

Per-formare la morte. Festival, rassegne e occasioni partecipative nell'Italia di oggi

di *Giorgio Degasperi e Roberta Gandolfi*¹

Abstract

Il saggio propone una prima mappatura delle manifestazioni di natura performativa che sono votate esplicitamente a condividere con le proprie comunità di riferimento il tema della finitezza umana, del lutto, del morire. Negli ultimi anni questi eventi partecipativi, in forma di festival o rassegne radicate sul territorio, si sono sviluppati con proposte inedite e singolari in diverse località, dal Nord al Sud della nostra penisola. Quali obiettivi si danno? Chi le promuove, e perché? A quali bisogni sociali rispondono? Che tipo di comunità coinvolgono? Quali relazioni costruiscono? Quali immaginari suscitano? A quali pratiche artistiche e teatrali attingono? Queste le domande che guidano la nostra esplorazione.

Parole chiave

morte, teatro, festival, comunità

Prologo

Ci guardiamo negli occhi con un moto di commozione e un velato senso di smarrimento. Un amico comune è recentemente deceduto, 51 anni appena. Mi trovo in compagnia delle persone che compongono lo staff organizzativo di Mairania 857, più precisamente nell'ufficio del Centro per la Cultura di Merano, in Alto Adige. È un pomeriggio qualsiasi e non ricordo bene per quale ragione io sia lì, ma con le persone che ho di fronte posso condividere il mio dolore, il senso della perdita di una persona cara. E così sembra valere anche per loro. È un confronto senza tanti fronzoli che va diretto al punto, quel senso di

¹ Abbiamo concepito e progettato insieme questo saggio, ma specifichiamo, ai fini dell'attribuzione autoriale, che Giorgio Degasperi è autore del prologo e del primo e terzo paragrafo, mentre Roberta Gandolfi è autrice del secondo paragrafo.

solitudine che si prova di fronte alla mancanza. Ma è stato sempre così? Siamo nel luogo giusto per dare subito voce a questi dubbi. Il Centro organizza infatti le attività culturali che hanno un importante impatto sulla comunità italiana di Merano, favorendo la coesione della comunità italiana così come il confronto costruttivo con la componente di madrelingua tedesca.

Iniziamo a guardare la questione del lutto, e poi della morte in senso lato, da molti punti di vista e siamo tutti d'accordo che la morte sia un tabù e che sia molto difficile poter condividere sia privatamente che pubblicamente il proprio percorso di elaborazione. Così nasce, da questo momento di intelligenza collettiva e di comune empatia, l'idea che forse Mairania 857 potrebbe promuovere una iniziativa dedicata al tema della morte e del lutto. È l'inizio di un percorso che oggi mi porta a scrivere non solo del festival che da tre anni promuoviamo a Merano, *Revolution, che la morte ci trovi vivi*, ma anche di quelle altre realtà che, in territori diversi, come noi si sono interrogate sulla possibilità che le pratiche artistiche, e in particolare le arti performative, possano contribuire a una nuova definizione antropologica e culturale del nostro rapporto con la morte.

A riflettere saremo in realtà in due, io e Roberta Gandolfi, docente presso l'Università di Parma, amica e compagna di strada di tante riflessioni sul teatro: la scrittura è frutto del nostro dialogo, lei dalla postura di studiosa dei festival e delle pratiche performative della contemporaneità, io dalla postura di regista di teatro transitivo e mediatore di processi di comunità.

Nostro intento principale, nelle pagine che seguono, sarà tratteggiare ciò che sta accadendo nell'ambito della proposta culturale e condividere una serie di riflessioni e considerazioni. Si tratterà di un primo contributo per una stratificata lettura del fenomeno che potremmo sintetizzare d'ora in avanti con il termine di *per-formare la morte* e che pare interessare varie aree della penisola, da Napoli ad Aosta, passando come vedremo per Rivignano, Parma, Prato, alcuni comuni della Provincia Autonoma di Trento (Trento, Rovereto, Mori) Bolzano, Merano e Bergamo.

Quali obiettivi si danno queste manifestazioni? A quali bisogni spirituali, sociali, culturali rispondono? Che tipo di comunità coinvolgono?

Quali relazioni costruiscono? Quali immaginari attivano? Che il teatro abbia un'affinità elettiva con la dimensione rituale è cosa nota; in che modo tale affinità si declina intorno al lutto e al fine vita? Quali pratiche teatrali ed artistiche a carattere aggregativo questi festival propongono, e perché?

1. *Gli attori sociali dei festival: chi, con chi e perché?*

Per articolare queste domande attingiamo ad un incontro on-line cui abbiamo invitato, lo scorso 16 giugno 2025, promotori e promotrici di rassegne e festival legati al morire². Ci eravamo rivolti a tutte le manifestazioni di cui eravamo a conoscenza grazie a contatti personali o che avevamo intercettato via social, e crediamo di poter offrire un quadro quasi completo, anche se si può immaginare che altri eventi siano presenti nel territorio italiano ma che la loro visibilità pubblica non sia ancora attestata.

Così ci accingiamo per prima cosa a presentarli.

Seguendo un ordine cronologico, il più longevo risulta essere il *Festival mondiale della canzone funebre*, che si svolge annualmente dal 2001 durante la fiera dei Santi a Rivignano, in provincia di Udine. Di questo festival, che è andato ad innestarsi con logica “carnevalesca” (cioè di mondo alla rovescia) dentro a una fiera tradizionale, ci ha parlato l'ideatore Enrico Tonazzi, raccontandoci come il loro gruppo di musica pop, la Frizzico Comini e Tonazzi, fosse stato casualmente invitato a cantare per tre anni di seguito proprio nel giorno dei Morti, il 2 novembre; ecco allora l'idea, lanciata quasi per scherzare: “Beh, facciamo un festival noi!”. Nato in maniera molto spontanea e informale, il festival si è strutturato nel tempo, grazie anche ai contributi degli enti locali, ed oggi Tonazzi si avvale della collaborazione di un valente organizzatore, Rocco Burtone.

Sei anni dopo, nel 2007, seguendo una logica molto diversa, legata

² Hanno partecipato, e hanno dato il consenso a riportare alcuni passaggi delle loro testimonianze, Francesca Amirante, Giorgio Degasperi, Camilla Enrici, Massimo Malanchini, Elisa Sirianni, Manuele Tedesco, Enrico Tonazzi. L'incontro è stato registrato. Maria Angela Gelati e Marco Pipitone, impossibilitati a partecipare, ci hanno risposto per iscritto, via email.

fin dall'inizio agli orizzonti della Death Education, prende il via a Parma *Il rumore del lutto festival* che è cresciuto oggi fino a raggiungere un respiro e un riconoscimento nazionale e internazionale. Come ci racconta Maria Angela Gelati, tanatologa e death educator che insieme a Marco Pipitone ne è l'ideatrice, in origine non c'era consapevolezza che la manifestazione "avrebbe dato voce a un bisogno così profondo e diffuso. Era un atto di rottura, un gesto punk, quasi scomodo: anche il nome non era un eufemismo, ma una presa di posizione. Non fu facile. Anzi, fu faticoso, a tratti doloroso. Perché parlare di morte, allora come oggi, espone".

Dopo dieci edizioni e un network di collaborazioni in crescita continua, per gestire la manifestazione Gelati e Pipitone hanno costituito l'aps Segnali di Vita, e oggi *Il rumore del lutto* ha assunto la forma di una solida rassegna finanziata dagli Enti locali e patrocinata dalle Università di Parma e Padova: propone in cartellone, nell'arco di due mesi, appuntamenti di carattere culturale, artistico e performativo, e adotta su base territoriale "la metodologia della ricerca interdisciplinare" per portare "il dialogo culturale di fronte alla morte fuori dalla marginalità in cui è rimasto fino a questo momento"³. Maria Angela Gelati ci scrive che la loro proposta "non è mai stato un evento "sul morire", ma un gesto collettivo di pensiero, bellezza e coraggio. Un'occasione per tornare a parlare – liberamente, creativamente, profondamente – della vita, proprio là dove si mostra più fragile. E ogni edizione è ancora una sfida. Ma è anche una promessa mantenuta: quella che la cultura possa consolare, connettere, trasformare. Perché crediamo che anche l'ombra possa illuminare".

Dall'epoca di fondazione di queste due diverse manifestazioni passano davvero molti anni prima che si affacci quasi un'onda di nuove proposte. Va considerato che il format del festival, nel frattempo, è divenuto una consuetudine, si è espanso oltre l'ambito delle arti dal vivo, come dimostrano i casi del Festival della filosofia a Modena, del Festival della letteratura a Mantova e innumerevoli altri, tanto che oggi si parla in

³ <https://www.ilrumoredellutto.com/new/chi-siamo/> (ultima consultazione 10 luglio 2025).

maniera critica delle nostre città come “eventifici” e di “festivalizzazione della cultura” (Cremona, 2007). D’altro lato si può però valutare in positivo il fatto che il dispositivo festivaliero, che ha carattere aggregativo ed è legato alla co-presenza fisica nello spazio e nel tempo, attecchisca con facilità proprio per la sua dimensione di condivisione pubblica e per la sua capacità di proporre tematiche e discorsi anche complessi con un taglio popolare o quanto meno divulgativo. Tanto più questo è importante per una dimensione delicata e refrattaria come quella della vulnerabilità e della perdita, oggi perlopiù confinata al privato; il festival allora può essere un contenitore in grado di attivare condivisione e presa di coscienza collettiva.

Ed ecco dunque un fiorire di “nuovi” festival che compaiono, forse non a caso, nell’epoca immediatamente successiva alla tragedia del Covid; si può supporre, così come è emerso ripetutamente dalle testimonianze di promotori e promotrici, che il dramma sociale che abbiamo attraversato abbia rinforzato il bisogno individuale di dare un senso al sentimento della finitezza e della perdita. Possiamo rivolgerci a Victor Turner quando ci invita a considerare l’ultima fase del dramma sociale, quella reintegrativa, che si esprime nelle nostre società attraverso due potenti territori di narrazione e riflessività: quello giuridico da un lato, la creazione artistica e filosofica dall’altro (Turner, 1986). I festival di cui stiamo parlando appartengono di diritto a quest’ultimo territorio, dove si rielaborano riflessivamente e simbolicamente i drammi sociali.

Così nel 2022 esordisce a Napoli *Uànema, Festa degli altri vivi*; nel 2023, in contemporanea, compaiono *Da vivi, il miracolo della finitezza* a Prato, *Mortali* a Trento e *Revolution, che la morte ci trovi vivi* a Merano; nel 2024 è la volta di *Funesto Festival* a Bergamo, mentre quest’anno ad Aosta si è inaugurato *Tanque della morte per viventi*.

Chi sono gli attori sociali dei nuovi festival e cosa li ha spinti a farsi promotori delle relative iniziative? A volte sono artisti e teatranti; più spesso di quanto non si creda sono soggetti individuali e collettivi legati al governo locale e alle sue istituzioni, indice di uno stretto legame fra festivalizzazione della cultura, politiche di valorizzazione del territorio e turismo di prossimità; altre volte ancora, dato assai significativo, sono

cooperative o realtà legate alla sanità, all'assistenza nel fine vita, ai servizi legati al lutto, quali hospice o servizi cimiteriali e pompe funebri.

Partiamo da *Uanema, Festa degli altri vivi*, una manifestazione al suo quarto anno di vita, finanziata e promossa dal Comune di Napoli. Ce ne parla Francesca Amirante, Consigliera del Sindaco per il patrimonio culturale diffuso e immateriale e curatrice del Complesso Monumentale di Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco. Per prima ha lanciato l'idea di un progetto che potesse rilanciare la memoria di una pratica rituale popolare, il culto delle anime *pezzentelle* (interrottosi per divieto della Chiesa con decreto del 1969), valorizzandone innanzitutto i luoghi storici, con l'apertura straordinaria ai cittadini napoletani dei tanti ipogei e chiese della città dove il culto aveva luogo. È stato il punto di partenza per coinvolgere molti spazi aperti in un progetto di animazione diffusa:

Abbiamo scelto la formula del Festival, che è una formula interessante perché vuole intercettare diversi tipi di pubblico. Quindi facciamo anche le guaratelle – cioè le marionette con Pulcinella e la Morte – che sono dedicate ai bambini, e facciamo solitamente un esordio, una sorta di grande processione cittadina, chiamiamo delle bande. [...]

Per intercettare vari tipi di pubblico, abbiamo adoperato moltissimo i reading, moltissimo teatro, anche stand up comedy [...]. Una cosa molto interessante è il cinema: facciamo un'intera notte di film dedicati alla morte, in chiave più umoristica o anche in chiave seria, [...] queste sale cinematografiche si riempiono di notte di famiglie. Una cosa che ci ha molto colpito: famiglie di singalesi”.

Un progetto in grande stile, come si vede, che punta a coinvolgere i napoletani in un clima di effervescenza festiva, a reinterpretare laicamente e ludicamente la tradizione del culto delle anime, a prender possesso degli spazi urbani e farne luogo di incontro anche nelle zone periferiche; forse anche un tentativo dell'Amministrazione di presidiare con la cultura e l'intrattenimento territori spesso abbandonati dalla politica.

L'anno 2023 vede gli esordi di altre tre manifestazioni.

Da vivi, il miracolo della finitezza ha preso vita a Prato grazie al Teatro Metastasio di Prato, la Fondazione Cassa di Risparmio di Prato e la collaborazione di alcune realtà e soggetti toscani. È stato ideato da

Elisa Sirianni, operatrice culturale ed esperta di comunicazione, che lo ha curato con Mario Biagini, attore e regista, e si è sviluppato come progetto collaterale della stagione 2023/2024 del Teatro Metastasio. Sirianni pone come motivazioni, oltre l'esperienza collettiva del Covid,

anche una questione, invece intima, personale, cioè una mia diagnosi di cancro; poi la necessità che il teatro torni a essere veramente quell'agorà, quello spazio di dibattito pubblico per cui è nato; infine, ma non da ultimo, l'ispirazione che per me è stato il laboratorio *Versi di Cura* condotto da Anna Solaro a Genova, un po' una palestra, perché là sono nate alcune prospettive, quali mettere insieme medici, pazienti, parenti dei pazienti, operatori sanitari e usare il teatro come elemento di mediazione per affrontare e condividere le nostre necessità, che poi ho voluto sviluppare anche in *Da Vivi*, come sogno di uno spazio di elaborazione pubblica delle tante difficoltà che vivevamo come pazienti oncologiche su un piano sia personale sia emotivo, che logistico e sanitario.

Il caso è decisamente interessante. Questa complessità di motivazioni, che mette insieme la parabola autobiografica, gli anni della pandemia, il sapere e gli strumenti del teatro come pubblica agorà e del teatro applicato alle dimensioni della cura (una cura non intesa in senso medicalizzante ma piuttosto etico e filosofico, un "prendersi cura di"), si traduce in un network di collaborazioni multiple stabilite intorno al progetto. Innanzitutto Sirianni cerca la complicità di Mario Biagini, regista dell'*Accademia dell'incompiuto* attiva a Pontedera, e del polo della salute pubblica, collaborando col medico Carlo Biagini, la dirigente sanitaria Marcella Agostinelli e l'antropologa Costanza Lanzara. "Spazio di dialogo e creazione sul tema della morte", *Da Vivi* è stata una rassegna più che un festival, con una serie di appuntamenti calendarizzati lungo l'arco della stagione teatrale del Metastasio, e si è presentato come "un progetto aperto a tutte e tutti, senza limiti di età, nazionalità, professione, condizione, dedicato al complesso tema della mortalità"⁴. L'habitat multidisciplinare caratterizza anche il festival di Trento, *Mor-*

⁴ Cfr. il sito di presentazione del teatro, <https://www.metastasio.it/it/eventi/il-teatro-e-la-citta/il-teatro-e-la-citta-23-24/da-vivi-il-miracolo-della-finitezza> (consultato il 5 luglio 2025).

tali, che, come ci riferisce Camilla Enrici nella sua veste di portavoce, “oggi è basato su un tavolo organizzativo di cui una componente abbastanza importante viene proprio dal mondo delle cure palliative, dagli hospice e quindi dell’accompagnamento nel fine vita.”. L’idea iniziale parte da tre privati cittadini legati dal profondo interesse per il tema che in veste di volontari “hanno sentito la necessità di far nascere qualcosa per poter parlare della morte in modo pubblico, condiviso e collettivo e in un modo anche artistico, ma non soltanto”⁵. L’organizzazione della prima edizione ha coinvolto molte associazioni e realtà locali, ha richiesto un impegno poderoso e dopo una crisi alcune componenti si sono ritirate, lasciando il passo ad una gestione orizzontale del tavolo per l’ideazione della successiva edizione. Il tavolo ha oggi a capofila la Fondazione Hospice Trentino, e vi siedono importanti realtà del territorio dalle diversificate finalità istituzionali, quali il museo Mart, la casa editrice Erickson e altri soggetti pubblici e privati che agiscono nell’ambito dell’accompagnamento alla morte e del mutuo auto-aiuto⁶.

Il tema della cittadinanza nella sua dimensione comunitaria è sicuramente un elemento centrale di *Revolution, che la morte ci trovi vivi*, di cui vi riferisco in prima persona, smettendo per qualche riga la mia veste di coautore di questo scritto per indossare quella del direttore artistico del festival, e rimandandovi a ciò che è nel prologo ove sono descritte le motivazioni profonde del progetto. Per noi la strada maestra è quella delle proposte partecipatorie e performative che coinvolgono la cittadinanza non tanto come fruitrice di eventi quanto come co-protagonista degli stessi, e il network che abbiamo costruito sul territorio comprende collaborazioni con diversi soggetti istituzionali e privati che operano nell’ampio ambito della cura, dell’accompagnamento e dell’elaborazione del lutto. A partire dalla seconda edizione, si è trovato

⁵ Su indicazione delle tre persone interessate si è scelto di non nominarle individualmente per una chiara volontà di dare risalto alla dimensione fortemente collegiale che fin dall’inizio il progetto “Mortali” ha perseguito.

⁶ Ass. Amici della Fondazione Hospice, Ass. Vivere in Hospice, Ass. Il Papavero – Der Mohn, Fondazione Hospice Trentino Onlus, Gruppo RARO, Ass. A.M.A Trento, Ufficio Funerario del Comune di Trento, Teatro Cristallo, MART, Trentino Laica, Giuristi Democratici del Trentino.

il modo per non smettere la riflessione durante l'anno istituendo un tavolo cittadino, *Sorella Morte*, che si riunisce periodicamente dando l'opportunità di ragionare sul tema e ha l'obiettivo di diventare un osservatorio e un laboratorio di proposte nate dal basso.

Continuiamo il nostro *excursus* spostandoci a Bergamo con l'associazione di volontariato Sguazzi, che da 20 anni si occupa di progetti legati al limite, alla fragilità e alla malattia attraverso una pluralità di approcci, quali le esperienze in piscina con persone di tutte le età, abili e disabili, laboratori gratuiti di teatro a cadenza settimanale e altri percorsi performativi. Nel 2024 è emerso in seno all'associazione il bisogno di una nuova progettualità. Massimo Malanchini, insegnante di italiano e curatore di *Funesto Festival*, ci racconta che due concomitanze – l'eredità lasciata dal Covid e la morte improvvisa di Alex Caltagirone, uno dei fondatori di Sguazzi –

ci hanno fatto sentire che era l'occasione di rimetterci in gioco con la scelta del tema della morte, per rielaborare il lutto e omaggiare la vita di Alex trovando un momento di riflessione interno all'associazione e anche condiviso con la comunità. Durante il primissimo lockdown, ci siamo molto attivati sul territorio di Bergamo che come si ricorda era abbastanza in crisi, per intervenire sull'emergenza a più livelli con il progetto *Comunità della salute* (sostenuto dalla Fondazione Cariplo) e ovviamente abbiamo incrociato, per tante ragioni, il tema della morte, del lutto; questa è stata la seconda motivazione per prendere in mano questo tema e affrontarlo attraverso *Funesto*.

Sguazzi era orfana di un festival precedente e la progettazione di *Funesto* ha dato un nuovo slancio alla vita associativa in relazione alla propria comunità di riferimento.

Da ultimo, e siamo nel maggio del 2025, ad Aosta nasce *Tanque, festival sulla morte per viventi*, anche questo promosso, come a Napoli, dall'Amministrazione comunale e dal suo Assessore alla Cultura, Manuele Tedesco. Tra le motivazioni originarie gioca un fattore biografico, che l'ispiratore del progetto ci confida essere “un mio problema, nell'affrontare la morte in maniera totalmente serena. Poi è vero anche che durante il Covid effettivamente la morte ci è stata sbattuta in faccia”.

Così una sensibilità personale, coniugandosi a un diffuso sentire, porta a una proposta che viene inserita in un ampio dossier pubblico. Nel 2022, quando l'amministrazione si candida a Capitale Italiana della Cultura, inizia

un grandissimo lavoro rispetto all'identità della città di Aosta e, insieme ad altre proposte, il tema della morte da fattore personale è diventato una questione da trattare pubblicamente. *Tanque* in *patois* vuol dire "arrivederci", ma anche "fino a lì" e inoltre ha un'assonanza con il *danke* tedesco (grazie) e dato che qui vi è anche una comunità germanofona che utilizza proprio il *tanque* al posto di *danke*, ci è sembrato il titolo perfetto.

Pure questo festival ha puntato sulla coprogettazione in sinergia con le associazioni locali, con il teatro cittadino che è stato riaperto proprio nella cornice di Aosta capitale, e ha accolto con attenzione le istanze comunitarie declinandole anche in sintonia con questioni di emergenza sociale, come quella delle morti sul lavoro; per questo il festival si è svolto nella prima settimana di Maggio, con inaugurazione il primo del mese, in coincidenza con la Festa del Lavoro che è inscritta come giornata festiva nel nostro calendario civile. *Tanque* ambisce ad andare oltre il mandato politico, per poter generare una tradizione comunitaria sui temi della morte.

2. Quando? Festival e ritualità: note sul calendario festivo e la celebrazione dei morti

Eventi ricorsivi, i festival generano sempre uno spazio e un tempo sospeso, ovvero trasformano lo spazio e il tempo quotidiano invitandoci a vivere l'uno (lo spazio urbano) e l'altro (il ritmo della giornata) diversamente, assorbiti e partecipi di una speciale intensità di pensiero, azioni e accadimenti, suscettibile di intensificare e trasformare sensibilità e immaginari individuali e collettivi e di connetterci ad un *ethos* condiviso.

I festival, antropologicamente parlando, creano uno spazio/tempo analogo a quello che era lo spazio/tempo del rito e della festa: è possibile pensarli come "nuove feste" (Apolito, 2001), in un'epoca che ha

indebolito il legame con la ciclicità del calendario, e privilegia piuttosto la percezione di una temporalità lineare, lungo una retta che si muove dal passato al futuro: oggi non è più al centro delle nostre culture quella ricorsività temporale che ha improntato l'immaginario, le cosmogonie, le religioni e il ritmo del lavoro umano. Se la percezione della ciclicità temporale si è attenuata, essa non si è però estinta, e le festività del calendario religioso e civile sono lì a ricordarcelo. Buona parte di noi partecipa a qualcuna di esse piuttosto che ad altre, a seconda dei propri contesti di appartenenza geografica, politica o religiosa: che si tratti delle celebrazioni religiose per la Pasqua, o delle manifestazioni laiche per il 25 aprile, o di cerimonie commemorative che hanno una forte presa territoriale – come la cerimonia annuale a Bologna per non dimenticare la strage fascista alla stazione del 2 agosto 1980 –, questi eventi rafforzano la condivisione e l'appartenenza comunitaria e non mancano di svolgere quella funzione di effervescenza collettiva e rinsaldamento del legame sociale che è proprio, antropologicamente parlando, della dimensione festiva.

Da questa prospettiva, il caso del 2 novembre, il giorno dei Morti che segue Ognissanti, è molto interessante, e una riflessione si impone sul fatto che i festival di cui stiamo parlando abbiano tutti scelto come collocazione temporale proprio le date dei primi di novembre (con l'eccezione di *Tanque* ad Aosta e del progetto di Prato, *Da vivi, il miracolo della finitezza*, non destinato a ripetersi con la ricorsività degli eventi festivi). Tutt'altro che un'ovvietà, questo dato si può leggere come un sottotesto, un indizio del ruolo che questi festival si prestano oggettivamente a giocare e ricoprire nelle società contemporanee.

Riferendoci al calendario civile ufficiale, notiamo innanzitutto che se il rituale cattolico del primo novembre, Ognissanti, è stato riconosciuto dallo Stato con l'istituzione appunto del giorno festivo, non altrettanto è accaduto con il due novembre, la Festa dei Morti, che pure è una festa antichissima e presente in molte culture umane. Come scrive Luigi Lombardo, “il periodo che va dall'1 all'11 novembre rientra in un unico complesso mitico religioso legato al trapasso stagionale” ed è il periodo in cui, in molte comunità umane, i morti tornano a “far festa” con i vivi, secondo specifiche prassi rituali e consuetudini culinarie che variano da cultura a cultura (Lombardo, 2021). Ma gli usi festivi si tra-

sformano e si evolvono, alcuni resistono, altri si attenuano e scompaiono. Così se in Messico il Dia de Muertos è una festa viva e tutt'ora celebrata collettivamente, tanto da essere stata nominata dall'Unesco, nel 2003, patrimonio immateriale dell'umanità, in molte parti del nostro paese, invece, l'usanza di accogliere i morti fra la notte dell'uno e del due novembre si è persa, o ha piuttosto assunto le forme consumistiche e di intrattenimento pop che oggi caratterizzano Halloween, dentro al quale il respiro spirituale dell'incontro coi morti, del reciproco tendersi la mano fra vita e morte, si è fatto quasi impercettibile. Rimane, in molte famiglie italiane, l'usanza di andare a trovare i propri cari al cimitero a Ognissanti, di portare fiori sulle loro tombe, ma come ben sappiamo, questa pratica si è privatizzata, ed è assai raramente accompagnata da qualche forma di condivisione collettiva.

Sul filo di questo ragionamento notiamo quanto sia emblematico che i festival di cui stiamo parlando siano andati a sovrapporsi spontaneamente all'antico calendario festivo. Lo spazio/tempo da loro abitato ci indica che si predispongono (più o meno consapevolmente) a supplire a quella ritualizzazione collettiva dell'incontro con l'Aldilà che è andata vieppiù a scemare, adottando un format contemporaneo e culturalmente riconosciuto e proponendo contenuti, orizzonti di pensiero e pratiche creative "nuove" ma potenzialmente votate a riassumere, in forme riplasmate e reinventate, l'orizzonte del legame fra i vivi e i morti.

In riferimento alla Sicilia, Lombardo scrive che la ritualità di tradizione, ancora forte e vivente, "riafferma il legame fra morti e vivi, fra i due estremi biologici del nuovo e del vecchio": le pratiche culinarie specifiche, i Pupi di zucchero, i doni che i morti portano ai bambini, operano

un rovesciamento dell'immaginario diurno sul morire "in grado di atturare la "caduta", e di dare senso all'aldilà, costruendo "l'altro mondo", luogo non di tenebre ma di una luce "notturna" confortevole e operosa.

Notiamo allora che i 'nostri' festival, sia per il collocamento spazio/temporale che per il nome da loro scelto, intercettano lo stesso orizzonte semantico della connessione fra morti e viventi: così *Da Vivi, il miracolo della finitezza, Revolution, che la morte ci trovi vivi, Unanema, Festa degli altri vivi*, e ancora *Mortali*, sono titoli che rimandano all'intreccio

vita/morte, e alla primordiale necessità umana di elaborare collettivamente, in vita, un orizzonte di senso e una relazione con l'Altrove.

Vi sono casi poi, fra quelli citati, dove l'innesto con la tradizione è particolarmente esplicito: soffermiamoci sul *Festival della canzone funebre* in provincia di Udine e su *Unanema, Festa degli altri vivi* a Napoli.

Il primo, come già detto, prende vita nel contesto della Fiera dei Santi di Rivignano, una sagra centenaria, come si legge nel bollettino on-line dedicato alle sagre del Friuli Venezia Giulia⁷. Sagre di questo tipo, legate ai ritmi della civiltà contadina, accompagnano le festività di novembre anche in molti contesti rurali d'Italia, dal Sud al Nord. Racconta Enrico Tonazzi:

Il festival all'inizio si svolgeva fisicamente vicino alla chiesa e il Parroco era contrario, perché sembrava che fosse troppo scherzoso, una presa in giro, poi invece ha voluto intervenire e ha richiesto che ci fossero anche dei canti dei suoi e quindi c'è stata un'evoluzione di inglobamento,

evoluzione che è decisamente in linea con quella commistione di sacro e profano che è tipica del complesso festivo dei Morti, e lo arricchisce di un linguaggio pop, la canzone leggera a sfondo grottesco-demenziale. D'altronde tutta la festa ha oggi questa tonalità, stando alla maniera in cui viene presentata nel bollettino regionale sopra citato, rivolto alle comunità locali e al turismo di prossimità, che reclamizza il Festival della canzone funebre come la punta di diamante di tanti altri momenti performativi di intrattenimento e divertimento popolare, come la rievocazione storica in costume, momenti ludici e appuntamenti culinari e di mercato. Chi abbia presente il capolavoro di Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (Bachtin, 2001) riconoscerà il pattern ludico e grottesco che da sempre abita nel cuore di molte pratiche rituali per la Festa dei Morti.

Di tipo diverso, seppure anch'esso direttamente innestato su una tradizione locale di timbro esorcizzante, ma mirato a reinventarla secondo i moduli e i linguaggi di una declinazione più colta, ci appare *Unanema*,

⁷ Sagre FVG, on-line a: <https://sagrefvg.it/sagre/>, consultato il 10 luglio 2025.

Festa degli altri vivi a Napoli. Francesca Amirante ci racconta del Complesso monumentale Purgatorio ad Arco di cui è responsabile:

un piccolo museo [...] dove si custodisce questo famosissimo culto delle anime cosiddette pezzentelle, cioè a Napoli si ha l'abitudine da tanti secoli di adottare delle anime di cui nessuno si occupa. E l'adozione significa l'adozione dei teschi. Nei grandi ipogei delle chiese napoletane c'erano migliaia e migliaia di teschi, che venivano considerati delle anime pezzentelle, cioè dal verbo petere, chiedere per ottenere, perché quello che cercavano era l'intermediazione dei vivi. C'è un enorme patrimonio antropologico, che ancora sopravvive, fatto di luoghi e di racconti. È un culto che la Chiesa ha vietato nel 1969, ma che di fatto persiste. [...] Il teschio si prende, si adotta, si prende in mano, si pulisce, si sciulea, come si dice a Napoli, fino a renderlo lucidissimo, cioè fino a liberarlo da ogni impurità.

Francesca Amirante ci ha raccontato il percorso di patrimonializzazione e musealizzazione di cui, di fatto, *Uànema, La festa dei morti vivi* costituisce una delle tappe: il suo primo passo è rendere accessibili alla cittadinanza, nei giorni di festa di Ognissanti e dei Morti, i tanti ipogei con i teschi, le Terre Sante come sono chiamate a Napoli, e il famoso Cimitero delle Fontanelle, grazie ad una serie di aperture straordinarie. Così si costruisce memoria culturale di specifiche pratiche rituali accompagnandola con interventi di animazione del territorio: ci troviamo indubbiamente nell'area di azione culturale caratterizzata dalla "(re)invenzione delle tradizioni" (Hobsbawm, 2002).

3. Come? *Arti transitive*⁸ e creatività performativa

Seguire la banda del paese fino al cimitero durante l'esecuzione di una sentita marcia funebre senza però che sia morto nessuno (*Tanque*), visitare per la prima volta una apogeo di terre sante dopo aver partecipato

⁸ La definizione si deve a Gabriele Boccaccini e la riportiamo qui: "intendendo per arti transitive tutte quelle attività artistiche che si formano e performano attraverso il rapporto e la relazione fra più soggetti in uno specifico ambiente sociale" (<https://wp.stalkerteatro.net/archivio/artetransitiva.pdf>, consultato il 3 luglio 2025).

ad un laboratorio teatrale sulle lacrime (*Uànema*), passare tra le tombe e le lapidi di un cimitero, dove un giorno si sarà probabilmente sotterrati, per raggiungere Antigone intenzionata a infrangere l'editto del re Creonte per dare degna sepoltura al fratello (*Funesto*), immaginare come sarà il proprio funerale per poterlo mettere in scena, celebrarlo insieme al pubblico di un evento unico e irripetibile (*Revolution*). E ancora, sedersi in un teatro non per assistere ad uno spettacolo, ma per partecipare alla stesura condivisa delle dichiarazioni anticipate di trattamento con la guida di un medico e di una bioeticista (*Da Vivi*), ballare sul plateatico di legno di una fiera nel giorno dei morti (*Funebre*), gustarsi un ottimo pezzo di torta mentre si parla di morte durante un *death café* (*Mortali*), partecipare a un'azione teatrale itinerante lungo un percorso sensoriale e riflessivo capace di smuovere emozioni profonde sugli orizzonti della vita e della morte (*Rumore del lutto*). Sono questi alcuni degli eventi performativi che si sarebbero potuti incrociare in una giornata qualsiasi di una delle nostre manifestazioni, nello specifico sono gli eventi menzionati da promotrici e promotori a fronte della nostra domanda:

quali sono le forme d'arte e le pratiche artistiche che, secondo voi, hanno le maggiori potenzialità per attivare una messa in gioco da parte del pubblico, una attivazione e una maggiore consapevolezza personale del fenomeno "morte"? Ci raccontate una iniziativa che è stata a vostro parere particolarmente efficace, e perché?

Ciò che ci interessa approfondire infatti è la dimensione performativa, il modo in cui la pratica artistica, e quella teatrale in primo luogo, entra in gioco in questi festival e rassegne e il motivo per cui risulta avere una presa esperienziale forte e significativa: in altre parole, cosa può significare per-formare la morte?

Nell'osservare questo crogiolo di proposte, in cui spesso si ibridano arti sceniche e percorsi di conoscenza, potremmo seguire tre tracce. La prima affonda le sue radici nella relazione profonda che il teatro ha con la morte; la seconda pone attenzione a quello sguardo autoriflessivo che gli artisti o meglio i teatranti attivano quando interrogano il significato del proprio fare arte; la terza osserva l'incidenza dei nuovi media in una società sempre più secolarizzata.

Esiste un rapporto imprescindibile fra teatro e morte? Potremmo iniziare da una frase molto citata e attribuita a Gigi Proietti, che radica questo rapporto nel senso comune: “Ringraziamo Iddio, noi attori, che abbiamo il privilegio di poter continuare i nostri giochi d’infanzia fino alla morte, che nel teatro si replica tutte le sere”. La *liason* fra teatro e morte, il teatro come luogo di evocazione e relazione con l’aldilà (si pensi all’incontro paradigmatico di Amleto con lo spettro del padre in apertura del capolavoro shakespeariano) ha radici antiche; ci ha colpito scoprire che il poeta Ismail Kadaré (2013) immagina la prima funzione del teatro proprio davanti alla fossa in cui si depongono i morti e davanti alla quale hanno libero sfogo sentimenti ed emozioni magari accompagnate dai lamenti di ispirate prefiche: si ribalti, allora, di quarantacinque gradi la fossa e questa si trasforma in un primo boccascena. Il teatro potrebbe dunque essere nato dalla ritualizzazione della sepoltura? In fondo la teoria ufficiale vuole il teatro occidentale come uno sviluppo del ditirambo, un rito in onore del dio Dioniso, una divinità, guarda caso, in relazione viscerale con le vicissitudini del regno dell’aldilà, portavoce di vita indistruttibile, ibridazione infinita tra l’animale e il vegetale; divinità insomma che è espressione di convivenza con ciò che non si è più o non si è ancora.

Seguendo l’argomentazione avanzata da Ines Testoni nel suo *Il grande libro della morte* (Testoni, 2021), che propone di guardare all’intero processo di aggregazione sociale alla stregua di un tentativo di gestire proprio il tema della morte e della sua ritualizzazione, non possiamo fare a meno di dare seguito ad una suggestiva ipotesi. E cioè che le forme del teatro nel corso del tempo si siano trasformate divenendo, di volta in volta, la cartina di tornasole di come la società tutta si sia riorganizzata nella complessa ritualità della morte e dell’oblio. Questa possibile declinazione del teatro potrebbe essere supportata anche da quell’ambito della sociologia che ha fatto un vero e proprio laboratorio di indagine del teatro come “specchio della società” – e pensiamo in particolare agli studi di Georges Gurvitch (2011) ed Ervin Goffman (1997)⁹.

⁹ Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, ma soprattutto Georges Gurvitch nella sua intenzione teorica di indicare una via per utilizzare

Guardando dentro questo specchio possiamo passare alla seconda traccia, relativa al metadiscorso teatrale sviluppato da artiste e artisti del teatro che si interrogano sulla propria arte. Ci sono momenti storici in cui questo tipo di riflessione è particolarmente densa, spesso accompagnata dalla pubblicazione di relativi manifesti, e non di rado ciò avviene in coincidenza col mutare di paradigmi antropologici; per i fini di questo saggio, e dunque relativamente al teatro, ci interessano soprattutto due grandi e lenti mutamenti: la progressiva laicizzazione delle società occidentali, da un lato; e, d'altro lato il mutamento delle modalità percettive e comunicative umane legato alle diverse era mediatiche, con particolare attenzione all'accelerazione dei processi di mediatizzazione che hanno interessato l'età contemporanea (Deriu, 2012; 2013; 2024).

Concentrandoci sul tempo delle avanguardie storiche, l'epoca dei manifesti, notiamo che la stagione del teatro simbolista, con i suoi potenti testi e spettacoli declinati metaforicamente intorno al vivere e al morire (si pensi anche solo a *I Ciechi* e alle altre pièces di Maurice Maeterlink), segue di poco la pubblicazione, nel 1882, della *Gaia Scienza* di Nietzsche e della sua famosa sentenza: "Dio è morto!". Di Nietzsche è iconica per noi anche *La nascita della tragedia* in cui si eleva un altro dio, Dioniso, a mentore di una possibilità esistenziale lontana dalle categorie del cristianesimo allora dominante; siamo nel tempo del positivismo scientifico e della massiccia medicalizzazione del corpo umano, dalla nascita alla morte.

Il processo di laicizzazione riguarda anche la ritualità del lutto, e seguendo la nostra ipotesi ci possiamo chiedere cosa accade in teatro che non sia il riflesso se non del modo in cui la società affronta il morire. Da sempre l'arte vive una tensione tra costituente e costituito e qui ovviamente parleremo del grande ambito del teatro di ricerca e non del teatro istituzionale, ingranaggio oliato da un bisogno di rappresentanza delle classi egemoni. Ebbene, il teatro e le arti all'inizio del Novecento

il teatro "come tecnica di sperimentazione sociologica" (Gurvitch, 2011). Non è questa la sede per avvalorare o meno le tesi dei due autori, ma sta di fatto che entrambi mettono in risalto una contiguità tra lo studio della società e i paradigmi e le dinamiche proprie del teatro, finendo, in fondo, per coincidere con un concetto forse semplificato, ma che definisce da tempo il teatro come specchio della società.

mossero una critica radicale al modo canonico ed egemonico di concepire la cultura: si pensi almeno a *Il teatro e la cultura*, la luminosa e potente prefazione di Artaud a *Il teatro e il suo doppio*, che oppone all'idea di patrimonio culturale fatto di reperti, di collezioni e di testi, il diverso approccio della "cultura in azione", da osservarsi e viverci attraverso la lente della ritualità e della performatività incastonata nella vita collettiva (Artaud, 1968, pp. 127-133).

Potremmo suggerire, lungo questa linea di lettura, che parallelamente ai processi di secolarizzazione sono cresciute poetiche teatrali votate ad assumersi quella funzione performativa di "cultura in azione", capace di aprire un varco alle esigenze spirituali di incontro con l'aldilà e l'altrove¹⁰. Di pari passo la ricerca teatrale ha messo in discussione il senso proprio della rappresentazione e l'endiade attore/spettatore, immaginando per il pubblico un diverso modo di coinvolgimento, sensoriale e motorio, una partecipazione attiva all'evento artistico, lungo un discorso non confinato al teatrale ma riguardante l'utopia dell'uomo nuovo¹¹.

Dal periodo della avanguardie storiche la fiammella di un teatro inteso come evento piuttosto che come rappresentazione non si spegne più, e verso la fine degli anni '50 iniziano ad accendersi imprese di artisti che radicalizzano le premesse dell'avanguardia storica fino a farne una vera e propria nuova dimensione del teatro, che ha nell'happening il suo nobile iniziatore¹² e a cui oggi ci si riferisce nei termini di un teatro performativo, postmoderno o post-drammatico (Lehmann, 2017).

¹⁰ Chi volesse approfondire potrebbe partire da *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud (1964), dai suoi scritti visionari che declinano un teatro capace di "lanciare segnali fra le fiamme", e dagli scritti di Tadeusz Kantor, raccolti nel volume *Il teatro della morte* (2000).

¹¹ La bibliografia a riguardo è sterminata, per un primo avvicinamento si potrebbe partire dall'antologia curata da Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti, 1986.

¹² Vale la pena forse di nominare il 1959 come *annus mirabilis*: *8 Happenings in 6 Parts* di Allan Kaprow, l'evento che segna l'invenzione degli happening, coincide con la pubblicazione di *The Meaning of Death* dello psicologo Herman Feifel, il testo a cui si può far risalire l'inizio della moderna tanatologia (e che getta le basi per l'affermarsi della *death education*); è anche l'anno in cui si svolge il Concilio Vaticano Secondo.

L'onda tellurica che comporta la comparsa degli happening produce nuovamente una fitta riflessione metateatrale: gli artisti delle cosiddette neo-avanguardie e del teatro di ricerca si premurano di produrre anch'essi, come i loro precursori, dei manifesti della loro arte¹³. Anche in conseguenza del mutare delle poetiche e delle pratiche teatrali mutano radicalmente anche le discipline che studiano il teatro. Accanto agli studi teatrali, e fortemente ibridati con le sperimentazioni in corso, si fanno strada negli anni '60 e '70 i *Performance Studies*, a partire dal suo massimo ed energico teorizzatore, Richard Schechner (che per inciso consideriamo anche noi come uno dei nostri maestri ispiratori: i suoi scritti di riferimento sono stati tradotti in italiano, cfr Schechner, 1984; 1999; 2017). Votati all'interdisciplinarietà, i *Performance Studies* sono una non-disciplina che da ormai 50 anni legge con la lente della performatività non solo il teatro ma tutte le ritualità contemporanee. In quest'ottica le pratiche teatrali sono parte di un ampio spettro di pratiche sociali ritualizzate, che vanno dai parchi di divertimento alle manifestazioni politiche, fino ai riti tradizionali, rituali funebri compresi. Tale approccio non mette al centro lo spettacolo in quanto oggetto estetico da contemplare, ma preferisce concentrarsi sulla complessa serie di processi e di interrelazioni umane – in senso antropologico, sociale e culturale – che inverano l'evento teatrale e performativo (Deriu, 1999).

Non si può non considerare che tutti questi studi e ricerche si stagliano sullo sfondo di un salto epocale in termini mediologici. Ben nota è la teorizzazione di Marshall McLuhan che postulò per primo come ogni nuovo medium in base ai suoi criteri strutturali suscita negli utenti-spettatori determinati comportamenti e modi di pensare e porti alla formazione di una certa *forma mentis* e di specifiche relazioni comunicative, da cui deriva la nota affermazione: *Il medium è il messaggio* (McLuhan, 1967; 1968). Oggi a riflettere criticamente su questo meccanismo sono i pronipoti di McLuhan: ultimi in ordine di apparizione *Hacking del sé* (2024) del collettivo Ippolita o l'iconico *Ipnocrazia*

¹³ Se ne possono leggere alcuni sia nell'antologia di Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti (1986) che nel capitolo dedicato al secondo Novecento teatrale in una più recente antologia di fonti per lo studio del teatro (Donatella Orecchia, 2022).

(2025) di Jianwei Xun, che chiedono di resistere all'onda d'urto degli algoritmi e di imparare ad indirizzare l'ipnosi, al pari dei sogni lucidi, per smascherarne le simulazioni.

Ci pare, dunque, che oggi la 'privatizzazione' della morte vada letta anche sullo sfondo della impressionante accelerazione della tecnosfera, che ci propone continuamente immagini di morte in setting di interazione individuale coi social e le realtà virtuali, mentre al contempo diminuiscono le occasioni di interazioni in presenza. Ci troviamo il più delle volte come individui soli, senza tradizioni forti a cui appellarci, senza strumenti validi per attraversare quel tempo che la morte richiede per essere ri-conosciuta, ognuno con immaginari particolari spesso originali, ma non sempre facili a condividersi.

Festa e festival, invece, innescano uno spazio/tempo che chiede condivisione in presenza, e i 'nostri' festival paiono procedere secondo una logica ampia, riferibile allo "spettro ampio delle attività performative"¹⁴, con la compresenza liminale di proposte anche molto diverse da loro, che intrecciano più modalità di interazione collettiva e chiedono spesso aiuto alle pratiche artistiche per interagire diversamente, in maniera più attiva, sensoriale e esperienziale, con il proprio pubblico.

A Merano ad esempio – e qui prendo le vesti del regista di teatro, ampliando un po' la riflessione, perché è oggetto di cui mi sento di poter parlare con maggior cognizione di causa – certe sere a *Revolution* ti poteva essere chiesto "Chi è il morto?" Se sceglievi di rispondere "Io", allora iniziava il tuo funerale, l'ultimo commiato. Diventavi il protagonista di un percorso artistico/rituale stratificato, che coinvolgeva 8 spazi del Centro per la Cultura di Merano; ti si invitava ad appartarti per scrivere il tuo testamento, poi venivi bendato e accompagnato in altre stanze, dove potevi essere coinvolto in momenti di corpo/danza, voce/canto o parola/racconto; intanto gli altri ospiti della serata, a tua insaputa, inventavano insieme il tuo commiato funebre. Ecco, che, finito il percorso, arrivavi in uno spazio poeticamente ambientato a luogo di veglia, al centro una bara vuota che eri invitato ad abitare; poi arrivavano gli ospiti e ascoltavi l'elogio funebre che avevano scritto per te, ada-

¹⁴ Il *broad spectrum approach* teorizzato da Richard Schechner (1999).

giato nella bara per l'ultimo saluto. Usciti gli ospiti, il tuo percorso si concludeva a tu per tu col sottoscritto per alcuni momenti di relazione, cura e *debriefing*. I commiati sono stati otto in tutto nell'arco di cinque ore e il feed back avuto dai partecipanti è stato di intensità del sentire. Questo funerale immaginato, prefigurato, condensato, accompagnato dalla poesia artistica, dal dono di un pensiero di commiato cui altri simili si sono dedicati, ha suscitato divertimento in alcuni, commozione e gratitudine in altri, in qualche caso anche momenti di insight.

Una variante molto più in stile happening è stata la veglia funebre teatrale che abbiamo proposto per la seconda edizione della rassegna. Esiste una tradizione per la quale la veglia funebre si svolge tra le mura domestiche, e se in una stanza vi è il morto, nella cucina si può trovare ristoro con una bevanda (anche forte) o un po' di cibo. Sulla base di questo schema abbiamo riprodotto teatralmente una situazione simile, da una parte un bar dal nome *Ultimo sorso* e di fianco una sala occupata da una bara vuota, che i partecipanti hanno potuto abitare secondo loro personali visioni, stando al gioco che veniva proposto e alla cornice finzionale del 'come se' (la formula magica che attiva l'immaginazione e il gioco del teatro). Ad intermittenza, nelle oltre quattro ore dell'evento, si sono create molte situazioni – il desiderio di stare nella bara in coppia, il canto per un parente morto, racconti metaforici – lungo il principio delle effervescenze piuttosto che di uno sviluppo drammaturgico lineare.

Queste due pratiche si ispirano all'arte transitiva, nella convinzione che un compito dell'artista possa essere creare dispositivi partecipativi che permettono l'accesso e l'espressione nella dimensione del simbolico, giocando sullo scarto/non-scarto fra vita e arte.

Abbiamo rintracciato, nei racconti di altri e altre promotrici di festival legati al morire, una certa affinità nell'invenzione di situazioni dialogiche con il pubblico presente, che potessero coinvolgere molto concretamente ognuno ed ognuna e predisporre all'esperienza partecipata e all'elaborazione comune. Così è successo nel caso di *Funesto*, che ha chiesto ad una famiglia di amici di mettere in scena, preparandola in casa, una versione teatrale di un bellissimo album illustrato, *L'Anatra la morte e il tulipano*; questa famiglia, marito e moglie con due figlie di 15 e 12 anni, ha realizzato una messa in scena a metà tra il teatro, il reading e il concerto.

Altre forme dirette di partecipazione e co-creazione le identifichiamo nel dresscode *TotalBlack* proposto per la serata di gala, evento che a *Rumore del lutto* si ripete ogni anno ispirandosi alla convivialità del banchetto funebre vittoriano, o nei cortei mascherati nei vicoli di Napoli proposti da *Uànema*, sulle note di una banda popolare composta da cittadini appartenenti a contesti sociali, economici ed etnici differenti, pur abitando uno stesso territorio.

Non di meno rientrano in questo ambiente di transitività diffusa anche la possibilità di interagire su un piano dialogico, così come è stato nell'area Megalitica di Aosta, dove si sono incontrati pubblico e regista di un documentario sul Covid per parlare dell'impatto che il virus ha avuto, nella prima ondata, sulla popolazione (*Tanque*); oppure l'essere interpellati riguardo al proprio personale e libero punto di vista sui temi della cura e del fine vita, per allargare ulteriormente lo spazio di dialogo in una collezione di voci che faranno memoria (*Da Vivi*).

Il tema che abbiamo fra le mani è caldo e delicato, sta molto a cuore a ognuno di noi; questi festival sono per lo più lontani dalla formula del festival- vetrina, si connotano piuttosto come ambienti la cui forte intenzionalità, e l'intenso sentire di chi li promuove, generano pratiche di grande inventiva artistica e culturale, modalità di carattere esperienziale e simbolico che sprigionano potenzialità particolari per riconnettere ognuno di noi alla finitezza dell'essere. Sono ambienti ancora poco battuti e conosciuti, ma vi si incrociano tensioni e bisogni emergenti destinati forse a crescere e naturalmente candidati a entrare in relazione anche con la vasta area di pensiero che va sotto il nome di "società della cura"¹⁵.

¹⁵ Cfr. il *Manifesto per la società della cura*, on-line a: <https://societadellacura.blogspot.com/2020/10/manifesto-uscire-dalla-economia-del.html>.

Bibliografia

- Apolito, P. (2001). *Il tramonto del totem. Osservazioni per una etnografia delle feste*. Milano: Franco Angeli.
- Antonin, A. (1968). *Il teatro e il suo doppio*. Torino: Einaudi.
- Bachtin, M. (2001). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino: Einaudi.
- Cremona, V. A. (2007). Introduction – the festivalising process. In T. Hauptfleisch, S. Lev-Aladgem, J. Martin, W. Sauter & H. Schoenmakers (a cura di), *Festivalising! Theatrical events, politics and culture* (pp. 5-14). Amsterdam: Rodopi B. V.
- Cruciani, F. & Falletti, C. (a cura di) (1986). *Civiltà teatrale nel XX secolo*. Bologna: il Mulino.
- Deriu, F. (1999). Lo spettro ampio delle attività performative. In R. Schechner (a cura di), *Magnitudini della performance* (pp. I-XXXI). Roma: Bulzoni.
- Deriu, F. (2012). *Performatico. Teoria delle arti dinamiche*. Roma: Bulzoni.
- Deriu, F. (2013). *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*. Firenze: Le Lettere.
- Deriu, F. (2024). *L'azione-metafora. Altri contributi al paradigma teatrale*. Roma: Artemide.
- Gurvitch, G. (2011). *Sociologia del teatro*. Kurumuny: Calimera.
- Goffmann, E. (1997). *La vita quotidiana come rappresentazione*. Bologna: il Mulino.
- Hauptfleisch, T., Lev-Aladgem, S., Martin, J., Sauter, W. & Schoenmakers, H. (a cura di) (2007). *Festivalising! Theatrical events, politics and culture*. Leiden: Brill.
- Hobsbawm, E. (2002). *L'invenzione della tradizione*. Milano: Einaudi.
- Ippolita (Collettivo) (2024). *Haking del sé*. Milano: Agenzia X ed.
- Lehmann, H.T. (2017). *Il teatro post-drammatico*. Firenze: Cue Press.
- Lombardo, L. (2021). La festa dei morti/la festa dei vivi. *Dialoghi mediterranei*, 74(nov. 2021)

- McLuhan, M. (1967). *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Feltrinelli.
- McLuhan, M. (1968). *Il medium è il messaggio: un inventario di effetti*. Milano: Feltrinelli.
- Kadaré, I. (2013). *Eschilo il gran perdente*. Nardò: Controluce.
- Kantor, T. (1979). *Il teatro della morte*. Milano: Ubulibri.
- Orecchia, D. (2022). Il secondo Novecento. In L. Allegri & F. Cotticelli (a cura di), *Alle fonti del teatro. Documenti per la storia dello spettacolo in Occidente* (pp. 199-233). Roma: Carocci.
- Schechner, R. (1984). *Teoria della performance 1970-1983*. Roma: Bulzoni.
- Schechner, R. (1999). *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni.
- Schechner, R. (2017). *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*. Roma: Bulzoni.
- Taylor, D. (2019). *Performance, politica e memoria culturale*. Roma: Artemide.
- Testoni, I. (2021). *Il grande libro della morte. Miti e riti dalla preistoria ai cyborg*. Milano: il Saggiatore.
- Turner, V. (1986). Drammi sociali e narrazioni su di essi. In *ibidem, Dal rito al teatro*. Bologna: il Mulino.
- Xun, J. (2024). *Ipnocrazia, Trump, Musk e la nuova architettura della realtà*. Roma: Tlon.