell'oscurità notturna le esplosioni di luce e colori, che brillano teneramente come il loro affetto, schiacciato tra l'ipocrisia e l'ostilità. Anche grazie a una splendida fotografia e una colonna sonora che lasciano assaporare i colori della Sicilia, emerge lo spaccato di una realtà sociale lontana solo qualche decennio, ma che nel testimoniare le conseguenze nefaste di un pregiudizio immotivato, ritorna a metterci in guardia su un male sempre in agguato.

A cura di
Elisa Montrasio,
Chiara Sbaraini

Conversazione con Giovanfrancesco Giannini

Lo spettacolo non è alla sua prima messa in scena. Al festival di Santarcangelo la performance, che ha durata di mezz'ora, si ripeteva in un tempo di tre ore: come si inserisce ora dentro a *Lecite Visioni*? Come si è evoluta la tua consapevolezza come performer rispetto a questo lavoro?

Cloud nasce da un'esperienza di residenza in Polonia: qui nella lavorazione della performance, dopo aver messo insieme i primi quindici minuti, ho avuto modo di confrontarmi con altri artisti sul lavoro. In particolare, ho incontrato l'artista polacca Katarzyna Kozyra che mi ha fatto notare che il mio era un corpo esteticamente troppo apollineo, in contrasto rispetto alle immagini proiettate, crude e violente. Per incorporare la serie di flussi digitali nell'azione fisica abbiamo pensato a un lavoro sulla dilatazione del tempo. Questa idea di *long duration* mi ha permesso, con la pratica fisica, di instaurare una relazione più profonda e simbiotica con le immagini. Nel caso della replica al festival *Lecite Visioni*, non è possibile stare in scena per tre ore, ma quando il pubblico entrerà in sala mi vedrà alla terza ripetizione della performance, dopo due che danzerò da solo, per provare a recuperare l'originale dimensione continuativa.

Quali sono le fonti alla base di questo spettacolo? Hai menzionato in altre occasioni *Comunismo Queer*, il manifesto di Georgy Mamedov e Oksana Shatalova, attivisti radicali del Kirgizstan: quale influenza ha avuto questo testo sul tuo spettacolo?

Ho presentato per la prima volta al pubblico 15 minuti del lavoro all'interno di un convegno organizzato da Nero Edition e 8-ball Community, un collettivo artistico di New York. Mi invitarono a riflettere proprio sulla *queerness*. Per quell'occasione, lessi l'articolo di Mamedov e Shatalova e da lì è partita la ricerca sulla persecuzione della comunità *lgbtqia+* in Cecenia. Da questo punto di vista, posso dire sicuramente che *Comunismo Queer* mi abbia ispirato, ma non c'è nel lavoro un chiaro riferimento. Più che una fonte, è stato un pretesto per iniziare a lavorare a *Cloud*.

In scena è protagonista il tuo corpo: come si relaziona con l'afflato politico dello spettacolo?

Il corpo in scena è sempre un corpo politico. La scelta di condividere alcuni aspetti della propria interiorità dandosi al pubblico e condividendo la propria vita è una scelta politica. Io cerco di partire dalla mia intimità per allargarmi ed essere testimone di valori condivisibili, quasi universali. È questo il senso di *Cloud*, che è esplicitamente un lavoro

politico e porta in scena il mio modo di stare al mondo, posizionandomi politicamente come performer.

Quanto oggi il digitale dialoga o interferisce con la dimensione corporea?

Questo tipo di interazione è sicuramente molto presente. Io non considero il mio progetto un lavoro sul digitale, piuttosto interagisco con un collage di immagini e video. Rifletto sul pensiero digitale e su quanto siamo immersi in una società digitalizzata, soggetti a una politica delle immagini che ci bombardano, anche inconsciamente, di stimoli visivi. Mi interrogo su come questo flusso costante di *input* condizioni la nostra vita e il nostro fare artistico. *Cloud* nasce da una chiacchierata con un'amica sul deposito digitale che ognuno di noi potenzialmente lascerà alla propria morte e su quanto sia indelebile questo archivio digitale atemporale. Ci siamo chiesti come farlo scomparire, per non lasciare tracce, e da qui è nata l'idea della memoria permanente e persistente nel *cloud*, della politica delle immagini in relazione al corpo che danza.

Nello spettacolo, le immagini ci rimandano alla contemporaneità. Quale è stato il processo di selezione e come hai plasmato l'interazione tra il tuo corpo, che è il solo in scena, e le immagini stesse?

Ho rintracciato molte testimonianze delle persecuzioni contro la comunità *lgbtqia+* in Cecenia sul *dark web*, dove ho trovato immagini violentissime, senza nessuna censura. Spesso scomparivano dopo poco e per utilizzarle nella mia performance dovevo registrarle nel momento stesso in cui le scovavo. Mi chiedevo sempre come il mio corpo potesse sostenere la relazione con questi contenuti che urtavano profondamente la mia stessa sensibilità. Il tempo della ricerca mi ha aiutato, e ho dovuto stare nella pratica corporea per tanto tempo in modo da avere uno sguardo esterno. Nella parte finale dello spettacolo, invece, vengono proiettate immagini che ho realizzato io, creando una relazione tra il mio corpo e un prodotto esterno ma, questa volta, nato da me.

Fondamentale in *Cloud* è il corpo e il suo farsi strumento di comunicazione e linguaggio. È oggi particolarmente incandescente il dibattito sull'inclusività della lingua, in Italia come all'estero: come si pone invece il linguaggio del corpo rispetto a queste istanze e alle esigenze di inclusività?

Il linguaggio del corpo, soprattutto per quanto riguarda la coreografia e la danza, è più diretto rispetto al testo scritto.

Lavorando nell'ambito della danza contemporanea, raramente ho avuto a che fare con linguaggi non inclusivi, a differenza ad esempio di quel che avviene nel balletto classico, dove permangono una serie di schemi e narrazioni legati a qualcosa di ormai un po' desueto. La danza mi ha aiutato a porre il mio corpo in una relazione senza barriere con gli altri, e questo è sempre stato molto stimolante. In alcune sessioni di improvvisazione a cui ho partecipato, non conoscevo nessuno e anche senza nessuna presentazione tra performer, ci siamo capiti attraverso il corpo, pur partendo da culture ed esperienze diverse. In un discorso complessivo sull'inclusività la danza, proprio per la sua natura diretta, può avere un ruolo centrale: c'è molta libertà, non è necessario essere schematizzati o appartenere per forza a determinate categorie.

A cura di
Cecilia Burattin,
Chiara Narciso



La parola a Patrizia Fiore



Abbiamo incontrato l'avvocata Patrizia Fiore, referente per il nord-est di Rete Lenford, che ha fatto per noi il punto della situazione sulla legislazione italiana in materia di diritti delle persone *lgbtqia+*.

La nascita nel 2007 dell'associazione *Rete Lenford - Avvocatura per i Diritti lgbqia+* rappresenta uno

spartiacque nella storia italiana, a partire dal quale la professione forense ha promosso l'attività di *advocacy*, facendo pressione sugli organi legislativi per attuare riforme a tutela della comunità *lgbtqia+*. La prima campagna giudiziaria dell'associazione rivendicava il diritto per le coppie omosessuali di accedere al matrimonio, denunciando l'incostituzionalità del divieto esistente, che violava il principio fondamentale di uguaglianza.

Una prima risposta in questo senso arrivò con la sentenza n.138/2010, con la quale la Corte costituzionale non riconosceva l'illegittimità costituzionale delle norme vigenti sul matrimonio, ma faceva monito al legislatore di modificarle in senso più inclusivo; l'intervento del parlamento italiano è giunto solo nel 2016, dopo una condanna della Corte europea, con la legge Cirinnà che disciplina le unioni civili tra persone dello stesso sesso.

È stato così creato un istituto parallelo al matrimonio, riservato alle coppie omosessuali, secondo una logica segregazionista: la stessa legge rimanda alle norme sul matrimonio relativamente a diritti e doveri dei partner, ma non disciplina i rapporti verticali, escludendo *a priori* la possibilità di filiazione e adozione.

Le discriminazioni non si limitano all'ambito civilistico, dal momento che nella tutela delle persone *lgbtqia+* la legge italiana si rivela deficitaria anche nel diritto penale, mancando di specifiche aggravanti per i reati dettati dall'omofobia e, più generalmente, per gli *hate crimes*. Inoltre, vuoti legislativi si riscontrano in materia di tutela delle persone transgender: la legge del 1982 sulla rettificazione anagrafica del sesso, pionieristica al tempo della sua emanazione, necessita di aggiornamenti: sono da colmare i silenzi sulle nozioni di intersessualità e transessualismo e si deve superare la soffocante categorizzazione binaria, a cui è ancorata la nostra legislazione.

Pur avendo promosso con Rete Lenford numerosi disegni di legge che provassero a rimediare a queste evidenti lacune legislative, le nostre proposte sono sempre state affossate e i venti politici che soffiano nel presente sembrano invertire pericolosamente la rotta del progresso.

A cura di
Cecilia Burattin,
Lucia Lomazzo

Conversazione con le Nina's Drag Queens

Cosa significa per voi essere drag queen? Una volta finito lo spettacolo, cosa vi rimane del personaggio?

La drag ha una storia politica fortissima: è un mezzo espressivo, un corpo di rivendicazioni. È una sorta di *empowerment*: non del femminile, non del maschile, ma della persona. Dà libertà, poiché scrive sul nostro corpo e crea interferenze con chi ci guarda: è in questo passaggio che succede qualcosa. La drag è sempre fuori posto, quindi è sempre nel posto giusto: ha un elemento di rottura che non è trasgressione, ma che porta a riflettere sui cliché e sui luoghi comuni senza grande filosofia, in modo molto semplice.

Come si relaziona il mondo drag col resto dell'universo queer?

La nostra posizione è laterale: facciamo teatro, e quindi la nostra drag è un po' atipica. Per esempio, sono i laboratori a darci l'occasione di relazionarci con il mondo queer, i momenti in cui incontriamo e conosciamo le persone. Per quanto riguarda la comunità lgbtqia+, potremmo dire che ci poniamo come mezzo di racconto, come una radiotrasmittente: crediamo che a guardare al mondo lgbtqia+ non debbano essere solo le persone gay o queer o drag, ma tutti quanti.

Cosa caratterizza il vostro linguaggio artistico?

Per noi i nostri spettacoli sono tra loro molto diversi: siamo una compagnia teatrale, abbiamo fatto sei o sette lavori, e ognuno di essi ha una sua storia e declina la stessa figura, la drag, ogni volta in maniera diversa. Ciò che li unisce è una certa semplicità di approccio: il nostro è un linguaggio molto chiaro, ironico e autoironico, pop; crea un canale diretto con chi ci guarda, abbassa le difese e mette a proprio agio. Poi ci sono alcuni spettacoli più disturbanti di altri, o che introducono questioni più faticose. Chi guarda ha inevitabilmente delle aspettative, dei preconcetti, ma di solito vengono smantellati rapidamente.

Da film come *Priscilla* fino ad arrivare a programmi più moderni come la serie tv *Drag Race Italia*, come pensate che il mondo drag venga percepito dal pubblico italiano?

Ancora oggi la figura della drag spaventa: un uomo vestito da donna non è la norma e c'è ancora molta confusione tra una drag e una trans. C'è sicuramente molta ignoranza su una tradizione che semplicemente non è nostra: in Italia il travestitismo ha sempre dovuto confrontarsi con la Chiesa e con una certa mentalità. Il fenomeno, però, è doppio: da un lato riscontriamo un forte sentimento di chiusura, un

tentativo di normare, un tentativo di screditare il mondo lgbtqia+, e dunque un forte limite alla libertà di espressione; dall'altro c'è però anche una fortissima spinta opposta, una grandissima vitalità, non facile da contenere. Forse si può dire che il mondo va avanti lo stesso, anche quando non lo si vuole.

Abbiamo letto che Donata sarà per gli spettatori una «docente drag» queen allo scopo di studiare un nuovo alfabeto lgbtqia+. Come si sta evolvendo il lessico comune rispetto a queste tematiche?

In generale si sa ancora troppo poco: se si chiede in giro di provare a sciogliere l'acronimo lgbtqia+, dopo la g la maggior parte delle persone si perde. Per fare un esempio: un libro (del quale non diremo il nome) pubblicato da Rizzoli, rivolto a giovani generazioni, di un autore noto e pubblicato nel 2019, che racconta una storia di *coming out*, usa la parola *outing* come suo sinonimo e nessuno, né l'autore stesso né la redazione di una casa editrice come Rizzoli, è stato in grado di accorgersi che usare i due termini per indicare lo stesso concetto è sbagliato. Il punto è che è in atto, in modo a volte timido, un complesso cambiamento di espressione e ciascuno dovrebbe mettersi il cuore in pace e provare semplicemente a capire, senza bollare qualcosa solo perché non la si capisce. Secondo noi, se grazie a un asterisco una persona in più si può sentire rappresentata, al mondo non cambia nulla. Il mutamento globale, del resto, è molto veloce per chi è dentro questa comunità in continua ricerca: negli anni, per esempio, l'acronimo rappresentativo della comunità è cambiato tantissimo. Ci sono tante sperimentazioni in atto nel mondo, che in Italia non sono ancora arrivate, come la mitica FLINTA (è un acronimo tedesco che significa *Frauen, Lesben, Inter Personen, Nicht binäre Menschen, Trans Personen, Agender Personen*): tutto ciò che non è maschio bianco cis etero rientra in questo acronimo. Da pochi anni tutte queste questioni vengono teorizzate e da ancora meno i cambiamenti hanno interessato una fetta più grande di popolazione. Eppure, al di fuori di questa cerchia (che uno non vorrebbe fosse tale), tante volte ci si sente rispondere "come la fai lunga".

Lo spettacolo sarà ambientato a Milano. Qual è l'interazione tra lo spettacolo e i luoghi scelti durante il percorso in città?

La nostra versione dello spettacolo per *Lecite Visioni* parte dal Teatro Filodrammatici. Da lì ci dirigeremo verso Piazza della Scala, una tappa fondamentale: il luogo porta con sé una fortissima energia, perché da lì le manifestazioni della comunità hanno avuto e avranno inizio; naturalmente, poi, è anche la piazza del Comune di Milano e dell'istituzione di

riferimento dell'Opera lirica in Italia. In seguito – ma senza anticipare troppo – il giro toccherà dei luoghi meno noti, anche se centralissimi. Abbiamo intervistato diverse persone che, a vario titolo, rientrano nella comunità e abbiamo chiesto loro di darci uno sguardo sulla città: per esempio, abbiamo domandato se percepiscono Milano come città maschile e/o femminile. Dopo aver raccolto le varie risposte, siamo andati a caccia di questo maschile e di questo femminile, concentrandoci soprattutto sul secondo aspetto: non solo perché noi in quanto drag abbiamo un mondo di riferimento d'ispirazione femminile, ma anche perché riteniamo fondamentale la connessione della comunità lgbtqia+ e del movimento con un nuovo femminismo. Il termine "femminile" per la città lo intendiamo come un'essenza profonda, capace di portare cambiamento. Il dibattito sul femminile a Milano c'è tantissimo: se non teniamo conto delle sante, i monumenti della città sono tutti dedicati a uomini, con l'eccezione di due statue di donne, inaugurate negli ultimi anni. Con questo giro, allora, usiamo la toponomastica per raccontare anche come la città riconosce o non riconosce il femminile.

A cura di
Elisa Montrasio,
Giulia Varvella



Uno sguardo su *Pose*



La categoria è vivi, sfoggia e posa: già la sigla di apertura esplicita gli intenti della serie *Pose*, disponibile su Disney+. Tutto comincia nella New York dell'*American Dream* durante l'ascesa di Trump, e più specificatamente nel 1987. Dietro a comuni portoni si aprono luoghi familiari. La famiglia, però, è un concetto rivisitato: non è quella da cui si proviene, ma è chi riesce ad accettare, e all'occorrenza sa lasciare andare.

Al centro di *Pose* c'è la *ball culture*, quella delle competizioni casalinghe notturne in cui i partecipanti sfilano o ballano per imitare altre identità di genere. I concorrenti fanno parte di diverse *houses* in gara tra loro, ognuna gestita da "madri" che si prendono in carico i soggetti ai margini della società educando, curando e cercando di trasmettere il coraggio delle proprie scelte. È la *house*, che diventa *home*, il luogo in cui i rapporti con se stessi e con gli altri trovano l'energia per esprimersi.

La città non sempre è in grado di accogliere questa libertà, ma nelle *houses* la parola d'ordine è autenticità. Gli abiti (e di conseguenza i ruoli che gli abiti inevitabilmente celano) sono indossati e al contempo vissuti da persone che vogliono esprimersi senza sottostare a pregiudizi e stereotipi. Delle *houses* fanno parte diverse persone che nonostante il proprio passato burrascoso troveranno il modo per emanciparsi e trovare il coraggio di lottare per i propri diritti: ognuno porta una storia di affermazione di libertà individuale.

Protagonista è la critica alle etichette limitanti: sia, per esempio, quando si racconta la chiusura di un locale per soli gay che non accetta e riconosce altri generi, e

addirittura li nomina con un pronome sbagliato; sia sottolineando che anche chi si colloca in una posizione neutrale è spesso il primo a essere ingabbiato in aspettative sociali stabilite dall'esterno.

Nelle stagioni successive si giunge al 1994: nel pieno dell'epidemia dell'AIDS alcuni protagonisti di *Pose* contraggono il virus. Tra di loro aumentano la paura e la consapevolezza della morte, ma anche l'impegno nella divulgazione della malattia e delle precauzioni da prendere per contenere il contagio. Non mancano, però, le figure degli obiettori di coscienza, non in grado di comprendere l'importanza della cura.

Pose, nel complesso, cerca di puntare alla ricerca del vero sé, a qualunque prezzo, e chi inizialmente sembrava rassegnarsi alla staticità della società e dei modelli predefiniti, diventa attivista per contrastare la politica invisibilizzante del governo e cercare di esporre questo dramma agli occhi della cieca società.

A cura di
Sara Vona,
Valeria Gail Coscia

Conversazione con Andrea Macaluso

Come sei venuto a conoscenza della storia di Catterina? Cosa ti ha affascinato di questa vicenda?

Sono venuto a conoscenza di questa storia tramite un libro che un giorno mi ha portato Silvia Paoli, l'attrice che interpreta il monologo di cui ho curato la regia. Il libro in questione, curato da Marzo Barbagli, si intitola *Storia di Caterina che per ott'anni vestì abiti da uomo* e ripubblica dopo due secoli e mezzo un testo del 1744 scritto dal medico bolognese Giovanni Bianchi. La prima lettura mi ha sconvolto e in seguito è scattato l'amore per Catterina, non solo un personaggio, ma una persona realmente vissuta nelle nostre terre. Bianchi scrive un testo a metà strada tra il trattato scientifico e la novella di stampo boccaccesco, restituendo la storia anatomica e biografica di un giovane che si era fatto registrare nel libro dei malati con il nome di Giovanni Bordonni ma che si rivela essere, in seguito alla sezione del suo *cadavero*, una *pulcella*. L'attitudine letteraria gli fa privilegiare termini arcaici, già allora desueti, che oggi risuonano al limite del comprensibile e questo ci tocca nel profondo, consegnandoci una storia spiazzante.

La trasposizione scenica di un testo settecentesco, opera di un anatomopatologo che racconta con toni boccacceschi una vicenda anatomica e biografica, si presenta come una doppia sfida drammaturgica: quali scelte sono state compiute? Come avete operato sulla lingua?

La lingua ha rappresentato proprio una sfida e questo è stato il primo argomento di grande dibattito: ci siamo chiesti subito che cosa fare per portare sulla scena questo testo, che già nel suo incipit risulta non comprensibile. La prima opzione prevedeva il coinvolgimento di un drammaturgo che potesse riscrivere questa prosa in una versione accessibile; poi, abbiamo intuito che la vera sfida era mantenere questa parola in maniera totale, aderendo con massima fedeltà a ogni sillaba. Per noi recuperare la parola di Bianchi, che ha toccato, visto e sezionato il cadavere, ha

rappresentato la possibilità di contattare direttamente questo corpo, non frazionando nessun diaframma con la vita di questa persona.

In seguito, abbiamo compreso che la forza del progetto fosse proprio in quella parola antica che collocava questa esperienza di vita in un tempo che nessuno si aspetterebbe, riuscendo a spazzare via tutti gli stereotipi che proiettiamo nel passato: la storia era tanto più spiazzante quanto più ci rendevamo conto della sua lontananza.

Come ha lavorato con Silvia? Quali direzioni ha preso il lavoro sull'attrice?

Come spesso accade nei progetti indipendenti, è stato un lavoro lunghissimo e complicato con periodi iniziali di totale smarrimento. Chiaramente, non abbiamo potuto strutturare un percorso di prove canonico, ma abbiamo dovuto affrontare una serie di tappe, che ci hanno impegnato per circa quattro anni. Abbiamo letto, riletto, studiato nel profondo la vicenda, tentando di vivisezionarla proprio come Bianchi ha fatto con il corpo di Catterina, intraprendendo anche una riflessione metodologica sugli strumenti di cui dotarci: abbiamo lavorato sulla voce, sul corpo, sul costume, abbiamo indagato la femminilità, la mascolinità e abbiamo ragionato anche sul rapporto con i costumi del Settecento.

A un certo punto, abbiamo raggiunto la consapevolezza fondamentale che il corpo era la chiave di tutto, il tema centrale da tutti i punti di vista, dall'inizio alla fine di questa vicenda. Così è apparso chiaro che il fatto di avere il corpo di una sola attrice in scena ci imponeva la scelta drastica di rinunciare ad una rappresentazione secondo i modi canonici.

Il nostro lavoro è stato basato sull'individuazione delle potenzialità del corpo della performer e sull'analisi profonda delle parole di Giovanni Bianchi, attraverso le quali l'attrice potesse assumere il punto di vista della protagonista. Il testo rimane in terza persona, però la protagonista riesce a viverlo con un'adesione personale, riappropriandosi della sua storia. Infatti, sulla scena non c'è il

medico, bensì c'è questo corpo che viene indagato e rivive tutto ciò che si scopre sulla sua persona nel momento in cui lo si apre, lo si taglia, lo si seziona.

Ci racconti che il corpo è la chiave della vicenda, nonché l'assoluto protagonista della scena, essendo lo schermo su cui si legge la trasformazione di Catterina. Come è stato portato al centro? In che modo è stata affrontata la corporeità della protagonista?

È stato bello, perché abbiamo attraversato dei mondi con lei e, come spesso accade in questi percorsi, in sala prove abbiamo prodotto una quantità immensa di materiali, di possibili partiture fisiche, raccogliendo una montagna di lavoro, da cui abbiamo ricavato il distillato della messa in scena. È stato un itinerario particolarmente interessante, che ha rappresentato una sfida personale e un'opportunità di crescita e di scoperta. La chiave fondamentale è stata il letto dell'obitorio, attorno a cui ruota fisicamente il corpo; siamo ripartiti da quello stesso tavolo di anatomia, da dove aveva preso avvio l'interesse dell'autore e abbiamo trovato una serie di possibilità nel momento in cui questo corpo raccontandosi rivive la propria vicenda, attraversando quei mondi, quelle emozioni, quegli incontri ed episodi che hanno costituito la sua breve ma densissima esperienza di vita.

In tempi recenti, la novella di Bianchi è stata oggetto di studi, come quello di Clorinda Donato (2020), che ha individuato nella vicenda di Catterina un paradigma da proporre nel dibattito odierno intorno alla sessualità e all'identità di genere: secondo lei qual è l'attualità di questa storia?

Questa è una bellissima domanda, per rispondere alla quale ho fatto ricorso anche all'aiuto di specialisti. A loro ho chiesto come si potesse nominare questo tipo di esperienza di vita secondo le classificazioni moderne. Quando si parla di donne che nel passato hanno vissuto in abiti da uomo si parla di *passive women*, ma lo stesso Barbagli nei suoi saggi spiega come questa nozione

racchiuda una molteplicità di esperienze, che hanno a che fare anche con problematiche sociali ed economiche e non necessariamente solo con questioni di orientamenti sessuali e di identità sessuale. La risposta che ho ricevuto è stata bella, perché mi è stato spiegato che la vicenda di Catterina incarna profondamente lo spirito degli odierni *gender studies*, nel tentativo di rifuggire da una serie di categorie rigide e dall'ossessione per le definizioni, che rischiano di bloccare una serie di esperienze di vita. Questa è una storia di libertà, una storia di adesione a sé stessi pura e semplice fino alla morte. Non sappiamo se parlare di un caso di lesbismo, di transgenderismo: non sappiamo e non vogliamo definirla, perché è meravigliosamente indefinibile la misteriosa e insondabile attitudine dell'essere umano che segue il proprio sentire in maniera sincera e profonda. Secondo me, è proprio questa la modernità di Catterina, nonché la ragione per cui ci è piaciuta: non è un'eroina, ma è una persona che cerca di vivere in maniera sincera la propria sessualità.

A cura di
Lucia Lomazzo,
Sara Vona



Uno sguardo su *Sarà solo la fine del mondo*



L'io narrante di *Sarà solo la fine del mondo*, romanzo di Liv Ferracchiati, saluta il lettore dalle prime pagine presentandosi come maschio. A questo punto del libro il protagonista ha tre anni: grande appassionato di calcio, non sopporta la danza, gioca con gli amici maschi. L'effetto di straniamento che si prova quando si scopre che egli è di sesso femminile è ben rappresentativo di quanto la nostra società legga ancora il mondo in un'ottica binaria e costruitasi su stereotipi ben radicati.

L'esplicitazione del genere dell'io narrante aiuta il lettore a percepire la magnifica naturalezza con cui il protagonista da bambino vive la sua identità. Soprattutto, permette a chi legge di provare le micro-violenze a cui è sottoposto dagli adulti che lo circondano, determinati a riportarlo all'ordine quando infrange le regole di comportamento a cui è opportuno si attengano le bambine. È affliggente passare dai racconti di un bambino brillante e sfrontato a quelli di un adolescente estremamente timido, logorato da una verità interiore che sente di non poter comunicare a nessuno e dalla traumatizzante necessità di presentarsi come femmina al mondo circostante.

Nel raccontare la storia, che si snoda dal 1984 al 2078, l'autore del romanzo si rivolge di continuo a chi legge in modo diretto: «Lettore, mi segui?». Alla rottura della quarta parete contribuisce anche l'utilizzo delle note a piè di pagina, dove si fanno strada consigli di lettura, riferimenti culturali e modi di dire su cui l'autore ironizza rivolgendosi al lettore dei nostri giorni; tutto questo, unito ai tratti biografici che accomunano l'io narrante all'autore, avvicina il romanzo all'autofiction teatrale. La storia si snoda infatti tra invenzione e reinvenzione del protagonista, dando vita a quello che a tratti potrebbe apparire come un racconto autobiografico; fin dall'inizio, però, siamo avvertiti: «Questo libro non è un'autobiografia, è un romanzo». *Sarà solo la fine del mondo* è, prima di tutto e indipendentemente da ogni cortocircuito tra biografia e finzione, l'esordio narrativo del regista e performer Liv Ferracchiati.

A cura di
Anita Beretta,
Vittoria Berton

Conversazione con Rudi van der Merwe

Come hai costruito *Lovers, Dogs and Rainbows*?

Ho iniziato a scrivere il testo di questo spettacolo 20 anni fa, ad Amsterdam. In Olanda mi ha colpito quanto la mia infanzia fosse stata diversa da quella di un europeo, soprattutto per via della violenza alla quale ero stato esposto in Sudafrica. La violenza è dunque il tratto che lega i diversi frammenti della performance. Eppure, non potevo trascurare i momenti di gioia della mia vita: per esempio, quando da teenager mi mettevo una parrucca, provavo felicità, leggerezza. In una società come quella sudafricana non puoi essere gay, ma se un uomo si traveste fa simpatia. All'interno dello spettacolo il trasformismo è un modo per parlare del mio passato ma anche di dove sono adesso. Oggi non mi definirei una drag queen perché non rivelo qualcosa di più di me nel momento in cui indosso un vestito: per me è un costume di scena. Quando ero più giovane invece sentivo che il costume drag mi permetteva di comportarmi in un modo che senza costume sarebbe stato percepito come inappropriato. Ciononostante, questa maschera mi permette ancora di parlare a un pubblico europeo e di attuire la violenza dello spettacolo.

Lo spettacolo è stato definito una *mise en abyme*, una *matrioska*: cosa c'è al suo centro?

Nella composizione dello spettacolo mi ha guidato una fiaba, *La Bella Addormentata*, che ha ispirato l'idea di un viaggio per conoscere sé stessi. C'è ovviamente una tensione tra chi voglio diventare e la società di cui faccio parte e che mi ha formato, che è una società capace anche di violenza e ingiustizia. Il nucleo dello spettacolo è incentrato sulla complessità dell'individuo e su una domanda esistenziale: cos'è la vita umana, cosa può rappresentare una vita degna e significativa, anche quando ci sono ingiustizia e violenza? Una delle ragioni per cui ero interessato a presentare il lavoro al pubblico di Calvinia, la città da cui provengo, era capire quale fosse per i suoi abitanti una vita significativa. Si tratta spesso di persone che vivono in estrema povertà: percepiscono di aver vissuto una vita piena o sentono di essere persi qualcosa? Questa è anche una domanda per me: quando si può dire "ho davvero vissuto la mia vita"?

Quale valore assume la contaminazione, in particolare di diversi generi musicali, all'interno della performance?

Ho iniziato a costruire lo spettacolo in Sudafrica e volevo usare soltanto musica afrikaans. Limitarmi a questo, però, sarebbe stato riduttivo nei confronti della mia storia, avendo vissuto la maggior parte della mia vita immerso in altre lingue e altre culture. Ho scelto quindi di introdurre nello spettacolo diversi tipi di musica che riflettono anche la mia stratificazione. È un

altro tentativo di affiancare frammenti diversi, nel contesto di una performance che, pur non potendo restituire l'intera identità di una persona, può offrire le sue diverse sfumature in un insieme omogeneo e coeso. Di fatto nello spettacolo è confluito anche un viaggio musicale. Non mi sono dedicato separatamente alla musica: ho tratto ispirazione dalle playlist che man mano componevo su Spotify e che, quando nel 2017 iniziai a filmare il girato presente in scena, erano già ricche di materiale.

Lo spettacolo è fortemente legato al Sudafrica. Come si intersecano storia personale e storia collettiva nello spettacolo e nella tua esperienza?

In *Le Origini del Totalitarismo* Hannah Arendt, parlando dell'espansione del potere europeo in Africa, cita gli Afrikaner dicendo che ciò che li distingue dalla popolazione autoctona è il solo colore della pelle. Ecco perché la differenza razziale è diventata così importante: i coloni non avevano una società più civilizzata, una tecnologia più avanzata o maggiori conoscenze; di diverso c'erano solo la fede cristiana e la pelle chiara. Quando sono arrivato in Olanda non mi sono riconosciuto affatto in quella cultura: la lingua è così simile e al tempo stesso l'anima di quella lingua è così diversa. Mi sono reso conto di quanto i sudafricani bianchi siano africani nella loro mentalità: eppure, insistono a considerarsi una presenza esterna. Quando ho parlato di razzismo e colonialismo nei miei spettacoli, ho cercato di farlo con dignità e sensibilità, senza limitarmi al politicamente corretto. L'unico modo che ho trovato per trattare le dinamiche politiche e storiche sudafricane in modo credibile e veritiero è farlo tramite una prospettiva personale, offrendo la mia esperienza come testimonianza. Così riesco anche a contestualizzare la mia storia, riconoscendo le mie origini sudafricane e inserendomi in una dinamica esistenziale che mi obbliga a interrogarmi sulla mia vita e sul mio Paese.

Questa è la prima volta che *Lovers, Dogs and Rainbows* viene presentato in Italia. Come cambia la reazione del pubblico da città a città?

Ricordo una sera a Lugano nel 2019 in cui siamo andati in scena due volte in due ore e non c'è stata nessuna interazione con il pubblico: gli spettatori sono arrivati, si sono seduti e se ne sono andati. È tuttora la reazione più silenziosa che la performance abbia mai ricevuto. Prima di quell'occasione, ho presentato più volte lo spettacolo in Sudafrica, dove invece ho spesso riscontrato una risposta molto emotiva. Ricordo in particolare un festival in cui il pubblico era per lo più nero e gli spettatori dopo la performance sono venuti a dirmi che si erano emozionati per il modo in cui rappresentavo i rapporti affettivi. Le relazioni sono un tema universale che mi permette di

superare le barriere culturali anche quando il pubblico rimane più distante. Alle prime repliche, comunque, ero una persona diversa da quella che sono ora e il lavoro risuonava in modo molto più personale. Se nel pubblico lo spettacolo non toccava certe corde, mi sembrava di essermi esposto troppo e mi sentivo a disagio. Con questa performance cammino su una linea sottile tra il mostrare me stesso e l'espormi troppo. È un rischio con cui bisogna fare i conti.

A cura di
Cecilia Burattin,
Matteo Gatta



Uno sguardo su Mario Mieli



25 settembre 1977. A Bologna si è appena svolto il *Convegno nazionale contro la repressione*, organizzato dal Movimento del '77. Al comizio finale un giovane vestito in abiti femminili sale sul palco e prende forzatamente la parola per invitare i partecipanti a

sfidare la polizia, che ha bloccato l'accesso a piazza Maggiore per lasciare spazio al Congresso Eucaristico. Alle proteste dei presenti il ragazzo gira le spalle e alza la gonna, esponendo le natiche.

Il giovane è Mario Mieli, e l'episodio ben rappresenta l'irriverente radicalismo che questi portò nel dibattito politico italiano e internazionale degli anni '70 e '80.

Nato a Milano il 21 maggio 1952, Mieli è oggi considerato tra i massimi teorici dell'attivismo omosessuale italiano. La sua poliforme militanza lo vide redattore della rivista «Fuori!», fondatore dei Collettivi Omosessuali Milanesi (con i quali mise in scena *La travagliata Norma, ovvero: Vaffanculo... Ebbene sì!*), personaggio di rilievo per TV e rotocalchi, figura di spicco nel dibattito omosessuale internazionale.

Del 1977 è *Elementi di critica omosessuale*, considerato il testo apripista italiano ai *queer studies*. Vi si afferma che «ogni persona è potenzialmente transessuale», intendendo la transessualità come «la pluralità delle tendenze dell'Eros e l'ermafroditismo originario e profondo di ognuno». L'omosessualità diventa quindi frantumazione della norma, liberazione dell'individuo

che viene restituito alla sua natura originaria, soppressa dalla «educastrazione» che costringe all'eterosessualità. È condizione di partenza del cammino verso l'emancipazione. In sintesi, rivoluzione: il percorso di liberazione sessuale di ognuno viene inscritto nel processo di smantellamento del sistema capitalista.

Verso gli anni '80 Mieli, affascinato dalle implicazioni mistiche della liberazione del sé, inizia a interessarsi agli studi alchemici. In questi anni si dedica a un'autobiografia, pubblicata postuma, *Il risveglio dei faraoni*.

In condizioni psicologiche sempre più precarie, muore suicida nel 1983 alla soglia dei 31 anni.

Sulla vita e il pensiero di Mario Mieli segnaliamo *Abracadabra-Incantesimi di Mario Mieli* di Irene Serini e il lungometraggio *Gli anni amari* di Andrea Adriatico.

A cura di
Vittoria Berton,
Matteo Gatta

Conversazione con Michele Di Giacomo

Il nome del festival negli anni è passato da *Illecite Visioni* a *Lecite Visioni*. Dall'ultima edizione a oggi sono avvenuti molti cambiamenti nel mondo, sul piano politico e sociale: perché ha ancora senso un titolo di questo tipo?

Il festival nasce nel 2012 con un chiaro intento politico, in un momento storico in cui non era neppure stata approvata la legge Cirinnà sulle unioni civili. *Illecite Visioni* raccontava con l'arte ciò che non era lecito vedere rappresentato, ciò che rimaneva politicamente invisibile. Dopo aver ottenuto i diritti sulle unioni civili, si è approdati a *Lecite Visioni*. E ora, con il mio passaggio di direzione, non ho voluto cancellare la storia del festival, che rimane una delle più longeve rassegne di prosa dedicata interamente ai temi lgbtqia+ e la prima nella città di Milano.

Il cartellone di *Lecite Visioni* dedica molta attenzione alla prosa, a differenza di altri festival italiani su questi temi, più connessi alle arti performative. Quale direzione si cerca di seguire con questa scelta artistica?

Il festival si svolge all'interno della stagione del Teatro Filodrammatici che si occupa di drammaturgia contemporanea e la produce, soprattutto quella italiana. Io, in quanto regista e attore, trovo importante proporre un focus drammaturgico su queste tematiche e, dopotutto, la drammaturgia in senso lato è presente non solo negli spettacoli di prosa ma anche nella danza o nelle performance. Mi pare importante sottolineare un dato: rispetto alle tematiche lgbtqia+, il teatro di prosa non è ancora del tutto allineato con altre forme di spettacolo come la danza o la performance, forse perché, trattandosi di temi in così veloce evoluzione, è un po' più semplice strutturare uno spettacolo senza l'utilizzo delle parole. Per me è una sfida osservare come la drammaturgia oggi agisca su questioni di questo genere. Da una parte, raccolgo una tradizione e la porto avanti, dall'altra, come faccio con il festival *Fu Me*, voglio provare a offrire nuovi stimoli al teatro. Vorrei che il teatro sia presente e attuale, che riesca a diventare un collettore di creazioni drammaturgiche future e non si limiti a sopravvivere.

Da direttore artistico anche del *Fu Me*, festival multidisciplinare dedicato ai linguaggi del contemporaneo fondato da te a Cesena nel 2020, cosa riconosci di simile nelle due esperienze e cosa sarà diverso?

Ogni festival ha una sua impronta, è come una narrazione a sé. Ma sia a *Fu Me* sia a *Lecite Visioni* porto un mio atteggiamento e posizionamento simile: multi disciplinare, partecipativo, con la presenza di workshop di varia natura. Poi è chiaro che lavorare in un festival di provincia o in una città come Milano cambia molto: *Fu Me* è un laboratorio, dove posso permettermi di sperimentare con una compagnia fluida, dove è tutto più informale, a tratti casalingo e con un rapporto più stretto con le istituzioni; *Lecite Visioni* affronta invece tematiche precise e si rivolge a una platea diversa, quella di Milano. Una città che è già recettiva ai temi dei diritti civili e in particolare ai temi lgbtqia+ ma che ha una proposta culturale molto ampia e in cui è necessario inserirsi con intelligenza.

Pensi di rivolgerti a un tipo di pubblico in particolare, magari più vicino e interessato alla cultura queer?

Trattandosi di arte, non vorrei attirare la sola comunità lgbtqia+, bensì vorrei coinvolgere tutte le persone interessate al mondo della cultura e dello spettacolo dal vivo. Sperando di avere un pubblico eterogeneo mi auguro anche si attivi e stimoli un confronto e una sensibilizzazione maggiore. È chiaro che durante il festival la pluralità lgbtqia+ si sentirà e sarà accolta, anche grazie alle realtà coinvolte nei numerosi eventi. Un ulteriore obiettivo è quello di coinvolgere il pubblico under 30, prima non molto presente alla rassegna e in generale difficile da coinvolgere in manifestazioni artistico/culturali. Questa è la fascia che mi interessa, con cui un direttore artistico può entrare in dialogo o in scontro, può ingenerare un attrito da cui far nascere qualcosa.

Quanto pensi che i festival, e in questo caso *Lecite Visioni*, possano effettivamente generare consapevolezza o quanto invece possano marcare una distinzione attraverso l'utilizzo di etichette precise, anche con l'utilizzo di un linguaggio specifico?

Il festival è uno strumento per condividere e allargare gli orizzonti, sia direttamente che indirettamente. *Lecite Visioni*, attraverso l'ampio programma di laboratori, spettacoli e incontri, permette di abbracciare tematiche diverse tra loro, andando oltre il tema dell'orientamento sessuale. Ho scelto la sigla lgbtqia+ perché il linguaggio è in continuo mutamento, e richiede l'utilizzo di termini precisi per poter raggiungere una sensibilità nuova e condivisa: oggi è necessario definire qualcosa che al contempo si

modifica costantemente. Le parole non vanno viste come etichette, come categorizzazioni limitanti, bensì come possibilità di essere: quando nominiamo qualcosa permettiamo che esista. Magari, tra qualche anno, ci esprimeremo in modo diverso e il linguaggio cambierà, ma perché avvenga una presa di consapevolezza è necessario che la lingua venga attraversata e messa in discussione. Per poter giungere all'assenza totale di etichette, bisogna prima abbattere i pregiudizi. Il linguaggio ci aiuta a esplorare il mondo, genera sicurezza facendoci sentire meno soli: per ognuno di noi è importante sentire che la propria identità, le proprie pulsioni, il proprio sguardo sul mondo e il proprio orientamento sessuale vengano riconosciuti. D'altronde anche tutte le pratiche inclusive della lingua, che tanto fanno discutere, non sono pensate per definire qualcuno, ma per generare uno spunto di riflessione nella società. Ecco, allora vorrei che il festival fosse luogo di discussione di queste tematiche, spesso sottovalutate o non comprese dalla collettività.

A cura di
Margot Océane Boccia,
Valeria Gail Coscia



La parola a Alice Redaelli



Abbiamo dialogato con Alice Redaelli, Presidente e Rappresentante della Sezione Scuola di CIG Arcigay Milano, sulle attività dell'associazione e sulla partnership con il Festival *Lecite Visioni*.

CIG Arcigay Milano sostiene il Festival *Lecite Visioni* nella proposta di performance che possano aprire al dialogo sulle tematiche lgbtqia+. In linea con gli obiettivi dell'associazione nazionale, la tutela dei diritti della community passa attraverso una serie di iniziative che si intersecano sul territorio locale: dai progetti specifici per l'educazione e l'annientamento del fenomeno del bullismo nelle scuole, fino ai gruppi

di supporto attivi su specifiche fasce d'età, o nella cura di spazi di dialogo, come quello delle donne che portano avanti la lotta femminista intersezionale. L'educazione all'inclusività ha come mezzo la cultura e, sposando la visione del Festival, CIG Milano si apre a un dialogo con realtà diverse da quella dell'associazionismo per raggiungere forme di sensibilizzazione differenti e rivolgersi a un pubblico più ampio e vario. Ad esempio, ogni spettacolo del Festival sarà accompagnato da un momento di approfondimento curato dal gruppo scuola.

A prescindere dalle azioni legislative, è importante riuscire a mantenere alto il dibattito pubblico, soprattutto in un periodo storico in cui si percepisce quanto la cittadinanza sia interessata e pronta a sapere di più su temi e istanze lgbtqia+. Per Arcigay, è importante continuare a inventare e a proporre eventi che accompagnino le manifestazioni di piazza. Nella stagione dei Pride infatti l'associazione realizza iniziative a corredo della grande parata, che è solamente la conclusione della manifestazione in sé. La cittadinanza può partecipare così non solo al momento più festoso del Pride, ma anche a una serie di proposte, di occasioni di approfondimento e dialogo, di discussione su tematiche ancora marginali, e su cui appare sempre più necessario un'opera di chiarimento.

A cura di
Chiara Narciso,
Giulia Varvella