

IN S'ORU

ai

marginì

Fanzine culturale

IN S'ORU

ai margini

Fanzine culturale

In redazione:

Francesca Carboni, Salvatore Cossu, Pieranna Costeri,
Salvatore Farina, Donatella Sarais, Sara Sarritzu, Sabrina
Tagliamonti, Alessandra Stefania Trudu, Federica Orrù.

A cura di:

Francesco Brusa, Lorenzo Donati, Maddalena Giovannelli,
Alex Giuzio, Camilla Lietti, Francesca Serrazanetti

Un progetto di:

Altre Velocità e Stratagemmi Prospettive Teatrali

Sostenuto da:

Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali dell'Università di
Cagliari

In collaborazione con:

Sardegna Teatro

Finanziato da:

D.M. 737/2021 - Linea d'intervento Iniziative di ricerca interdiscipli-
nare su temi di rilievo trasversale per il PNR

Fondazione di Sardegna - Bandi "Arte, Cultura e Beni Culturali 2024"

Il teatro ci riguarda ?

Due editoriali collettivi

Perché il teatro ci riguarda

a cura di Salvatore Cossu, Donatella Sarais, Sara Sarritzu, Alessandra Stefania Trudu

È vero che il teatro ci riguarda? Come può un'istituzione artistica parlare di noi, di quello che siamo e di quello che potremmo diventare?

Vorremmo raccontarvi come il teatro parla a noi e di noi attraverso una breve esperienza.

«La prima volta che sono entrata a teatro avevo 6 anni. Non sapevo che quello fosse un luogo sicuro, tanto meno avevo scelto di entrarci. Mi sembrava un posto “da grandi”: vedevo le tipiche poltrone rosse rivolte verso il palco, incorniciato da un maestoso sipario in velluto blu royal. Sembrava tutto così sfarzoso. Ero lì perché la mia famiglia aveva deciso che la scuola giusta per me sarebbe stata quella capace di mostrare che l'istruzione può essere varia e ampia; capace di far conoscere le potenzialità dell'arte sotto ogni punto di vista. Così mi ritrovai in una scuola che metteva il teatro, la musica, il canto e il ballo allo stesso livello delle altre materie. Mi è sempre piaciuto quello spazio: lo trovavo coinvolgente e stimolante, ma non era una scelta; era una materia di studio; venivo valutata per la mia preparazione. Solo anni più tardi

mi sono resa conto che quello spazio, che sembrava lontano e vicino allo stesso tempo, in realtà mi aveva formata. Proprio in quel contesto così affascinante e complicato è successo qualcosa: venni scelta dal mio professore di arte per interpretare il personaggio di una zingara nel suo laboratorio teatrale. Per la prima volta sentii di essere davvero partecipe, iniziai ad apprezzare il teatro e il farne parte, parte di una comunità, di un gruppo, senza sentirmi in difetto per ciò che sono. Ho avuto modo di conoscermi e farmi conoscere, di mostrarmi realmente per quella che ero. Le mie stranezze, l'essere goffa, sbadata e "strana" sono diventate un modo di fare teatro, un modo per creare un personaggio.

Non mi sentivo più "quella strana", perché finalmente ero nel posto giusto.

Il teatro non era più uno spazio sfarzoso e distante, ma un luogo sicuro, una casa, dove mostrare me stessa e rendermi conto che avevo qualcosa da offrire, a me stessa e agli altri».

Questa singola esperienza ci insegna che il teatro può contenere qualcosa di più ampio: non si esaurisce nella sua dimensione artistica o di intrattenimento, ma si espande, si intreccia con la vita stessa. Il teatro accoglie il nostro essere nella sua interezza, permettendoci di sbagliare, di mostrarci per ciò che siamo, con le nostre cicatrici e le nostre fragilità. Queste ultime diventano il cuore del racconto, trasformandoci in interpreti e protagonisti della nostra stessa storia. Il teatro diventa così uno strumento per creare connessioni, per condividere esperienze e narrazioni. Si fa spazio fluido, capace di prendere forma nella natura,

nelle piazze, nei luoghi dimenticati, generando nuovi immaginari e visioni alternative.

Ma che senso ha parlare di teatro oggi, in un mondo che corre verso l'intelligenza artificiale e si nutre di scroll compulsivi? Forse proprio per questo. Perché oggi più che mai abbiamo bisogno di un luogo dove guardarci negli occhi senza filtri, di un linguaggio non mediato da algoritmi, di un tempo e di uno spazio in cui sia ancora possibile sbagliare, emozionarsi, riconoscersi umani.

Nelle scuole, il teatro può educare all'empatia, alla complessità, al rispetto dell'altro. Può diventare un vero strumento di inclusione, capace di formare uno sguardo democratico sul mondo e una coscienza critica aperta al confronto. Nei quartieri, può essere motore di rigenerazione culturale, dando voce a chi solitamente resta ai margini. Nelle carceri, nei centri di accoglienza, nelle periferie dimenticate, può generare speranza, costruire immaginari nuovi, restituire dignità.

Anche in ambito politico, il teatro rappresenta uno dei pochi spazi in cui il conflitto può essere attraversato senza trasformarsi in violenza, dove il dissenso può assumere forma scenica, dove le idee possono ancora essere messe in scena e non ridotte a slogan. In questo modo, contribuisce alla costruzione di rappresentazioni sociali condivise, allo sviluppo di un senso comune e all'elaborazione di un'opinione pubblica partecipe e consapevole.

Il teatro non ha bisogno di grandi palcoscenici per essere necessario: basta una stanza, una piazza, un luogo qualsiasi, purché sia spazio condiviso e abitato, dove due corpi e una parola viva possano generare ascolto, senso, possibilità. È anche attraverso il teatro che può nascere e crescere una coscienza critica, individuale e collettiva.

«E allora noi andavamo lenti, perché pensavamo che la vita funzionasse così. Che bastava strappare lungo i bordi, piano piano, seguire la linea tratteggiata di ciò a cui eravamo destinati, e che tutto avrebbe preso la forma che doveva avere».

La metafora di Zerocalcare in *Strappare lungo i bordi* ha dato voce a un'intera generazione che si sente inadeguata, costretta a seguire percorsi prestabiliti che non portano da nessuna parte.

E proprio quando le grandi narrazioni collettive vacillano, in un'epoca che sembra segnata dalla percezione di una fine imminente tra crisi climatica e instabilità, una domanda sorge spontanea: perché dovremmo occuparci ancora di creare nuove narrazioni attraverso il teatro?

Forse perché il palco è esattamente questo: un pezzo di mondo senza "linee tratteggiate", uno spazio libero dove esplorare alternative, dove anche i fili d'erba possono creare una foresta. Un luogo dove, finalmente, non sentirsi sbagliati.

È qui che si realizza l'idea che tutti siamo protagonisti, che ogni esistenza ha la dignità di essere raccon-

tata, dove si può rovesciare il paradigma del difetto: una cicatrice, una balbuzia, una fragilità non sono elementi da nascondere, ma diventano il centro del racconto, la fonte di un'emozione autentica.

Qui “a teatro si può”: si può essere chi si vuole senza censure, si può fallire, si può esplorare. Ci riguarda perché, mettendo in scena la verità delle nostre vite, ci fornisce gli strumenti per immaginarne di diverse. E in un mondo che minaccia di chiudersi, è uno dei pochi luoghi dove è ancora possibile, e necessario, provare a capire come immaginarlo. Insieme.

Il teatro in Sardegna ci riguarda

a cura di Pieranna Costeri, Salvatore Farina, Federica Orrù

Com'è percepita l'attuale proposta culturale in Sardegna da chi ci abita?

Non esiste un punto di vista univoco e non è possibile formulare un giudizio definitivo. Tuttavia, assumono particolare rilievo i temi del colonialismo e della decolonizzazione. Spesso le produzioni teatrali e cinematografiche parlano infatti di sardità con uno sguardo colonialista a tratti banalizzante. In quali forme si manifesta questo sguardo?

Un caso è quello di produzioni che sembrano essere imposte dall'alto, che non intrecciano reali relazioni con il territorio: manifestazioni culturali che si propongono come sarde ma non contemplano l'interessamento a questioni politico-culturali della Sardegna, e/o preferiscono ospiti blasonati a livello italiano piuttosto che il coinvolgimento delle realtà intellettuali e creative locali. In certi casi, l'elemento sardo è relegato a un ruolo marginale che funge da espediente attrattivo, ma non è effettiva espressione di quell'evento. Quasi una giustificazione a posteriori da applicare

a un evento preconfezionato e assimilabile alla maggior parte degli analoghi eventi italiani.

Un altro caso, che riguarda anche produzioni di piccola scala e non solo provenienti dall'esterno, è un atteggiamento di autoesotismo. Una sardità che si declina in una volontà di rivalsa, un'estetica vacua, un folklorismo accomodante verso gli stereotipi di cui i sardi sono essi stessi vittime.

In passato, in Sardegna ci sono state esperienze di ricerca che si sviluppavano a partire da uno studio approfondito del territorio, sulla scia di un clima culturale volto al recupero delle specificità territoriali minoritarie, e all'esplorazione della propria condizione di subalternità. Esperienze, queste, che si intrecciavano alle suggestioni del Terzo Teatro, dando origine a una dimensione mediatrice tra comunità locali e avanguardie artistiche. Questo si può rintracciare nel lavoro di Pierfranco Zappareddu, o nella presenza dell'Odin Teatret. Non si trattava di iniziative esenti da conflittualità, però portavano a un esito fecondo attivando processi di scambio e contaminazione culturale, e coinvolgendo direttamente le comunità autoctone. L'idea che in Sardegna non esista una cultura del teatro è quantomeno frettolosa. Esiste, invece, non solo nelle forme sopravvissute nel corso dei secoli nelle manifestazioni popolari e paraliturgiche, nonché in quelle parateatrali del Carnevale, ma anche in espressioni del teatro di prosa e dei linguaggi performativi contemporanei. Resta la questione che tutte queste realtà non siano esenti dalle dinamiche sopra descritte.

L'auspicio è che le parti coinvolte nella produzione di spettacoli teatrali e in generale di cultura in Sardegna, dai creativi ai finanziatori, sviluppino una capacità cri-

tica che tenga d'occhio i rischi di cadere nell'autocolonialismo o di strabordare in un identitarismo chiuso a un fruttuoso scambio.

Due estranei si incontrano, rispettano la reciproca alterità e inventano uno spazio comune e paritario.

Alle Giornate del Respiro

Parole e visioni

Intervista a Giulia Muroi

«Un festival di arti performative con un'attenzione all'ambiente, all'ecologia e alle urgenze climatiche». Definisce così le *Giornate del Respiro* la sua curatrice Giulia Muroi. Nata a Cagliari, laureata in Filosofia, ha iniziato a lavorare al Teatro di Sardegna dopo avere scritto di arti performative per diverse riviste. Ha fatto un master in Arti performative e spazi comunitari all'Università di Roma Tre e, come ci racconta, continua a formarsi con uno sguardo aperto all'Europa. Accolta nella nostra redazione, a pochi passi dagli uffici di Sardegna Teatro, non nasconde il suo orgoglio per la rassegna giunta alla sua quinta edizione, in programma a Cagliari dal 5 al 14 giugno. L'atmosfera è quella postindustriale di un'ex manifattura dove oggi si fabbrica arte.

«Cerco sempre di più di integrare una visione sulle complessità locali con delle strategie e dei metodi appresi anche da contesti internazionali», ci dice. L'intento, secondo le sue parole, è quello di legare arte e ambiente in un'isola, come la Sardegna, che al pari di altre isole offre uno straordinario potenziale di «rifrazione», di «sguardi dell'altro» nonché di riappropriazione degli spazi comunitari. Le *Giornate* vanno in questa direzione.

Il festival ha una sua identità specifica: che sguardo offre sulla scena teatrale?

L'idea è sostenere processi creativi che abbiano a che fare con la sperimentazione e che sappiano affondare radici di senso sui problemi della contemporaneità. Programmare un festival significa raccontare una parte di mondo. Spesso le scelte curatoriali cercano di inseguire ciò che già piace al pubblico e che si aspetta: noi non assecondiamo quello che già c'è, ma cerchiamo di proporre qualcosa che ancora non esiste, delle rifrazioni sul mondo, degli sguardi su delle urgenze. Questo include anche la possibilità di sostenere artisti emergenti, accogliendo il rischio dell'errore che risiede nello spazio della ricerca. Faccio degli esempi concreti: il lavoro di DOM-, *Darkness Picnic*, è qualcosa che accade nello spazio pubblico, senza ricalcare le logiche palco/platea e uscendo quindi dalla convenzionale distanza tra gli

spettatori fermi e al buio e i performer attivi e alla luce. Anche solo questo sforzo forma altri alfabeti e racconta di più anche di noi stessi. Investire sulla sperimentazione non vuol dire, come a volte si crede, investire su qualcosa che è distante dalle persone, astratto, formale e non immediatamente comprensibile. Bisogna lasciarsi andare a quei linguaggi, anche assecondando paesaggi onirici che suggeriscono di lasciarsi traghettare dentro qualcosa di sconosciuto. Dentro la sperimentazione c'è in realtà un'accessibilità maggiore rispetto alle forme di teatro borghese, che richiedono una certa cultura del testo, una conoscenza storica, un approccio quasi filologico rispetto alle cose.

Che valenza politica e sociale pensi che abbia la tua curatela? Cosa dà al territorio?

La nostra ambizione risiede nel desiderio di esse-

re capaci di raccontare, di dare voce alle persone, di creare contesti di lavoro, di generare delle opportunità immaginifiche e di senso nel contesto della nostra isola: in un qui e ora. Che cosa succede quando si fanno incontrare degli artisti internazionali con il pubblico di una piccola comunità locale o con degli artisti che si sono formati nel territorio? Questa frizione crea il terreno per un'opportunità, esce dai margini prestabiliti e fornisce degli alfabeti e degli strumenti: questo ha valore politico e sociale, perché significa mostrare a chi ci ascolta e ci guarda che un cambiamento è possibile. La Sardegna è un territorio di grande rassegnazione: qui si percepisce un senso di impotenza perché i giochi di potere si svolgono altrove e noi siamo sempre 'marginali'. Noi ci domandiamo in che misura questa marginalità sia uno spazio di possibilità. Per noi lo è, anche perché,

non avendo le luci dei riflettori puntate, possiamo permetterci di sbagliare. La possibilità dell'errore, di non incontrare subito la forma giusta, è necessaria a tutti ma ancor più a chi crea. Facciamo fatica, a volte, a raccontarlo ai nostri interlocutori istituzionali, perché significa uscire da una dinamica di intrattenimento, andando a scardinare un approccio scontato e riconoscibile per insinuarsi all'interno di una possibilità generativa di prospettive future. Noi produciamo, sosteniamo le possibilità creative da quando sono un'idea: questo ha una ricaduta direttamente politica e sociale perché significa anche creare lavoro nel territorio. Non siamo rilevanti da un punto di vista di utili o di numero di biglietti staccati, però quello che possiamo e dobbiamo raccontare è quanto lavoro diamo: diecimila giornate lavorative in un anno, trenta dipendenti a tempo indeterminato, duemila

giornate di scritte. Questo, anche in termini numerici, è qualcosa.

Come dialoga l'edizione di quest'anno con quelle passate e con la diversità dei luoghi?

Giornate del Respiro è nato a Fluminimaggiore. Il nome era legato a quel contesto: lo abbiamo fondato nell'anno successivo al Covid, il primo in cui tutto il mondo ha dovuto fare i conti col tema del respiro e in un ex paese minerario che ha conosciuto da vicino le malattie ai polmoni. I minatori si ammalavano di silicosi e lo Stato elargiva loro una pensione; di conseguenza le famiglie si trovavano ad avere un tesoretto che spesso hanno investito nell'edilizia, dando vita a disordinate forme di autocostruzione. Il fatto che il respiro avesse questa capacità di raccontare davvero i tratti di un paese ci è sembrato subito interessante, sia dal lato storico che da quello geografico. Da quando si tiene a

Cagliari, il festival è cambiato: rivolgersi a una comunità di tremila abitanti e a un capoluogo richiede per forza un progetto un po' colonialista, ed è quello che cerchiamo di non fare. Dovunque tu vada, rischi di portare lo stesso progetto; invece occorre modificarlo, cambiando la propria attitudine e postura. Un lavoro in un contesto urbano richiede per esempio di cercare le marginalità, riprodurre alleanze e creare connessioni.

Quindi, nell'edizione attuale, che ruolo ha il respiro?

A Cagliari il respiro si fa metafora di una possibilità di interazione tra i viventi e il loro ambiente. Il respiro è ciò che proviene da dentro e che poi esce; perciò, ora continua ad avere un senso ragionarci sopra, perché si apre una metafora politica: noi abbiamo il diritto ad avere dei luoghi respirabili. In *Per un'ecologia pirata*,

Fatima Ouassak parla del diritto alla respirabilità, come fanno anche Achille Mbembe e altri filosofi e intellettuali che ragionano intorno al decolonialismo. Nei quartieri popolari, nelle banlieue e nei centri storici non si respira allo stesso modo; quindi, il diritto al respiro è un diritto ancora asimmetrico.

Il teatro riguarda i giovani? Che impatto ha avuto e può avere sulla formazione di una coscienza critica delle giovani generazioni?

Questo è un tema che arrovella i teatri. Quando si investe sulla possibilità del futuro, come cerchiamo di fare noi, si cercano i tratti, le cifre e le estetiche che raccontino il presente e che siano poi in grado di interpretare quello che succederà. Perciò è necessario affidarsi alle persone giovani.

La rivista di Sardegna Teatro, di cui sono direttrice responsabile, si chiama *anāgata*, una parola sanscrita che significa “quel-

lo che non ho ancora raggiunto”, cioè il futuro. Il termine racconta di questa tensione verso qualcosa che ancora non c'è. Per noi è facile, perché siamo già dentro questo discorso; ma credo che possa essere molto difficile per quei teatri che hanno un desiderio di tradizione, che subito porta a una volontà di scolarizzare le persone, istruirle e dettare una certa regola. A noi questa cosa non riguarda. Crediamo che le persone giovani abbiano il desiderio di ascoltare le urgenze, per esempio quella del clima: cosa si fa con un pianeta al collasso? Ha senso fare figli? Che cosa sta succedendo all'ambiente? Dato che i giovani hanno l'elasticità per non stare dentro a un'idea preconcepita di teatro – quello con il sipario e la platea – noi diciamo sempre “arti performative” per indicare le arti dinamiche in cui accadono delle cose, senza il bisogno di un dato spazio e di un dato tempo, bensì

solo di una condivisione. Perciò abbiamo ascoltato, ascoltiamo e cerchiamo le interlocuzioni in questo senso. Per esempio, col Teatro nazionale del Galles, che non ha una sede. Che cos'è un teatro se non ha un teatro? È una possibilità, non è un palazzo o uno spazio fisico; quindi, è una possibilità di andare in diversi posti.

C'è una risposta dei giovani a venire a vedere questo tipo di teatro?

La nostra fascia di pubblico più nutrita è tra i 25 e i 40 anni, che non vuol dire giovani. I giovani veri sono gli under 25. Per esempio, vediamo una grossa differenza rispetto a Nuoro, una città più abitata dai giovani rispetto a Cagliari. È bizzarra come cosa, i ragazzi giovani si notano, gli adolescenti si vedono. Quindi, per intercettarli a Cagliari, facciamo molti progetti con le scuole e le persone che lavorano con gli adolescenti, come Biancofango. Inoltre, stia-

mo diventando un punto di riferimento per tutta una fascia di creativi, grafici, musicisti e danzatori che si muovono in questo territorio. Paradossalmente siamo più vicini a quel territorio che non a quello di un certo tipo di teatro che noi sentiamo e percepiamo come vecchio. In definitiva, la risposta è crescente.

Perché i giovani dovrebbero venire a questo festival?

Perché racconta, perché è divertente. Una performance accade dentro un bagno pubblico in Piazza Costituzione, in un'altra si mangia, in altre ancora si apre un camioncino e succedono delle cose, o devi seguire una processione. Le persone giovani hanno una certa curiosità e disponibilità di adattamento e il festival risponde a questo.

Chi controlla che ci siamo tutti?

Darkness Picnic di DOM-

*Questa è la storia di un picnic e comincia così:
In una giornata di primavera dell'anno 2025
un gruppo di persone si incontravano
davanti alle porte di un teatro, entrano.
Nel buio della sala una filosofa e una psicoanalista,
amiche di lunga data, cominciano ad associare pensieri
a partire dalla parola "picnic".
Finita la conversazione le luci si accendono,
le persone si alzano, raccolgono i cestini,
una porta si apre, il gruppo esce e si incammina
per andare a fare un picnic.
Qualcuno non tornerà indietro.*

Così inizia *Darkness Picnic*, performance site-specific di Leonardo Delogu e Valerio Sirna, in arte DOM-, che ha aperto il festival *Giornate del Respiro* a Cagliari. Un'esperienza che unisce filosofia, arte performativa e ritualità collettiva. Nel buio di una sala teatrale, le voci registrate della filosofa Daniela Angelucci e della psicoanalista Emanuela Freire ci accompagnano in una riflessione sul picnic come gesto sociale: «*Pic*: spilluzzicare, prendere piccole quantità di cibo – e *nic*: qualcosa di poco conto. Un pasto consumato all'aperto [...] che implica un'atmosfera informale e conviviale».

Gli sguardi che riesco a cogliere intorno a me mi suggeriscono che quasi tutti gli spettatori temano che la performance rimanga semplicemente a livello narrativo, ma sfumate le luci e terminato il dialogo, entriamo in scena anche noi: il pubblico si trasforma in corteo. Accompagnati da Valerio Sirna, usciamo dal teatro e camminiamo verso il Parco delle Emozioni di Molentargius.

Nel parco, ad attenderci, un picnic finemente allestito: cestini di vimini, cuscini, porcellane e ricami. La musica di Ilaria Lemmo ci avvolge, mentre si intrecciano conversazioni, prima tra amici, poi tra sconosciuti. L'atmosfera si fa conviviale, ma resta in sospeso una tensione, la sensazione che qualcosa debba ancora accadere. «Scusate se interrompo, prima chiacchierando ho fatto una scommessa, vorrei proporvi un brindisi».

Molti tra il pubblico si sentono coinvolti da questo invito, ma riesco subito a riconoscere la voce. La nostra compagna di picnic, Sara Saccotelli, scivolando al centro del grande telo, prende il microfono per raccontarci una storia, che «forse è una storia vera».

Poco dopo la seguono Filippo Gonnella, Carlotta Sofia Grassi, Violetta Cottini e Chiara Aru.

La vicenda è quella di *Picnic at Hanging Rock*: la scomparsa misteriosa di alcune studentesse durante un'escursione scolastica. Il racconto, già noto grazie al film di Peter Weir (che a sua volta riprendeva il romanzo australiano di Joan Lindsay), diventa pretesto per esplorare mistero, desiderio e spaesamento.

La narrazione si intreccia a gesti delicati, sguardi, silenzi, in un clima di sospensione e intimità. Tutto è composto ad hoc per immergerci nell'atmosfera.

Alla frase «Miranda è caduta dentro un fiore», la scrittura teatrale si interrompe, rompendo le regole scolastiche e il galateo: i performer si lasciano trascinare da un richiamo alla natura, scoprendo un taciuto desiderio (omo)erotico –

timido come una prima confidenza adolescenziale. Un alone di mistero ci abbraccia durante tutta la performance, mentre gli uccelli danzano sopra le nostre teste e la natura ci avvolge con un caldo tramonto primaverile: uno spettacolo dentro uno spettacolo.

Nell'oscurità di un sole ormai calato, con l'inspiegabile sparizione, la performance si conclude. Il pubblico coinvolto, prima dell'applauso, regala un breve silenzio.

Cosa è drammaturgicamente costruito e cosa è frutto della casualità? Talmente attenti alla costruzione di un momento intimo, davvero a contatto con il reale, che non ci siamo resi conto che gli attori erano tra noi. Erano con noi in biglietteria ad acquistare il biglietto, erano lì con noi nel percorso verso il parco, ed erano lì con noi prima di prendere parola. Il picnic diventa allora pretesto per interrogarsi sullo "stare insieme", sul creare momenti autentici di comunità. La forza della performance non sta nel raccontare una storia, ma nel costruire un'esperienza sensibile, un invito alla presenza e all'ascolto reciproco.

Come in altri lavori dei DOM-, anche qui il paesaggio è parte integrante della drammaturgia. Ma rispetto ai progetti precedenti – come *L'uomo che cammina* – stavolta l'invito è quello a restare, a rallentare. La camminata non è più solo attraversamento, ma passaggio verso uno spazio intimo e condiviso.

Cosa si intende per "attraversamento"? Il collettivo indaga il rapporto tra corpi e territori, investigando il nodo della permeabilità e osservando come potere, natura, cultura e marginalità interagiscano nello spazio pubblico. Sperimentando la tensione tra permanenza e attraversamento, tra stanzialità e nomadismo, DOM- si occupa della creazione di peculiari pratiche di abitazione, legate allo spazio e al tempo della produzione artistica.

Darkness Picnic ci lascia sospesi con un senso di appartenenza fragile, ma potente. Tornando verso casa, tra chiacchiere leggere e pensieri profondi, resta il desiderio di prolungare quella sospensione. Forse, dopotutto, anche questo è teatro: costruire realtà temporanee dove (ri)scoprire il piacere dello stare.

Ci ri-insegnano una fine: si riparte da dove tutto è iniziato : camminando.

Tornando verso casa, piccoli gruppi chiacchierano su quello che è stato, cosa sarà e cosa si può fare: «Il prossimo mese, per il mio compleanno, si potrebbe fare un picnic invece che una cena»; «Dovremmo farlo più spesso, hai visto che bel sole?».

Ancora vulnerabili, si cerca di rimanere aggrappati a quell'attimo teso dello stare bene.

Nascosta dall'oscurità, mi giro, controllo il gruppo: siamo davvero tornati tutti?

Donatella Sarais

A lesbian tragedy

Temporale di Silvia Calderoni e Ilenia Caleo

A Cagliari, in un'afosa domenica di giugno, le temperature sono stazionarie e fuori si registra una media di 28 C°. In città, fortunatamente dopo un lungo periodo di siccità, a Sa Manifattura si abbatte un *Temporale*.

Un *Temporale* che finalmente ci concede un attimo di respiro, senza lasciare scampo a nessuno catturando il pubblico dall'inizio alla fine. *Temporale (a lesbian tragedy)* non è come tutti gli altri spettacoli, è atipico e ha un'origine ben definita. La sua prima nazionale è avvenuta a Cagliari il 7 e 8 giugno al festival *Giornate del Respiro*. Nasce da un'idea di Silvia Calderoni e Ilenia Caleo e prende vita grazie alle due autrici, Ondina Quadri e Francesca Turrini. È una performance intensa e coinvolgente che si inserisce in un contesto di ricerca e sperimentazione teatrale, affrontando temi filosofici ed esistenziali attraverso una narrazione che esplora le intersezioni tra corpi, emozioni e paesaggi interiori.

Le *backrooms* (spazi nascosti o segreti dietro l'apparenza della realtà, spesso rappresentati come un labirinto infinito di stanze vuote) diventano il contenitore ideale di una drammaturgia sensoriale che coinvolge il pubblico in un'e-

sperienza immersiva. Al chiuso, nessun palco, nessun sipario ma solo una moquette e a fare da sfondo due pareti uniformi rivestite con carta da parati. Questo minimalismo è sufficiente a rievocare alla perfezione lo stile di una delle backrooms più iconiche e conosciute, quella del “livello 0” detta anche “la Lobby”, che rappresenta l’inizio di una discesa in un mondo alternativo, angosciante, spesso interpretata come metafora della solitudine, della perdita di senso o di stati mentali dissociativi. La scelta di un ambiente spoglio e l’uso di precisi elementi simbolici contribuiscono a creare un’atmosfera sospesa, dove il tempo sembra dilatarsi e ogni gesto, colore e rumore acquisisce un peso significativo.

La sinergia tra le interpreti e la forza della drammaturgia, che comprende un mix di gestualità, fisicità, vocalità e musicalità, contribuiscono a creare una narrazione che sfida le convenzioni temporali e spaziali, creando al tempo stesso un senso di straniamento e familiarità che va ad intensificare la percezione emotiva. Un susseguirsi di molteplici *glitch* diventa la base di un linguaggio scenico stratificato che amplifica i temi dello spettacolo e stimola una lettura non lineare, più sensoriale ed evocativa.

Buio; fumo; nuvole; incontri; un intenso bacio saffico; pianto; occhiali; due vassoi con gli occhi; una borsa; vento; un puzzle non completato da chi cerca di comporre sé stessa; due moschettoni; un berretto; pioggia; delle gelatine rosse tremolanti come lo è il corpo che le muove; urla; fuoco; risate; una cassa; la voce di Cher che canta *Believe*; sguardi ... Oltre alla parte coreografica e agli oggetti di scena, anche i costumi fanno la loro parte, sono semplici, genderless e vanno a toccare tutte le stagioni, cambiando colore a seconda del contrasto che va a crearsi con la luce.

A monitorare e controllare il *Temporale* e le atmosfere sonore (di Martina Ruggeri) è la consolle della stazione meteorologica vicina, che oltre a gestire abilmente suoni e disegno

luci, emette – con un alternarsi di voci modulate – i bollettini meteo dei *Sonetti della Disperazione*, undici componimenti brevi raccolti in un libretto consegnato agli spettatori, scritti da Ilenia Caleo e tradotti in inglese da Paola Bono. Tornando al disegno luci, è evidente lo studio e l'attenzione ai dettagli che c'è dietro, è un gioco che ricrea l'effetto *glitch* e crea una moltitudine di sfumature e cambi di colori fatti di buio e luci al neon intermittenti, riesce pienamente ad accentuare e accompagnare le variazioni atmosferiche e le perturbazioni emotive. Relativamente a questo è interessante notare come il disegno luci sembra rimandare e ricollegarsi alla "Teoria dei colori" di Johann Wolfgang von Goethe (citato nella sinossi di presentazione della performance), nella quale si propone una visione fenomenologica e psicologica del colore focalizzandosi sulla dimensione soggettiva ed emotiva della percezione cromatica.

La *lesbian tragedy* può racchiudere svariate interpretazioni, dalle difficoltà insite nella scoperta dell'orientamento sessuale a quella della lesbicità vissuta come causa di infelicità e tormento perché vista come qualcosa che va nascosto, represso e punito, storie che non sono destinate ad avere un finale felice. Raggiunge il suo apice in una breve scena che non ha un lieto fine, in cui due performer si baciano ininterrottamente senza staccarsi, finiscono a terra, si separano e una inizia a piangere in una cantilena e tira i capelli all'altra donna, poi il buio.

Il tassello finale che va a completare il magnifico puzzle di questo Temporale è stato un gesto simbolico e molto potente, che oggi più che mai si fa necessario per scuotere le coscienze, l'esposizione della bandiera della Palestina assieme ad una kefiyah.

Un atto solidale e di resistenza che ha caricato maggiormente l'opera di un significato ancora più urgente e politico.

Sara Sarritzu

La diserzione dei corpi

Deserters di Chiara Bersani

Ci raccontano le ossa, che la prima traccia di persona disabile, di cui una collettività si sia presa cura risalga alle comunità di Neanderthal.

Ci raccontano le reliquie di una ritrovata mummia egizia, la storia del disordine genetico di una persona piccola mai diventata adulta. Sappiamo di discendere da stirpi, non di sangue ma di inciampi, abili da sempre nel creare nuove andature dei pensieri e dei corpi.

Diteci: perché a queste nostre creature antenate non sono dedicati sonetti e poemi? Perché le lasciamo marginali nell'epica storia del genere umano?

Per loro abbiamo immaginato, disegnato, tessuto e abitato un arazzo, e poi, su di lui, le abbiamo invocate, perché possa essere restituito un racconto. Possano, per una volta, essere abitate dal piacere. Se volete entrare, care persone, vi invitiamo a disertare la posizione eretta. Qualsiasi cosa, questo voglia dire per voi!

Questo breve racconto introduttivo ci viene consegnato prima di *Deserters*, lo spettacolo di Chiara Bersani in scena alle *Giornate del Respiro*. Il testo è scritto a mano, su un semplice foglio A4, come se questa lettura preliminare fosse necessaria ad acquisire uno stato interiore per far sì che gli spettatori possano beneficiare di ogni singola percezione.

Ci accoglie uno spazio ampio del Teatro Doglio di Cagliari, dove al centro campeggia un grande tappeto rosso, con lunghe frange di filato poste su tutti i lati, le quali invadono l'ambiente e a cui margini sono posizionati dei grandi cuscini e sedie. Il pubblico è invitato a togliersi le scarpe e a prendere posto in prossimità della scena. Tre corpi, non conformi, che non corrispondono agli standard tradizionali della rappresentazione utopica della bellezza e della perfezione, essendo affetti da gravi patologie motorie, si trovano "intrecciati" al centro della scena. Si muovono e si incontrano e agiscono sul tracciato del grande tappeto, su linee e tralci vegetali, i quali elaborano graficamente l'intreccio narrativo attraverso una drammaturgia priva di parole, ma che raccontano e pongono domande al pubblico, attraverso il loro andare lento scrutando l'alterità degli occhi.

Questo incontro di sguardi produce un lavoro interiore, indagano sul concetto di accessibilità, attraverso la coabitazione con altri corpi sulla scena e con il pubblico, alla ricerca di un'alleanza, di un'osmosi, una condivisione e un'interdipendenza, che possa abbattere gli stereotipi che coinvolgono le persone con disabilità. Il tutto accompagnato da un paesaggio sonoro come unica colonna sonora, a ricordarci la semplicità e quotidianità del nostro vivere. Chiara Bersani combina diversi linguaggi del teatro di ricerca e delle arti visive, sia come interprete che autrice, fondando la propria opera, sul concetto di Corpo Politico. Il suo invito è quello di abbandonare la posizione verticale, propria di una condizione di salute e conformità, idealizzazione di un corpo normativo, per adottare una diversa prospettiva comune di impegno collettivo, per promuovere la diversità e l'uguaglianza nella costruzione di una società più inclusiva e rispettosa dei diritti di ognuno.

Alessandra Stefania Trudu

In piedi per la Terra

***I'll stand for you* di Anna De Stefanis**

I'll stand for you è l'esito di un laboratorio portato avanti insieme a un gruppo intergenerazionale di attori non professionisti, che hanno sviluppato un'indagine collettiva su temi ambientali attraverso l'inedito approccio della permacultura.

Nato in ambito agricolo, l'obiettivo di questo slancio è quello di trovare un punto di incontro tra coltura e cultura.

Lo spettacolo – a tratti naif – propone, attraverso una serie di quadri scenici autonomi per tema e dispositivi narrativi, un racconto destrutturato che apre squarci sul velo di ipocrisia che tenta di nascondere le nostre responsabilità sull'emergenza climatica.

Efficace la denuncia al settore della moda, e in particolare del fast fashion: modelli non conformi sfilano indossando capi di cui urlano al microfono composizione e provenienza, per poi riporli e creare un cumulo che ricorda la base dell'opera *La vergine degli stracci* di Michelangelo Pistoletto.

L'immagine iconica di Adamo ed Eva che discutono animatamente, scaricando l'un l'altro la responsabilità dello stato del giardino dell'Eden loro affidato, ci ricorda che la cura della terra che abitiamo non è delegabile e che ognuno deve fare la propria parte.

Vorticosa, sulle note di *Around the world* dei Daft Punk, la lettura in playback (ottimo il lip sync) dell'annunciatrice che propone le breaking news sull'emergenza climatica in numerose lingue del mondo.

Flash situazionali individuali e collettivi si susseguono poi per parlare di biodiversità, per condividere esperienze dirette di climate change, per domandarsi qual è il punto di vista delle piante e per trasformare tutto il cast in una foresta ritta davanti al pubblico.

Se ci si limita a una visione superficiale dello spettacolo non si percepisce la ricerca approfondita che ne sta alla base. Nonostante i suoi 50 minuti possano sembrare pochi, al netto di alcuni momenti in cui la narrazione risulta un po' lenta, si sono dimostrati sufficienti per far sentire un grido necessario che deve scuotere dal suo torpore inattivo la Comunità tutta.

Salvatore Farina

Nois, bi dd'amus fata!

We did it! di Ateliersì

Nell'ambito della quinta edizione delle *Giornate del Respiro* è andato in scena negli spazi di Sa Manifattura lo spettacolo *WE DID IT!*, ideato, diretto e interpretato da Fiorenza Menni e Andrea Mochi Sismondi, fondatori e direttori artistici di Ateliersì, collettivo bolognese di produzione teatrale e performativa.

Lo spettacolo si svolge in un luogo non teatrale in senso classico: uno spazio aperto, comunitario, che invita sin dall'ingresso a un'esperienza fuori dagli schemi. Due vecchie colonnine di carburante degli anni Sessanta, simbolo della civiltà industriale e dei consumi, si affiancano a un furgone dotato di pannelli solari. Il contrasto tra energie fossili e rinnovabili genera un cortocircuito visivo e concettuale: sostenibilità o inquinamento? Armonia o disastro ecologico? Umano o post-umano?

Queste dicotomie attraversano tutto lo spettacolo, che interpella lo spettatore con urgenza: che mondo stiamo lasciando alle generazioni future?

La scena è essenziale: poche luci, una sedia al centro, le altre disposte in cerchio per potersi guardare negli occhi. Il pubblico non è "di fronte", ma intorno all'attore. È osservatore e osservato, chiamato in causa innanzitutto dallo sguardo del performer. La domanda arriva diretta, come nel racconto *Un messaggio dell'imperatore* di Kafka: la risposta, implicita o esplicita, ci appartiene. Anche il silenzio è comunicazione. «You can't not communicate», diceva Paul

Watzlawick nel suo *Pragmatic of human communication* del 1918.

Il racconto, tuttavia, non è lineare. L'autore-attore costruisce un'autobiografia che non si accontenta della cronologia, né della coerenza. Piuttosto, è una narrazione plurale fatta di voci altre, di citazioni invisibili, di brani orali raccolti e condivisi sullo sfondo delle *Quattro Stagioni* di Antonio Vivaldi, diffuse dagli altoparlanti presenti in scena. Le parole non si ordinano in una trama, ma emergono per evocazione, permettendo di ricostruire il tema dell'opera. Una frase, in particolare, colpisce: «Allenato per anni a immaginare quello che non avevo visto; immagini che potreste essere voi a descrivere nel dettaglio». E suona come una dichiarazione poetica e una "call to action": forse invita a immaginare un'armonia possibile tra umanità, pianeta Terra e tutte le forme di vita che lo abitano.

L'urgenza di immaginare, sperare, attribuire senso in un contesto che rema contro, assume qui una dimensione politica, culturale e sociale.

Nell'ultima scena Andrea si sdraia sulla nuda terra, un cuscino sotto la testa. È vestito, sveglio, non sogna. Guarda verso l'alto, verso una realtà ancora da definire, da immaginare, a cui dare vita e senso. Ci domanda: esiste ancora speranza nei nostri figli, nelle nuove generazioni? Negarlo sarebbe come negare la vita stessa. Persino Kafka, uno degli autori più cupi del Novecento, nel finale del suo racconto "Un messaggio dell'imperatore" lascia uno spiraglio: «Ma tu stai alla finestra e ne sogni, quando giunge la sera».

Fiorenza e Andrea abitano piazze e strade, luoghi di vita e relazione. Non solo per un'arte dello scambio, come fece Eugenio Barba, ma per convocare, qui e ora, la possibilità stessa del futuro. "WE DID IT!" – o, volendo tradurre, "Noi ce l'abbiamo fatta!", "Nois, bi dd'amus fata!" – è un titolo che suona come un'affermazione collettiva, una dichiarazione di fiducia rivolta al domani.

Salvatore Cossu

Cosa resta quando il teatro ci tocca davvero?

***Tirannosauro* di Filippo Quezel**

Che questa non sia una recensione è un fatto, tanto quanto la mia dichiarata inesperienza in materia di teatro. È una premessa a cui tengo, nata da un dialogo sincero con il regista di *Tirannosauro*, Filippo Quezel, al termine del suo spettacolo.

Lì, nella corte di Sa Manifattura a Cagliari, circondata dalla sua compagnia per le *Giornate del Respiro*, mi ritrovo a confessargli la mia difficoltà: mi mancano le parole, il lessico critico per definire ciò che la sua opera mi ha lasciato. Priva del gergo degli addetti ai lavori, l'unica definizione che riesco a offrirgli, quasi d'istinto, è questa: «è una sensazione strana, epidermica».

Quella parola, “epidermica”, mi rimane addosso mentre nelle orecchie ronzano ancora le note de *L'anno che verrà* di Lucio Dalla, con cui lo spettacolo si chiude nell'interpretazione di Luca Galizia, uno degli attori.

È in quell'istante che la percezione si fa più acuta, quasi tangibile. Una sensazione che intuisco non essere solo mia, perché la ragazza seduta accanto a me piange, e di fronte alla sua commozione, non posso che restare,

in un silenzio che è rispettoso ma allo stesso tempo è occasione di condivisione.

Questa fisicità si traduce in una scena volutamente spoglia, quasi a dire che non servono sovrastrutture quando a parlare sono i corpi stessi, vestiti come noi, con gli abiti di tutti i giorni. Alternandosi sul palco, gli attori – Caterina Benevoli, Laura Serena, Norman Quagliarini, Elena Maria Antonello – si narrano in modo diretto, sarcastico, a tratti persino disturbante, cercando un contatto continuo con il pubblico, con un monito: ascoltate, perché queste storie vi riguardano.

Come quella di Caterina, che esordisce mostrando le sue “scoregge dalla vagina” mentre si contorce in un esercizio yogico che suscita il riso, un riso che però si congela quando la sua storia vira sul morbo di Hashimoto e su un endocrinologo che, ignorando la tiroide, abusa di lei.

Il passo verso il corpo dilaniato è breve e brutale: Laura Serena, tormentandosi le unghie, evoca il racconto di Richard Pinzetti di Stephen King, medico naufrago costretto a divorare sé stesso per non morire.

A questo punto, la domanda sul rapporto tra mente e corpo, fino a quel momento latente, si manifesta in tutta la sua complessità. È allora che un altro attore occupa la scena, un attore che si dichiara albero e confessa con lucidità agghiacciante l'omicidio del suo maestro di teatro, reo di abusi sulle allieve. Il suo gesto, apparentemente folle, assomiglia a una forma di giustizia primitiva, lasciandomi scossa di fronte alla vertigine della violenza come unica risposta al soprano.

Infine, l'autore stesso. Filippo Quezel porta in scena le sue, di cicatrici. Non le racconta, le legge. Sono lettere, reperti di un'adolescenza vissuta lontano dal padre, allora a San Patrignano. Un carteggio che espone la fragilità di un figlio e di un genitore, trasformando il dolore privato in un'esperienza universale.

Vittorio Lingiardi scrive che «i corpi sono testi che tengono la traccia del passato». *Tirannosauro* ce li sbatte in faccia,

questi testi, senza filtri. Ci costringe a leggerli con il senso più antico che abbiamo: il tatto.

La chiave d'accesso a *Tirannosauro* è dunque l'organo più esteso del corpo: la pelle. La pelle come frontiera che ci difende e allo stesso tempo ci espone, che ci fa sentire il dolore e il piacere, rendendo possibile l'incontro con l'altro proprio perché accoglie, senza filtri, ciò che accade. Muovendosi su più piani tra emozioni, memorie e desideri, lo spettacolo si manifesta come un'incessante tensione tra poli opposti – attrazione e abbandono, desiderio e fuga – dove i corpi sono protagonisti assoluti, fossili viventi di traumi e ferite in attesa di essere decifrati nel presente. Forse ogni storia è già stata raccontata perché ogni corpo, in fondo, ne contiene i frammenti. Lo spettacolo non chiede di capire. Chiede di sentire. Di prestare la nostra pelle alle storie degli altri, finché il confine tra il “tu” e l’“io” non si dissolve, lasciandoci nudi, uguali e profondamente umani.

Maria Francesca Carboni

Alla ricerca di un cambio di visione

***La foresta trabocca* di Antonio Tagliarini**

Tubature a vista sovrastano un largo tappeto rettangolare di gomma bianca, corrispondente allo spazio scenico, intorno al quale il pubblico si dispone in sedie e cuscini. La sala dell'ex manifattura tabacchi di Cagliari ben si presta a ospitare la nudità scenografica e drammaturgica del nuovo spettacolo del danzatore, attore e regista Antonio Tagliarini, *La foresta trabocca*, di giovedì 12 giugno.

La scena all'inizio è illuminata flebilmente dall'alto da fari gialli, viola e bianchi. Sul tappeto, una consolle, in posizione defilata nei pressi di un angolo. In più, solo dei microfoni con filo, uno dei quali verso la parte opposta alla consolle. Presto Tagliarini e Gaia Ginevra Giorgi, in abiti dimessi, entrambi pantaloni grigi da operaio, t-shirt grigia lui, camicia bianca a maniche lunghe lei, porgono al pubblico dei foglietti rettangolari in carta lucida con scritto una domanda tra tante («hai mai deluso qualcun*?»), quella capitata a chi scrive) con l'invito, che traspare sul retro del foglietto, a «consegnare questa domanda ai performer o depositarla nello spazio scenico».

Giorgi, responsabile anche del progetto sonoro, è alla consolle e ci resterà per quasi l'intera durata della performance. Tagliarini è al microfono e dà le spalle alla co-performer. Eppure i movimenti e gli sguardi dei due saranno sempre coerenti tra loro e con la situazione scenica. Iniziali movenze guardinghe lasciano spazio, al segnale di uno scampannello, a gesti sempre più audaci. Al microfono, da parte di entrambi, parole sussurrate e sovrapposte, incomprensibili al pubblico, forse senza senso di per sé: è in atto una ricerca. A un colpo d'occhio tra i due, i microfoni sono posati a terra e il mutamento dei suoni, via via più fragorosi, segnano una rottura della situazione iniziale. Tagliarini è ora libero di muoversi con larghe aperture e sguardo cosciente.

I foglietti via via consegnati da spettatrici e spettatori sono letti come a riceverne delle tracce per risalire un percorso di comprensione. Poi, silenzio: Tagliarini esce dall'introspezione e prende la parola. Racconta di quando una volta, in un bosco del Portogallo, vide un agnello nascere, essere abbandonato dalla madre, tentare di mettersi sulle zampe, e imita la creatura con il corpo. Da adesso in poi il bianco significherà purezza, selvaticità, come il cane che si ferma al limite di un sentiero di terra battuta, riluttante a passare al cemento, o le lenzuola della nonna stese ad asciugare nella parte del giardino non addomesticata: evocazioni, queste altre, di Giorgi.

Dopo una sequenza in cui Giorgi si alza e gira per la scena con un apparecchio acustico che tende verso il danzatore, quasi a dettargli i movimenti, e un altro momento narrativo con Tagliarini al microfono, la fase cruciale dello spettacolo può essere individuata nella posizione verticale del performer, mantenuta per diversi minuti presso la consolle e scaldata da un faro rosso e basso all'angolo opposto dello stesso lato breve. Difficile non pensare all'Appeso dei tarocchi e a un cambio di visione; impressioni, queste, confortate dalle parole di Tagliarini stesso poco più avanti: «a

un certo punto, cambi prospettiva». Soluzione preceduta da un flashback su un naufragio esistenziale, una caduta in un “buco nel pavimento”, reso felicemente con uno strappo del tappeto dentro il quale Tagliarini si infila e si agita con microfono alla bocca. È così che il tappeto assume una terza dimensione e cova al di sotto un’agitazione, un senso di “fallimento”, di terrore di dissolvimento – riflessioni ispirate al teorico queer Jack Halberstam – da cui Tagliarini esce solo attraverso un nuovo squarcio.

Una volta fuori, egli può finalmente nominare Rui, la donna-foresta del romanzo di Maru Ayase dalla cui traduzione italiana (per i tipi di Add Editore) è tratto il titolo della performance.

Ora che la foresta è inarrestabile, si fa luce in ogni senso e, in due tempi, i performer possono abbandonare il tappeto strappato. La sensazione è che tutti gli elementi della decostruzione siano stati studiati e messi in scena con meticolosità e che, forse a scapito di un coinvolgimento emotivo immediato, la possibilità di un loro apprezzamento sia rimandata a un tempo successivo, arrivi con una sorta di “detonazione a posteriori”.

Pieranna Costeri

Chiediamo alla polvere

un giro per Cagliari Off

Durante le giornate del laboratorio è nata una discussione in redazione sugli spazi culturali della città, fra nuove necessità e luoghi storicamente interdetti. La selezione che segue è frutto della scelta delle partecipanti e non ha pretese di completezza.

Breathing Spaces

In sociolinguistica, l'espressione "breathing spaces" indica spazi in cui le lingue minoritarie e minorizzate, e chi le parla, possano respirare, sentirsi a casa. Provare a declinare questa espressione ad ambiti come quello dell'architettura e dell'ambiente, oltre che suggestivo, appare quantomai efficace per smuovere la questione del diritto all'abitabilità dei luoghi. La Sardegna, è noto, è vessata dall'ingombrante presenza della maggior parte dei vincoli e delle attività militari dello Stato italiano, nonché da impianti industriali dismessi o ancora attivi che mettono in seria discussione la legittima istanza delle comunità di sentirsi a casa nella loro terra, anche sotto l'aspetto del diritto alla salute.

Diversi luoghi della stessa Cagliari sono interdetti all'accesso per la presenza militare. Accanto a questi, altri, destinati in passato ad attività ormai superate dalla storia, sono impraticabili per politiche poco attente al vasto potenziale della riqualificazione. Altri ancora, più banalmente, non beneficiano dei finanziamenti indispensabili per essere usufruiti a titolo abitativo, culturale, associativo dalla comunità cittadina. I margini per una domesticazione dei luoghi, a volersene giovare, ci sono. Se Villa Clara, prima manicomio e oggi biblioteca vissuta come luogo di cultura e di socialità, costituisce in questo senso un esempio positivo, resta ancora tanta polvere da ripulire.

Pieranna Costeri



Padiglione Nervi

Il Parco Nervi, inaugurato nel 2021 nel quartiere di Sant'Elia a Cagliari, nasce attorno all'ex capannone per il sale progettato da Pierluigi Nervi negli anni '50. Nel Dopoguerra, tra il 1955 ed il 1958, sorse l'esigenza di potenziare e rendere più sicuro il trasporto del sale prodotto nella salina di Molentargius. Fu così che presero avvio le vicende di costruzione e di uso del capannone. Attualmente l'area è attrezzata con percorsi pedonali, ciclabili e naturalistici. A caratterizzarla è il ponte che unisce le due sponde del canale di San Bartolomeo. Diversi sono stati gli interventi realizzati, per un importo complessivo di poco superiore a 5 milioni di euro, ma purtroppo il padiglione resta inagibile all'interno e osservabile solo dall'esterno. (D.S.)

Ex Art



Nel cuore del quartiere Marina, a Cagliari, l'Ex Liceo domina discreto la piazzetta Dettori. Le sue linee sobrie, segnate dal tempo, raccontano una storia fatta di mutamenti, arte e silenzi. Nata come sede dei gesuiti nel XVII secolo, la struttura fu trasformata nel XIX secolo in chiesa, divenne Archivio di Stato e negli anni '50 ospitò il Liceo Artistico fino ai primi anni del 2000 per poi diventare auditorium comunale.

Continuò a essere utilizzato per attività culturali riuscendo a rimanere un punto di riferimento per la comunità artistica locale fino a qualche anno fa.

Dentro, ormai la polvere, il vuoto riecheggia immagini e voci del passato. Oggi l'edificio è abbandonato a sé stesso, sospeso tra passato e futuro, mentre intorno la piazzetta vive di musica, chiacchiere e luci calde che ne circondano le mura. (S.S.)



Carcere Buoncammino

Su un colle che domina Cagliari svetta il grande Carcere di Buoncammino, costruito tra il 1855 e il 1897 come cittadella penitenziaria per ospitare fino a mille detenuti. Oggi, dopo oltre un secolo di attività, è abbandonato dal 2014 e resta lì, in silenzio, tra le mura che hanno visto passare vite, pene e memorie. E se invece diventasse qualcos'altro? Un luogo restituito alla città, aperto, vivo. Spazi universitari per studenti che oggi faticano a trovare un'aula, laboratori, incontri, attività culturali, un cortile trasformato in piazza? Non è forse un paradosso che proprio un ex carcere possa diventare spazio di libertà condivisa? Una sfida concreta, che parla di rigenerazione, di memoria attiva e di futuro. (S.C.)

anfiteatro



L'anfiteatro romano di Cagliari venne edificato tra il I e II secolo d. c. e si inserisce in una valletta naturale alle pendici occidentali del colle di Buon Cammino. Attualmente è privo della monumentale facciata meridionale, che doveva superare i 20 metri di altezza. Aveva una capienza stimata di circa diecimila spettatori, i quali potevano assistere a lotte tra uomini e belve e all'esecuzione di sentenze capitali. In fondo all'arena esiste un corridoio lungo 95 metri, percorribile, che attraversa il banco roccioso e conduce alla visita di una grande cisterna sotterranea ubicata nell'Orto Botanico. Dal 1998 al 2014, ha ospitato concerti e spettacoli, grazie a una struttura in legno e metallo, che nel progetto doveva essere amovibile. Oggi, esiste un progetto per il restauro per i danni procurati dal ferro e legno delle gradinate, ed è parzialmente visitabile attraverso una passerella. (A.S.T.)

IN S'ORU

ai margini

Fanzine culturale

giugno 2025



Progetto *Maestri e margherite - Processi di innovazione, formazione e confronto per le arti performative in Sardegna*
Finanziato con Bando Annuale "Arte, Attività e Beni Culturali 2024"



Progetto *Alive - Digital tools for research and teaching in audiovisual media and performative arts*
Finanziato con D.M. 737/2021 - Linea d'intervento
Iniziativa di ricerca interdisciplinare su temi di rilievo trasversale per il PNR