

Raffaella Viccei

**Atmosfere e tonalità emotive:
Nachlass – Pièces sans personnes
di Rimini Protokoll, *Everywoman* di Milo Rau**

ABSTRACT: This article aims to contribute to current research on emotional atmospheres and affective tonalities in contemporary theatre by focusing on two highly significant works by internationally renowned artists: *Nachlass – Pièces sans personnes* (2016) by Rimini Protokoll, *Everywoman* by Milo Rau. *Nachlass* by the Swiss-German collective poses a fundamental question: what does a human being wish to leave behind after death – what kind of legacy (*Nachlass*) do they intend to pass on to the living? *Nachlass* constitutes a profound inquiry into the path each person takes toward the final step, the meanings they assign to life, their approach to death and absence, memory, and the question of the “after”. Many of these themes resonate in Rau’s *Everywoman*, which – while marked by obvious and necessary differences – shares with *Nachlass* a general vision of theatre, along with similar emotional atmospheres and affective tonalities. This study will focus specifically on these elements, paying particular attention to the interplay between emotional atmospheres and affective tonalities and the spatial, material, and bodily dimensions of performance – including the presence and absence of bodies, theatrical space, and objects.

KEYWORDS: emotional atmospheres and affective tonalities, bodies, absence, legacy, theatrical space.

1. Atmosfere e totalità emotive in scena

Per uno studio delle emozioni e, nello specifico, delle atmosfere e tonalità emotive in ambito teatrale e performativo, *Nachlass – Pièces sans personnes* (2016)¹

¹ Su *Nachlass – Pièces sans personnes* (2016), visto al Piccolo Teatro Studio Melato, Milano (10-20 gennaio 2018, <https://www.piccoloteatro.org/it/2017-2018/nachlass>, anche per immagini dello spettacolo): <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/nachlass>; <https://www.rimini-protokoll.de/website/media/Nachlass/nachlass-fr-030620-br.pdf>; Viccei 2018, ripreso da Bronzini 2022, pp. 131-132; Voigt 2020a, pp. 185-199; Voigt 2020b, pp. 201-207; Voigt 2020c, pp. 359-369.

di Rimini Protokoll² ed *Everywoman* (2020)³ di Milo Rau⁴ rappresentano due significativi casi di studio⁵ ai quali applicare la riflessione filosofica su atmosfere emotive, atmosfere come spazi emozionali, atmosfere e tonalità emotive sviluppatasi soprattutto negli ultimi vent'anni⁶. Tra gli studi che si occupano in modo particolare di teatro, performance e di atmosfere e tonalità emotive riteniamo imprescindibili, anche per essere gli unici ad affrontare, almeno a mia conoscenza, in modo sistematico e mirato questi temi, due volumi della rivista «Ambiances» *Staging Atmospheres: Theatre and the Atmospheric Turn* (2020, 2021) e il libro di Johannes Birringer *Kinetic Atmospheres. Performance and Immersion* (2022)⁷. Come si deduce da questo libro e dagli studi raccolti in «Ambiances», il rapporto tra pratica teatrale e performativa e riflessione filosofica sulle atmosfere è reciproco: da una parte, il teatro offre un esempio particolarmente significativo di quella che è stata definita la «affective tonality»⁸ dell'esperienza estetica, dall'altra, il teatro ha la capacità di creare atmosfere emotive, quindi di condizionare il clima sociale, culturale, politico, ideologico e naturalmente estetico. Il rapporto è ambivalente anche a livello teorico: se gli studiosi di atmosfere e tonalità emotive possono prendere alimento dal teatro e dalle pratiche performative per tentare di raffinare la definizione di atmosfera e

² Su Rimini Protokoll, collettivo svizzero-tedesco composto da Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel sono fondamentali: il ricchissimo sito ufficiale <https://www.rimini-protokoll.de/website/de>; Haug, Kaegi, Wetzel 2012; Dreyse, Malzacher 2017; Gomila 2021; Schipper 2021; Wahl 2021. Altra bibliografia, in costante aggiornamento, in <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/books>.

³ Su *Everywoman* (2020), visto al Piccolo Teatro Strehler, Milano (14-16 ottobre 2021, <https://www.piccoloteatro.org/it/2021-2022/everywoman>; <https://www.schaubuehne.de/de/produktionen/everywoman.html>, entrambi i link anche per immagini dello spettacolo): Viccei 2021, ripreso da Bronzini 2022, pp. 132-135.

⁴ Per la principale bibliografia sul teatro di Rau, essenziale anche per questo contributo, mi permetto di rinviare agli studi citati in Viccei 2022, pp. 127-145 e in International Institute of Political Murder (<https://international-institute.de/en/news/>), Lectures: <https://international-institute.de/en/lectures/>. Verrà segnalato altro nelle note seguenti.

⁵ Lavori di Rimini Protokoll quali *Brain Projects 00* (2016, <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/brain-projects>) e *Uneimliches Tal / Uncanny Valley* (2019, <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/unheimliches-tal-uncanny-valley>) sono stati oggetto di studi di *affect theory* e di *emotion theory*. A tale proposito si vedano l'articolo *Music functions and Rimini Protokoll's Brain Projects 00* in Tait 2021; Fornaro 2019, pp. 7-16; Tait 2022, pp. 23-48.

⁶ Per la prospettiva di questo articolo, tra i numerosi studi su atmosfere emotive, atmosfere come spazi emozionali, atmosfere e tonalità emotive, i miei principali riferimenti sono i lavori di Tonino Griffero, qui specialmente Griffero 2005, pp. 12-17; Griffero 2009, pp. 49-66; Griffero 2010, pp. 19-26; Griffero 2014a; Griffero 2014b, pp. 223-235; Griffero 2017²; quelli di Jürgen Hasse, qui in particolare Hasse 2018, pp. 75-94 e Bruzzone 2009. Inoltre: Böhme 2017, soprattutto *The Presence of Living Bodies in Space* (capitolo 5), *The Voice in Spaces of Bodily Presence* (9), *Light and Space* (10), *The Art of Staging as a Paradigm for an Aesthetics of Atmospheres* (11); Bruno 2022.

⁷ Déchery, Welton 2020; Déchery, Welton 2021; Birringer 2022.

⁸ Thibaud 2015, pp. 39-46.

di tonalità emotiva, il teatro può e deve ispirarsi alla riflessione filosofica, se non altro per dare più forza alla propria influenza e incisività, estetica e non solo.

Il teatro è un'arte che necessita dello spazio, che non è necessariamente costituito da una canonica architettura teatrale. Gli spazi teatrali e performativi forniscono un quadro fondamentale entro cui considerare la creazione, la presenza, l'incidenza delle atmosfere emotive negli eventi teatrali stessi e, per estensione, negli altri mondi che li oltrepassano, come si intende mostrare in quel che segue, attraverso l'analisi di due lavori accomunati dal confronto e dall'interazione tra atmosfere e tonalità emotive che hanno a che vedere con l'incombere della morte.

Il primo lavoro è *Nachlass – Pièces sans personnes* di Rimini Protokoll. *Nachlass* si svolge in una architettura scenica non tradizionale ma costituita dagli interni di otto stanze dove entrano piccoli gruppi di spettatori invitati a scegliere in quante e quali stanze accedere e in che ordine. A ogni visitatore viene chiesto dunque di costruirsi il proprio spettacolo itinerante. Il sottotitolo è in francese perché in questa lingua è possibile il gioco di parole tra '*pièces*', inteso come drammi oltre che come 'pezzi/oggetti', e '*personne*', con il significato di 'attore' oltre che 'persona'⁹. Si tratta dunque di otto 'drammi senza attori' e contemporaneamente di otto 'pezzi/oggetti', quindi anche stanze, 'senza nessuno': proprio l'assenza costituisce paradossalmente la presenza che fa da protagonista alle storie raccontate negli otto spazi. Gli 'assenti' sono coloro che hanno lasciato un'eredità (*Nachlass*, in tedesco), reale e concreta, che viene rivelata attraverso voci registrate degli 'assenti' stessi, video, oggetti, immagini di luoghi e di persone incontrate nella vita; attraverso questo universo materiale e immateriale, gli 'assenti' sono resi presenti.

I visitatori viaggiano attraverso le otto stanze, autonome e al contempo connesse, e fanno esperienza dei *Nachlässe*: esperienza emozionale, intellettuale, corporea, sensoriale. Si immergono nell'esperienza di chi non è già più o è vicino a non essere più.

Nel website di Rimini Protokoll si legge¹⁰

Nachlass: German word composed of «nach» (after) and the verb «lassen» (to leave). «Nachlass» corresponds to the whole of material and immaterial goods

⁹ «Die französische Sprache des Untertitels lässt [...] eine vielschichtige Lesart zu: Als «*pièces sans personnes*» handelt es sich bei den einzelnen Räumen im doppelten Wortsinn der Übersetzung gleichermaßen um Theaterstücke ohne Personen wie um Objekte oder Zimmer ohne Menschen. In der Übersetzung zu «*personnes*» stehen sich des weiteren Person und Niemand diametral gegenüber; «*Nachlass – Pièces sans personnes*» thematisiert in diesem Sinne also die Präsenz des Abwesenden oder gar eine Präsenz durch Abwesenheit», Voigt 2020a, p. 198.

¹⁰ <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/nachlass>.

left by a deceased person. In a more specific sense, especially in research, «Nachlass» indicates the totality of records (letters, works, documents...) that were in possession of a person or a collection that a person has built during his or her lifetime.

Nachlass – *Pièces sans personnes* è pertanto un interrogarsi su cosa ognuno desideri resti di sé quando la vita sarà conclusa, sulle possibili comunicazioni fra vivi e morti, sul tempo della morte e del dopo, dei ricordi e dei rimpianti. È una ricerca sul percorso che ogni essere umano deve compiere fino al passo estremo, sui significati che ciascuno dà alla vita, su come affrontare il morire, sulla morte che è assenza e sottrazione, anche di corpi, di presenze ‘fisiche’.

Molti di questi temi e interrogativi sono posti anche da *Everywoman* di Milo Rau, spettacolo che si muove però su una scena tradizionale e si concentra su una sola esperienza del morire e su una sola storia, di cui sono protagoniste due donne, entrambe sul palco ma – si vedrà – in modo differente: Helga Bedau e l’attrice Ursina Lardi. Bedau è una malata terminale che nell’epilogo della sua vita entra nella vita della Lardi.

Con *Nachlass* – *Pièces sans personnes* il successivo *Everywoman* condivide temi, a cominciare dalla dissoluzione della vita e dall’intreccio di memorie e racconti, condivide atmosfere e tonalità emotive e una visione generale del teatro concepita, con i necessari distinguo, come *reality theatre*¹¹, *documentary theatre*¹², *intermedial theatre*¹³.

¹¹ Su questo punto, alla bibliografia sul lavoro di Rimini Protokoll e di Milo Rau già segnalata aggiungo: Ferraresi 2021, pp. 425-463; solo per Rimini Protokoll, Dreyse 2017, pp. 76-97. Nel *reality theatre* rientra anche il concetto del *suspicion of reality*, per il quale vorrei citare un pezzo di un articolo di Rau (2004) scritto proprio sui progetti di Rimini Protokoll e in parte valido anche per il suo lavoro: «Under Rimini Protokoll’s direction everything becomes equally real and suspicious. It is not a given dramaturgy that secures the differentiation between art and reality, but the observer himself becomes the specialist, who has to follow the traces of authenticity and theatricality. “We’d like to tune down the whole craftsmanship of theatre”, is how the three of Rimini Protokoll describe their work. They’re not after an avant-garde play with forms, but a radical ‘socialisation’ of contents. Theatre should become an observatory again of what is on the ‘outside’. Rimini Protokoll’s credo can be summarised as: the best art is reality itself: copied, re-assembled, mirrored upon itself, presented to an audience to be observed. “Theatre is a medium within contents can transported.” That easy, that modest, that radical is the starting point of Rimini Protokoll» Si veda lo stesso articolo anche per la questione «real or made-up?».

¹² Fordyce 2017, pp. 168-185; *Dokumentartheater*: Voigt 2020a, pp. 185-187.

¹³ Oltre alla precedente bibliografia si veda, più in generale: Crossley 2019; Fiorato 2021, pp. 5-20; pubblicazioni e lavori di The Intermediality in Theatre & Performance Working Group: <https://iftr.org/working-groups/intermediality-in-theatre-and-performance>.

2. *Nachlass – Pièces sans personnes* (2016)

A piccoli gruppi, dopo aver attraversato un corridoio e un vestibolo stretti e bui, si giunge in uno spazio inondato di luce fredda da studio medico, con pianta ovale e un alzato a muro continuo scandito da otto – numero dalla nota valenza simbolica – porte. Sul soffitto di questo luogo di passaggio è proiettata un'immagine virtuale della terra, più precisamente una carta geografica punteggiata di piccole luci che hanno l'ingannevole aspetto di stelle ma in realtà indicano in quali punti del pianeta qualcuno sta morendo. A ogni luce corrisponde per ossimoro una vita che si spegne. Nella breve sosta in cui si attende di accogliere i 'lasciti' al di là delle otto porte, nel mondo si muore. Lo spettatore-viaggiatore è per alcuni istanti sotto una terra luminosa di assenze che, vista la posizione, è percepita come un cielo incombente e inevitabile: a questo spazio-mondo, infatti, non ci si può sottrarre, diversamente si può decidere se accedere a una sola delle otto stanze, in più d'una, in tutte o di non accedere affatto. Si viene posti così di fronte al dilemma tra l'immergersi in spazi che racchiudono quel che resta di una vita e il tornare indietro; fra il confronto con il morire, non sulla scena ma nella realtà, e il tornare a vivere, ma senza aver voluto fare esperienza fisica ed emozionale del 'lascito' di cose – quotidiane e molte senza valore materiale –, di pensieri e di atmosfere e tonalità emotive.

In *Nachlass*, insieme allo spazio, viene chiesto di fare i conti con il tempo, che pure non è riducibile a una sola dimensione. C'è il tempo concluso di chi ha lasciato qualcosa di sé in ogni stanza prima di morire e che si intreccia a un altro tempo cui invece viene dato un limite, segnalato da display luminosi su ognuna delle otto porte, che si aprono e chiudono automaticamente ogni cinque/otto minuti. Tanto dura la possibilità di ripercorrere il 'lascito' di ogni storia, tanto il tempo che si ripete in ogni stanza all'ingresso di nuovi spettatori-attori/viaggiatori¹⁴. Dentro le stanze, questo periodo stabilito e limitato incrocia sia il tempo futuro immaginato da chi sta per lasciare la vita sia la dimensione temporale fluida del ricordo, che in più casi porta con sé rimpianti e desideri e che costituisce un'altra importante tappa del *theatre of memories* di Rimini Protokoll¹⁵.

Vicino a ogni porta sono indicati anche nomi e cognomi. Le persone a un

¹⁴ Chi partecipa a *Nachlass – Pièces sans personnes* non è solo spettatore ma anche attore, vista la natura di *Inszenierung* collaborativa/collettiva di *Nachlass*. L'espressione estesa 'spettatore-attore/viaggiatore', più avanti 'spettatore-attore/viaggiatore-ospite', intende restituire l'eterogeneità e la fluidità di 'ruoli' che il partecipante a *Nachlass* è invitato ad assumere e che di fatto, inevitabilmente, assume. *Nachlass – Pièces sans personnes* richiede l'attivazione di una molteplicità di prospettive sia per la visione e l'interpretazione dello 'spettacolo' e dei suoi protagonisti sia per il ruolo dei partecipanti.

¹⁵ Siegmund 2017, pp. 188-211.

passo dalla fine sentono necessario conservare la prima forma di identità e similmente chi resta in vita cerca di affrontare la realtà dell'assenza dell'altro anche attraverso il nome. Nadine Gross, Celal Tayip, Michael Schwery, Jeanne Bellengi, Richard Frackwlak, Gabrielle von Brochowsky, Annemarie e Günther Wolfarth, Alexandre Bergerioux sono i nomi e cognomi secondo l'ordine dell'itinerario che ho scelto e seguito, ordine che manterrò nella mia analisi.

Al di là delle porte sono custodite le parole dette in previsione della morte, registrate e consegnate al futuro. Nelle stanze risuonano così voci e silenzi, sono visibili corpi, cose, luoghi (per lo più in video e foto); è palpabile la presenza-assenza di persone/«Experten des Alltags»¹⁶ e della «morte che si avvicina»¹⁷, le quali sono tutte estranee all'universo del teatro e senza esperienza di questa scatola magica, con una sola parziale eccezione. L'eccezione ha il nome di Nadine Gross¹⁸.

In una piccola sala che ricrea architettura e atmosfera di un teatrino d'antan si diffonde la voce tremula di una signora, mentre man mano le luci si abbassano e un cono di luce si concentra su una scena ricostruita. Su un palco con sipario rosso, chiuso, occupato solo da uno sgabello da pianoforte, non si vedrà mai apparire il corpo di Nadine Gross. Nadine ha deciso di consegnare il suo *Nachlass* alla sua voce, la stessa che l'anziana segretaria desiderava portare in scena ma che la sclerosi multipla ha spezzato. «Martedì prossimo, 18 agosto, andrò a Basilea, in Svizzera. A morire». Le parole di questa asciutta e convinta dichiarazione di volontà di una morte programmata e assistita si intrecciano a quelle di una canzone intonata dalla Gross con canto incerto e toccante, persa nel tempo dell'infanzia: una canzone che è la memoria più remota della vita che avrebbe voluto.

Alla voce di Nadine si contrappongono il corpo robusto, la voce e il fare ironico con cui appare in video Celal Tayip¹⁹. Nella mente di questo commerciante turco residente a Zurigo regna un pensiero: la meticolosa preparazione del proprio funerale, parzialmente mostrato in anteprima da Tayip stesso, che si è fatto filmare con il bianco sudario musulmano e mentre si compiace della bellezza della bara scelta per sé. Il *Nachlass* di Tayip consiste nella ferma vo-

¹⁶ Voigt 2020a, p. 186, citando Johannes Birgfeld.

¹⁷ «Deren Expertise ist der nahende Tod», Voigt 2020a, p. 189, citando Alexandra Kedves.

¹⁸ «Nadine Gros, ancienne secrétaire, 1947-2015, vivait à Maxeville. “Mardi prochain, 18 août, je vais aller à Bâle en Suisse pour mourir”», così in <https://www.rimini-protokoll.de/website/media/Nachlass/nachlass-fr-030620-br.pdf>.

¹⁹ «Celal Tayip, ancien commerçant, né en 1938 à Istanbul, vit à Zurich. “J’ai vécu à Zurich pendant 54 ans. Mais une fois mort, je veux retourner à Istanbul”».

lontà di predisporre il necessario per l'ultimo ritorno alla terra madre, Istanbul, e, da musulmano, alla terra.

Anche il *base jumper* Michael Schwery²⁰ ha programmato tutto per la sua morte: il salto in caduta libera, che è la ragion d'essere dello sport estremo che pratica, ogni volta può essere l'ultimo e Michael, consapevole di questo, ha stipulato un'assicurazione sulla vita a beneficio economico della sua famiglia. Del salto, altrimenti – e significativamente – detto *exit*, vuole rendere partecipi gli spettatori-attori. In uno schermo sotto i nostri piedi scorrono le immagini dei piedi di Schwery mentre si sente la voce del *base jumper* e ingegnere prepararsi al salto nel vuoto da una impervia parete rocciosa delle Alpi. Il coinvolgimento fisico ed emotivo è alto perché si viene messi nelle condizioni di immergersi nel senso di sospensione, velocità, concentrazione, insicurezza, ebbrezza, timore che appartiene al *base jumping*. Ed è alto anche perché vissuto in una stanza claustrofobica, tale per restituire il luogo della preparazione di Schwery, e allo stesso tempo in un luogo quasi sconfinato, aspro, quale è quello del paesaggio montuoso restituito dalle proiezioni video sulle pareti della stanza. È un coinvolgimento in crescendo, che tocca l'apice negli ultimi istanti, quando si verificano le condizioni per una sincronica interruzione: dell'*exit* di Schwery e del respiro, sospeso per qualche attimo, degli spettatori-attori.

Radicalmente diversa è l'atmosfera che si respira nella stanza del piccolo soggiorno borghese di Jeanne Bellengi²¹, un'atmosfera molto rassicurante, almeno fino a quando la voce pacata dell'anziana signora non esorta gli spettatori-attori suoi ospiti a sedere attorno a un tavolo, a prendere alcune foto lì sparse e guardarle. «Le foto sono un po' come i corpi dei morti», dice. Accanto alle foto due sveglie rendono visibile il tempo che scorre e che segna inesorabili distanze dal passato. L'orologiaia Jeanne Bellengi è morta nel 2016. Lascia il ricordo frammentato di una vita ordinata e serena, almeno all'apparenza.

«Non vorrei vivere se non riuscissi a ricordare o a sentire, o se le mie emozioni fossero totalmente sopite»; non c'è vita se non c'è ricordo, sensazione, emozione. Non dubita di questo il neuroscienziato Richard Frackowiak²², che accoglie gli spettatori-attori in uno spazio di geometrie e luci da studio medico, chiedendo di sedere davanti a uno schermo nel quale ognuno vede riflesso

²⁰ «Michael Schwery, ingénieur et base jumper, né en 1971 à Zurich, vit à Wallbach. “Quand quelqu'un meurt je n'écris jamais: Rest in Peace sur sa page Facebook”».

²¹ «Jeanne Bellengi, ancienne employée dans l'horlogerie, née en 1924 à Bellevaux et décédée en 2016 à Neuchâtel. “Les photos sont un peu comme les corps des morts. On a un peu peur, mais après, l'image est toujours très belle”».

²² «Prof. Richard Frackowiak, ancien directeur du Département des neurosciences cliniques du CHUV à Lausanne, né en 1950 à Londres, vit à Paris. “Je ne voudrais pas vivre si je ne pouvais pas me souvenir, sentir, ou si mes émotions étaient totalement éteintes”».

il proprio volto. Pochi attimi e il volto viene cancellato per il sovrapporsi di visi, alcuni nitidi altri offuscati, dei presenti nella stanza. Ognuno a suo modo viene preso da confusione e disorientamento. Il professor Frackowiak parla di degenerazione del cervello, di invecchiamento, di demenza senile, rivolgendosi a ognuno singolarmente – come fa un medico quando deve comunicare una diagnosi – grazie a un paio di cuffie che ciascuno indossa. Questo dispositivo mette in comunicazione diretta con il medico e allo stesso tempo isola dagli altri: l'isolamento è la condizione di chi è colpito da demenza senile o Alzheimer. Per Frackowiak il vivere di chi è affetto da queste malattie è già morire, un morire che potrebbe essere solo procrastinato o addolcito dai progressi della medicina in attesa del nulla dopo la morte²³.

Gabrielle von Brochowsky, ambasciatrice dell'Unione Europea in Africa²⁴, racconta i progetti sul suo *Nachlass* invitando gli spettatori-attori ad aprire scatole di cartone pronte e impilate come se da un momento all'altro dovessero essere spedite. In ogni scatola sono conservati pezzi della vita dell'ambasciatrice. Nel toccare documenti, foto, oggetti di artisti africani che Gabrielle von Brochowsky ha sostenuto, il *Nachlass* appare ideale e allo stesso tempo molto concreto, e così continuerà a essere il lavoro della fondazione istituita dall'ambasciatrice.

Dal banchiere Günther Wolfarth ci si aspetta un lascito lavorativo. In una stanza simile a un ufficio o a uno studio notarile, Wolfarth parla infatti del lascito finanziario ai famigliari ma, nel rivolgersi insieme alla moglie Anne-marie²⁵ agli spettatori-attori, consegna anche un altro *Nachlass*: «Non credere all'ideologia. Questo è ciò che vorrei tramandare». L'ideologia è quella nazista esperita dallo stesso Wolfarth, abbracciata da giovane senza valutare le tragiche implicazioni e conseguenze.

Ottava, ultima sala: un male incurabile ha colpito Alexandre Bergerioux²⁶,

²³ Il *Nachlass* del professor Frackowiak ha un contraltare nella storia raccontata da Valeria Bruni Tedeschi e Yann Coridian nel film-documentario del 2016 – stesso anno di *Nachlass* – *Une jeune fille de 90 ans* (<https://www.thierry-niang.fr/Une-jeune-fille-de-90-ans-378>). Realizzato nel reparto geriatrico dell'ospedale Charles Foix d'Ivry, mostra come la danza, che nel film è quella del coreografo di fama internazionale Thierry Thieû Niang, riesca a contrastare realmente isolamento e oblio cui sembrano condannati i malati di Alzheimer – in particolare una delle pazienti dell'ospedale, la novantaduenne Blanche Moreau – e sia in grado di far affiorare la vita nonostante l'assottigliarsi delle capacità cognitive ed emotive.

²⁴ «Gabriele von Brochowski, ancienne ambassadrice de l'Union Européenne en Afrique, née en 1936 à Homburg, vit à Bruxelles et à Gordes. "Je veux décider moi-même à quoi servira mon héritage et je souhaite vraiment qu'il poursuive, après la mort, le travail de ma vie"».

²⁵ «Annemarie Wolfarth, ancienne lectrice (1928-2017) et Dr. Günther Wolfarth, ancien président du Conseil de la banque de cautionnement du Bade-Wurtemberg (1922-2018), nés à Stuttgart. "Ne pas croire d'idéologie. C'est ce que je voudrais transmettre"».

²⁶ «Alexandre Bergerioux, ancien graphiste et pêcheur à la mouche, né en 1971 à Genève, vit

che vuole affidare il suo *Nachlass* a una giovane donna e idealmente ai giovani. Alexandre vuole rendere sua figlia erede del ricordo di un padre vitale e vivo come l'acqua del fiume dove amava pescare. Il dialogo avviene da due punti estremi della stanza: in un punto, un video proietta immagini e parole di Alexandre, in un altro, su un comodino, le foto della giovane figlia sembrano essere in ascolto. Tra questi poli interconnessi c'è un letto matrimoniale dove vengono fatti sedere alcuni spettatori-attori/ospiti – altri siedono sul pavimento o sono in piedi –. Per otto minuti tutti vivono insieme ad Alexandre e alla figlia la tenerezza di questo ultimo *Nachlass*.

Nel percorso ideato da Rimini Protokoll il sentire degli spettatori-attori è orientato e sollecitato da spazi, oggetti, parole, immagini, relazioni con presenze-assenze che toccano e muovono profondamente la sfera emotiva. L'atmosfera entro cui ci si muove spinge all'empatia; può tuttavia anche spingere a un distanziamento emotivo: la radicalità delle situazioni con cui ci si confronta in ogni stanza e vari elementi, che sono in atto o in potenza disturbanti, possono indurre a distacco, persino a rivolta, disinteresse e indifferenza nei confronti del *Nachlass* di estranei.

3. *Everywoman* (2020)

Nell'articolo *Everyone's a Specialist. Rimini Protokoll and the Reconstruction of Reality* a firma di Milo Rau per *Neue Zürcher Zeitung* (2004), Rau si sofferma sullo spettacolo *Deadline* del collettivo svizzero-tedesco:

“Deadline” (2003) [...] deals with death and dying. They collected statistics on reasons and locations of death, experiences of relatives, reports on daily life in a dying-hospice, and information on the organisation of funerals. There were no actors on stage, but the specialists of death itself: a preparator, a stonemason, a funeral musician, a funeral speaker. The effect of the beautiful horror came rather indirectly. The actors didn't refer to reality, they were reality: the game-instructions of real dying were shown. Who ever talked did so in his own right. And this is why one of the presenters only talked from a video presentation to the audience: his doctor discouraged him from a live-performance since his state of health was fragile²⁷.

à Genève. “Peut-être je ne vais pas te voir grandir. Et j'aimerais que tu gardes un beau souvenir de moi, de quelqu'un de bien vivant”».

²⁷ L'articolo, del 17 febbraio, è stato ripubblicato sul sito di Rimini Protokoll: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/everyone-s-a-specialist>. Inoltre: Voigt 2020a, pp. 187-188; Voigt 2020c, pp. 365-367; <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/deadline-hoer-spiel>.

Anche se non richiamati esplicitamente da Milo Rau per la genesi di *Everywoman* (2020), *Deadline* e *Nachlass – Pièces sans personnes* sono negli archivi della memoria del regista svizzero e visibili fra le trame del suo spettacolo.

Concepito nel tempo della pandemia Covid-19, *Everywoman* ha rispecchiato l'urgenza di Rau di intraprendere un viaggio intorno alla morte, agli attimi sospesi tra l'essere e il non essere più, a ciò che ognuno lascia appena ha oltrepassato il limite ignoto²⁸: fondamentale, secondo quanto dichiarato dallo stesso Rau, è stato il confronto con la morte in *Jedermann* di Hugo von Hofmannstahl²⁹, ispirato al quattrocentesco *morality play Everyman*. La presenza dell'attrice Ursina Lardi³⁰ ha reso inevitabile il passaggio da *Jedermann* a *Everywoman*, ossia dal maschile al femminile, ma oltre alla motivazione più ovvia ed evidente altre ragioni hanno determinato il suddetto passaggio, come hanno spiegato gli stessi Rau e Lardi in un incontro al Piccolo Teatro di Milano³¹.

Everywoman non è un 'adattamento letterale' di *Jedermann* e questo perché, in base a *The Ghent Manifesto* redatto da Rau, «the literal adaptation of classics on stage is forbidden. If a source text – whether book, film or play – is used at the outset of the project, it may only represent up to 20 percent of the final performance time»³². La scena di *Everywoman* fa suoi alcuni tratti dell'opera di von Hofmannstahl per lanciarli in un terreno lontano dallo scrittore austriaco e molto vicino a noi, agli anni Venti del XXI secolo, dopo la drammatica cesura della pandemia, disseminando domande sul morire, sul vivere, ma anche sul senso e sullo scopo del teatro.

Everywoman è Ursina Lardi, un'attrice instancabile, che ama sentire il peso del lavoro, visualizzato in scena da un masso millenario, ma è pure una donna simile a ogni donna. *Everywoman* è però anche Helga Bedau, un'anziana signora appassionata di teatro anche e ancora nel momento in cui la morte entra a sorpresa nei suoi giorni e la sua vita prende bruscamente un'altra direzione.

Come ci sentiremmo se ricevessimo la notizia di essere malati senza possibilità di cura? Soli come non siamo mai stati, precipitati in un abisso da

²⁸ Fornaro 2020.

²⁹ Bellavia 2021, pp. 9-42, anche per la bibliografia.

³⁰ Su Lardi: <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/it/home/theater/theater-archiv/theater-2017/ursina-lardi.html>. Lardi aveva già lavorato con Rau in *Compassion* e *Lenin*: Ferraresi 2017; Rau 2017; <https://www.schaubuehne.de/de/blog/schoepferische-unruhe-milo-raus-lenin.html>.

³¹ L'incontro di Rau e Lardi con Claudio Longhi, direttore del Piccolo Teatro di Milano, si è tenuto in occasione del debutto di *Everywoman* al Teatro Strehler (registrazione: <https://www.youtube.com/watch?v=f7CeqG1xkdU>).

³² Così recita il punto 4 del *Manifesto*. Si veda: <https://www.ntgent.be/en/about/manifest>; <http://international-institute.de/en/the-city-theatre-of-the-future-ghent-manifesto/>.

dove sappiamo che nessuna mano ci risolleverà. Cosa faremmo? Ognuno cercherebbe qualcuno a cui dire 'sto morendo': l'amore di una vita, Dio, un figlio, un amico, uno sconosciuto. Helga Bedau, sola nel suo dolore, ha scelto Ursina Lardi per dirle della sua incurabile malattia in una lettera realmente spedita: «Gentile signora Ursina Lardi, vado spesso a teatro ma ora i teatri sono chiusi. Da giovane ho recitato piccoli ruoli. Ora ho un cancro»³³. Finzione e realtà si guardano negli occhi: in *Everywoman* la morte è reale, non è solo rappresentata, e allo stesso tempo è reale proprio nel momento in cui viene rappresentata.

Il numero di telefono scritto nella lettera dalla Bedau alla Lardi è la pudica richiesta di un dialogo prima che sia troppo tardi. Il tempo, crudele divoratore della vita, lo è ancora di più quando la morte si avvicina e ci si chiede, tra rabbia e impotenza: perché proprio io? Nel campo di battaglia dove la morte raggiunge l'uomo, il vincitore è sempre certo ed è vano opporre resistenza. Più la morte avanza, più il passato torna davanti agli occhi di chi sta per andare via. Helga vede scorrere il film della sua esistenza. Lo sguardo indugia sui compagni di viaggio, sui luoghi – sulle città, sui boschi –, sugli oggetti più cari, tracce visibili e tangibili della vita e delle tante emozioni provate. Gli oggetti trattengono frammenti di storia e rappresentano corpi vibranti di memorie emotive: sono così in grado, attraverso i sensi, a cominciare dalla vista e dal tatto, di suscitare reviviscenze emotive ma anche nuove emozioni, le une e le altre turbate dalla consapevolezza dell'ultimo atto della vita e per questo circonfuse da atmosfere e tonalità emotive perturbanti.

Nella scena iniziale di *Everywoman*, una silenziosa Ursina Lardi tira fuori da una semplice scatola di cartone, che potrebbe appartenere a chiunque, piccole cose, foto, fogli e dispone tutto su un pianoforte a coda con gesti che seguono un ritmo lento e quasi rituale. Dall'esterno si sentono rintocchi secchi e mesti di campane che, arrivati e racchiusi in questa stanza della musica, disegnano uno spazio sonoro che non apre a resurrezioni in un altrove. Il pezzo di mondo reale ed emotivo mostrato da Ursina appartiene a Helga. Le foto ritraggono Helga da giovane, il figlio; i fogli sono copioni dei suoi piccoli ruoli da attrice e un foglio leggero, chiuso in una cartella, è quello scritto con parole che hanno avuto il peso per far precipitare tutto: «carcinoma avanzato al pancreas. Incurabile. Stadio avanzato». In *Everywoman* gli oggetti hanno una funzione drammaturgica essenziale, in sé e attraverso associazioni reciproche: veicolano vita ed emozioni che danno il via a buona parte del racconto di Helga e a quel-

³³ Questa battuta e le altre che verranno citate in questo paragrafo sono riprese dalla proiezione delle stesse, in traduzione italiana, sul palco durante lo spettacolo.

lo parallelo di Ursina, in un intreccio di ricordi di esperienze simili, su tutte l'addio alla città natale per andare a Berlino; la maternità; la malattia di Helga.

Nelle azioni di scavo compiute da Lardi nella scatola e nel passaggio dal buio della scatola alla luce della stanza della musica, sotto gli sguardi di Ursina e del pubblico, quegli oggetti così comuni veicolano emozioni verso 'ognuno' degli spettatori e attivano associazioni e omologie emozionali. Che fine faranno tuttavia quelle piccole cose e le loro vite emotive? Anche gli oggetti moriranno con Helga? Cadranno in mani che ne avranno cura o verranno gettati via con indifferenza? Susciteranno ancora emozioni, quando tutto sarà finito? Quali? *Everywoman* risponde con un'azione teatrale: riporre – è questo l'atto della Lardi – gli oggetti di una vita nella scatola; seppellire corpi-oggetti/emozioni e la vita trascorsa che incarnano.

Una indelebile memoria segna un altro passaggio nevralgico di *Everywoman*. Lardi ricorda una corsa di cavalli all'ippodromo: ne parla come se dicesse della vita che corre, tra empiti di fuga e timori, coinvolgimenti e distrazioni. Un cavallo si separa dagli altri – racconta –. È solo. Cade. La gamba sottile ma vigorosa si spezza irrimediabilmente. Ursina ricorda di aver incrociato gli occhi del cavallo dopo la caduta e che solo allora, nella sua vita, si è sentita guardata davvero. L'ultimo sguardo del cavallo morente è il *primo sguardo*³⁴ per la donna che si è trovata a stare, per un gioco del destino, tra l'animale e l'ombra nera della Morte: il «qualcosa dietro di me» – dice Ursina – da cui il cavallo è stato attratto fatalmente. A donne e uomini che non si ritraggono davanti a occhi bui come quelli ricordati da Lardi ne corrispondono altri indifferenti alla caduta nel buio. Sono quelli che tornano in mente a Helga Bedau, ricordando *La caduta di Icaro* di Bruegel³⁵ dove sono dipinti uomini e animali chiusi nella più totale indifferenza verso il giovane corpo di Icaro caduto tra le bocche voraci del mare. Questa immagine, stretta fra la solitudine di chi muore e il mondo indifferente alla morte, genera altri ricordi, di situazioni e di canzoni che fanno sentire gli esseri umani vicini e complici. Ma fino a quando? Le canzoni, «che univa[no] tutti, finisc[ono]», dice Helga, e «resta un vuoto nella mente e nel cuore» e lo stesso accade quando ci si riunisce per altre occasioni. In un video preregistrato, visibile su un grande schermo sul fondo della scena in cui Helga (in video) interagisce con Lardi (sul palco)³⁶, assistiamo ai festosi preparativi di una cena: man mano le persone prendono posto in una tavola imbandita con

³⁴ Il corsivo è mio.

³⁵ Pieter I Bruegel, *La chute d'Icare*, 1558 circa, olio su tela (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique 4030; <https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-i-bruegel-la-chute-d-icare>).

³⁶ Sul teatro di Rau e l'intermedialità: Viccei 2022, pp. 127-145, con bibliografia.

candele e ghirlande. La scena qui creata da Rau è allusiva a quella della cena di *Jedermann*³⁷ dove, a un certo punto, piomberà la Morte. Come in *Jedermann* anche in *Everywoman* la Morte è il convitato di pietra. Qui il tavolo si spopola a poco a poco fino a diventare quello della solitaria ultima cena di Helga. Non solo la morte sorprende con il suo arrivo improvviso e sconvolgente; può stupire anche quel che resta della vita. La solitudine di Helga viene interrotta dall'incontro con Ursina che compie un'azione teatrale piena di significato simbolico. Per portare dell'acqua a Helga, Lardi abbandona il palco, esce di scena ed entra nello schermo. Superare il diaframma significa azzerare distanza e solitudine; significa superare il rischio dell'indifferenza e avere il coraggio di entrare nella realtà della vita dell'altro. Ursina siede così accanto a Helga, spezzando per un po' il dolore dell'ultima cena e condividendo, stavolta da vicino, un altro ricordo, quello della Rosaline di *Romeo and Juliet* interpretata in gioventù da Helga. Rosaline, bellissima, distante, casta, è un personaggio shakespeariano 'invisibile' e silenzioso, che si materializza in scena attraverso le parole di Romeo, innamorato di lei prima di incontrare Giulietta. *Romeo and Juliet* è la scintilla per parlare del corpo, della sua consistenza anche emotiva e del suo destino in scena e nella vita. Il ricordo del corpo fantasmatico di Rosaline fa visualizzare a Helga ricordi della vita in cui ha percepito il suo corpo privo di peso e delle emozioni allora provate. Questo è uno dei momenti di *Everywoman* di maggior contatto, se non sovrapposizione, fra teatro e vita reale, fra il teatro di *Everywoman* e la vita reale di 'ognuna' (Helga, Ursina), e ciò accade anche grazie alla complicità tra colleghe di scena, vagheggiata da Helga, che ha sempre desiderato sentirsi una 'vera' attrice, e realizzata alla fine, poco prima di morire.

«Vorrei morire in estate. La finestra è aperta»: la voce e lo sguardo di Helga fanno percepire una tensione fra il dentro, dove la donna è sola con il suo desiderio, e il fuori³⁸. La tensione di questo momento sospeso inizia a sciogliersi appena Helga precisa, con le parole, il 'suo' desiderio esterno estivo, che è non di sole ma di pioggia leggera e vento. Helga non è più in vita e non si sa se il desiderio sia stato realmente esaudito; certo viene esaudito nel *reality theatre* e ripreso a ogni *Everywoman*. Grazie a un gesto della Lardi e a una macchina

³⁷ Salzburg Festival 1920, <https://www.salzburgerfestspiele.at/en/history/1920s>; Salzburg Festival 1946, <https://licensing.screenocean.com/record/251663>.

³⁸ Il modo in cui Helga esprime il suo desiderio è affidato a intonazione, postura, gesto simili a quelli della protagonista di *Morning Sun* di Edward Hopper (1952, olio su tela, Columbus, Columbus Museum of Art Howald Fund Purchase 1954.031; <https://www.columbusmuseum.org/blog/2020/05/12/pocketguide-to-cma-edward-hoppers-morning-sun/>), sola, seduta su un letto in perfetto ordine, con corpo teso e sguardo fisso verso un oltre che l'unica finestra aperta della stanza dischiude.

teatrale la pioggia scende sul palco, come già in *La Reprise. Histoire(s) du théâtre* di Rau³⁹, e crea tra Lardi-*everywoman* e Helga, tra ogni spettatore e Helga un muro tanto diafano e lieve quanto reale e concreto, uno ‘schermo’ che materializza uno degli ultimi desideri e che si aggiunge allo schermo vero e proprio che fa esistere in scena Helga con il suo corpo-voce, le sue emozioni, la sua vita. Insieme alla visione della pioggia, della pioggia si sente anche l’odore e in teatro si avverte un’aria fresca e leggera: altri sensi, oltre la vista e l’udito, vengono così coinvolti per affermare che il teatro è «unità»⁴⁰ anche di sensi.

E mentre la pioggia cade, si liberano altri pensieri – «Dio abbi pietà di me in tutta la tua compassione»⁴¹ – e sonorità. Alla ricerca di una risposta consolatrice al mistero della morte, Lardi suona al piano il corale *Jesus bleibet meine Freude* di Johann Sebastian Bach. Helga ascolta e guarda dallo schermo; guarda, immaginando, anche noi spettatori che ricambiamo il suo sguardo. In questo dialogo muto sembra ricrearsi il senso dell’incontro silente fra una donna all’ippodromo e gli occhi quasi bui di un cavallo.

Mentre una cassetta registrata fa ascoltare gli ultimi racconti di Helga su Berlino, sul passato, sulla migliore pizza mai mangiata, l’immagine di Helga al centro dello schermo, immobile nello stesso punto, si allontana lentamente da ognuno, diventando sempre più piccola fino a scomparire.

La vita finisce raccontando a se stessi, a un Dio, a sconosciuti, a chi si è avuto veramente accanto la vita che ognuno ha vissuto. In teatro, negli istanti prima della dissolvenza e dei titoli di coda di *Everywoman*⁴², ognuno può trovarsi nello stato emotivo di voler ricordare le cose più semplici e amate della propria vita, le emozioni provate e desiderate.

4. Atmosfere e tonalità emotive in scene liminali

La ‘scena’ di *Nachlass – Pièces sans personnes* è un’architettura progettata da Dominic Huber traducendo desideri, emozioni, pensieri di Nadine Gross e dei suoi compagni, condivisi parlando con Rimini Protokoll in incontri concordati. Questa architettura in otto stanze con uno spazio comune, polifunzionale – spazio di raccordo, passaggio, fuga, sosta –, dà forma all’intonazione emotiva di una atmosfera segnata da ‘lasciti’ legati al morire. Il collettivo svizzero-tedesco

³⁹ Scarpellini 2018.

⁴⁰ In *Everywoman*, Lardi dice del teatro che è «unità, insieme, coralità, comunità».

⁴¹ È qui l’eco di una parola chiave nel teatro di Rau al punto da essere titolo del citato spettacolo *Compassion*.

⁴² I termini dissolvenza e titoli di coda sono qui usati in senso metaforico e, in riferimento al finale di *Everywoman* e al cinema (molto presente nel lavoro di Rau, Climenhaga 2021), in senso proprio.

è forte di una visione teorica e di una ampia ed eterogenea esperienza teatrale e performativa che hanno permesso sia di ideare e realizzare l'edificazione di uno spazio complesso quale è quello di *Nachlass* sia di determinare, con la sintassi degli spazi e la loro composizione interna, atmosfere emotive coinvolgenti. Gli otto microcosmi architettonici – teatrino, piccolo soggiorno, camera da letto, e così via – abitati in diverso modo dalle presenze-assenze di Nadine e degli altri suscitano atmosfere emotive tanto immersive da sprigionare una intensa intonazione emotiva nel sentire corporeo di chi accede alle otto stanze.

Ogni stanza di *Nachlass*, in sé e in quanto parte di un tutto interconnesso, possiede una forza atmosferica capace di intonare, con modi percettivamente stranianti, lo stato emotivo e proprio-corporeo dello spettatore-attore/viaggiatore-ospite – da intendersi come singolo e come parte di un gruppo – invitato a fare esperienza del *Nachlass*. L'ignoto che ogni stanza rappresenta e le esperienze reali di Nadine Gross e degli altri in relazione allo «sconvolgimento emozionale per eccellenza»⁴³ muovono e modulano, con varietà di accenti e percezioni, il senso di inquietudine che si prova di fronte all'ignoto della morte. Una volta terminata l'esperienza vissuta nella singola stanza, l'*Unheimlich* permane nelle altre stanze come sottofondo emotivo, come comune denominatore di *Nachlass* – *Pièces sans personnes*.

Il definitivo distacco di Nadine e degli altri dai vivi è suggellato dal seppellimento, sebbene non tutti i protagonisti ne parlino esplicitamente. In alcuni casi gli spettatori-attori si trovano nelle condizioni di fare esperienza, entro una dimensione di *reality* e *documentary theatre*, dell'atmosfera emotiva di un congedo funebre: accade soprattutto con il caso di Celal Tayip che parla apertamente della preparazione del funerale e della sepoltura, delle norme sul trasporto aereo delle salme mentre invita gli spettatori-attori/ospiti a togliere le scarpe, sedere su un tappeto, mangiare dolci turchi, e in questo modo ad accompagnarlo.

In *Nachlass* il sentimento del lutto è disseminato come tonalità emotiva diffusa, che avvolge e rattrista. Essa riguarda, da un lato, Nadine e i suoi compagni, dall'altro coloro che partecipano alle esperienze di lascito e di morte nelle stanze. I partecipanti restituiscono la parvenza di un collettivo concorde e uniforme nella tonalità emotiva e del quale le isole emotive (*Stimmungsin-seln*) – per dirla con Jürgen Hasse⁴⁴ – e la varietà di intonazioni emotive sono percepibili solo minimamente.

In *Nachlass* ogni spettatore-attore/viaggiatore-ospite si fa carico emotiva-

⁴³ Una delle definizioni della morte di Emmanuel Lévinas, ripresa in Hasse 2018, p. 76.

⁴⁴ Hasse 2018, p. 85.

mente di portare e accompagnare il lascito di pensieri, memorie, emozioni del corpo-presente/assente nella singola stanza verso il medesimo lascito degli altri corpi-presenti/assenti nelle altre stanze, e potenzialmente anche al di fuori dell'universo architettonico e semantico di *Nachlass*. Al di là di ciò che appare, per ogni partecipante a *Nachlass* si può parlare anche di tonalità emotive proprie, che differiscono dalla tonalità emotiva generale e collettiva, specie per intensità, qualità, durata. In questa differenziazione gioca un ruolo importante la relazione emotiva di ogni spettatore-attore/viaggiatore-ospite con l'‘abitante’ della stanza. In particolare, pensando all'intensità di una tonalità emotiva, questa può essere determinata dal tipo e dal grado di condivisione e coinvolgimento – per vicinanza di esperienze personali – dello spettatore-attore rispetto ai protagonisti di *Nachlass*. Può essere determinata, si è detto, ma va aggiunto non sempre e soprattutto non necessariamente. Il caso del *base jumper* Michael Schwery è emblematico. La singolarità di questo caso, data dalla pratica non comune dello sport estremo praticato da Schwery, non impedisce l'attuarsi di una intensa relazione emotiva ottenuta attraverso la costruzione di una ‘scena’ sinestetica massimamente immersiva, che immette nelle condizioni di far esperienza del salto nel vuoto non solo e non semplicemente tra pareti montuose ma nel vuoto irreversibile di un altrove.

In *Nachlass – Pièces sans personnes* la ‘scena’ è abitata dai corpi di Nadine Gross e dei suoi compagni di lascito che sono presenti con corpi in sottrazione e assenza, percepibili per il medium di video, foto, registrazioni di voci. Questi corpi esercitano una forza emotiva, per lo più oscura, dolente, malinconica, sui partecipanti a *Nachlass*. A questi corpi situati nell'esperienza liminale sono legate cose, che hanno valenze proprie e simboliche, e sono legati luoghi ricostruiti: il soggiorno di Jeanne Bellengi, ad esempio.

Le cose sono tramite atmosferico della creazione di tonalità emotive, soprattutto quelle che gli spettatori-attori/viaggiatori-ospiti possono prendere in mano e passare gli uni agli altri in una concreta condivisione, come le foto dell'orologiaia Jeanne sparse su un tavolo tra le sveglie o le foto, i documenti, gli oggetti di artisti africani dell'ambasciatrice von Brochowsky.

I luoghi sono intonati atmosfericamente come spazi del passato, del ricordo (*theatre of memories*), del rimpianto, del desiderio, e di un futuro che, ancorato a un lascito reale e definito, contiene tenerezza per chi resta, contiene dolore, paura, inquietudine per un ignoto che è insondabile. Le stanze del ‘lascito’ sono intonate atmosfericamente come spazi del passato e del futuro attraverso i corpi assenti, le voci, con i colori, le intonazioni e le parole da esse veicolate, attraverso le cose, attraverso l'assetto dello spazio interno di ogni stanza, degli otto spazi fra loro e in relazione allo spazio condiviso.

Le otto 'scene' riflettono i tratti distintivi dei protagonisti di *Nachlass – Pièces sans personnes*, della loro vita, del loro pensare e sentire, che si fa definitivo e particolarmente intimo nel momento del lascito. Le stanze, singolarmente e insieme, hanno sullo spettatore-attore/viaggiatore-ospite un duplice valore di intonazione emotiva: da una parte è l'esperienza del lascito che nella sua performatività da *reality*, *documentary* e *intermedial theatre* e nel carattere immersivo della sua messa-in-azione diffonde atmosfere impresse, intense tanto da suscitare tonalità emotive; dall'altra sono le storie del lascito che agiscono sullo stato emotivo degli spettatori-attori a seconda della modalità e della prassi del lascito stesso.

La scena condivisa da Helga Bedau e Ursina Lardi in *Everywoman*, attraversata dal teatro e dalla musica, dalla vita e dalla morte, dal ricordo e da ciò che si intende lasciare, è particolarmente vicina alla stanza-scena di Nadine Gross, per la natura teatrale e musicale e per atmosfere e tonalità emotive. Risonanze si avvertono anche con altre stanze di *Nachlass*⁴⁵.

In *Everywoman* molti elementi concorrono a creare atmosfere emotive: il pianoforte, un radioregistratore vintage, le scatole di cartone, oggetti, tra i quali Helga e Ursina fanno spiccare spartiti, copioni, fotografie, lettere, il foglio della diagnosi medica; e poi la lunga tavola imbandita, condivisa da Helga con i suoi e poi trasformata nella tavola dell'incontro ravvicinato con Ursina, infine la pioggia e il suo odore. Questi elementi sono disposti nei due interconnessi spazi teatrali di *Everywoman*: il palco, abitato da Ursina Lardi, e lo schermo, abitato da Helga Bedau, da sola e non. Il meccanismo dialettico scena-schermo e il dislocamento intermediale delle protagoniste determina, insieme a un incremento dei livelli spazio-temporali e di realtà, un potenziamento – anche strategico da parte del regista – di certe atmosfere emotive, in particolare quelle legate ai luoghi e agli oggetti segnati da rimembranze. Il ricordo è uno degli assi portanti di *Everywoman*; rappresentativo, anche per la funzione metateatrale, è quello dell'interpretazione giovanile del ruolo della Rosaline shakespeariana (*Romeo and Juliet*) rimesso-in-azione da Helga e condiviso intimamente con Ursina: un ricordo carico di un'eredità emotiva che abbraccia il rimpianto per ciò che si è perduto, la nostalgia, la gioia per una esperienza di vita molto amata. Le atmosfere e tonalità emotive si amplificano. Questa amplificazione è dovuta al tempo in cui le une e le altre nascono e si dispiegano: tempo piegato

⁴⁵ Ad esempio, con la stanza di Jeanne Bellengi, per l'importanza del valore delle fotografie; con la stanza di Gabrielle von Brochowsky, per la funzione delle semplici scatole di cartone, destinate a contenere i pezzi più importanti della vita; con la stanza di Celal Tayip, per la preoccupazione per il luogo dove si andrà a morire, per i preparativi e le spese del funerale.

verso una fine resa certa da un oggetto di materia leggera ma di sostanza dura e schiacciante, il foglio con le parole «carcinoma avanzato [...]».

Nelle parti di *Everywoman* in cui Helga sente più marcato il senso dell'avvicinarsi della perdita del corpo e dell'assenza, le esperienze corporee nello spazio, con gli altri – Ursina anzitutto – e con le cose, e il corpo stesso di Helga, inteso come *Leib*, funzionano da cassa di massima risonanza emozionale. E si afferma un desiderio: non di scissione tra corpo e spazio-altri corpi-cose ma di interconnessione corporea ed emotiva.

L'atmosfera emotiva di dissoluzione e disfacimento che promana dalle parole sul male mortale si incontra e scontra con l'atmosfera emotiva di tenuta e ancoraggio ad altre parole, alla musica – fondamentale anche in questo spettacolo di Rau –, alle cose che hanno trattenuto la vita vissuta e le sue emozioni. Molto simile a questa condizione emotiva di Helga è la condizione vissuta da Ursina quando ha incontrato gli occhi del cavallo caduto e l'ombra nera della morte: un incontro emozionale di pochi istanti indimenticabili, sperimentato in quella sottile terra di confine tra il vivere che sta per finire e il morire che sta per iniziare.

Nachlass – Pièces sans personnes.

Ideazione: Stefan Kaegi / Dominic Huber (Rimini Protokoll); video: Bruno Deville; drammaturgia: Katja Hagedorn; suono: Frédéric Morier; assistenti alla progettazione: Magali Tosato, Déborah Helle (stagista); assistenti alla scenografia: Clio Van Aerde, Marine Brosse (stagista); ideazione tecnica e costruzione scene: Théâtre Vidy-Lausanne; produzione: Théâtre Vidy-Lausanne; coproduzione: Rimini Apparat, Schauspielhaus Zürich, Bonlieu Scène nationale Annecy e la Bâtie-Festival de Genève nel quadro del programma INTERREG France-Suisse 2014-2020 Maillon, Théâtre de Strasbourg-scène européenne, Stadsschouwburg Amsterdam, Staatsschauspiel Dresden, Carolina Performing Arts. Con il sostegno di Fondation Casino Barrière, Montreux. Le Maire de Berlin – Chancellerie du Sénat – Affaires culturelles. Con il sostegno per la *tournee* di Pro Helvetia – Swiss arts council.

Everywoman. Regia: Milo Rau; con Ursina Lardi, Helga Bedau (in video); scene e costumi: Anton Lukas; video: Moritz von Dungern; suono: Jens Baudisch; drammaturgia: Carmen Hornbostel, Christian Tschirner; ricerca: Carmen Hornbostel; luci: Erich Schneider; produzione: Schaubühne, Berlino in coproduzione con Festival di Salisburgo.

Bibliografia

- BELLAVIA S. 2021, "Jedermann" di Hofmannsthal nella regia di Reinhardt, «Il castello di Elsinore» LXXXIV, pp. 9-42. URL <https://www.ilcastellodielsinore.it/index.php/Elsinore/article/view/237>.
- BIRINGER J. 2022, *Kinetic Atmospheres. Performance and Immersion*, London-New York.
- BÖHME G. 2017, *Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces*, London-New York.
- BRONZINI B. 2022, *Il superamento della solitudine del morente nel teatro civile di Rimini Protokoll, Milo Rau e Interrobang*, «Studi Germanici» V, pp. 125-140. URL https://www.studigermanici.it/wp-content/uploads/2023/09/Q_AIG5_08_Bronzini-1.pdf.
- BRUNO G. 2022, *Atmospheres of Projection: Environmentalism in Art and Screen Media*, Chicago.
- BRUZZONE D. 2009, *Otto Friedrich Bollnow. Le tonalità emotive*, Milano.
- CLIMENHAGA M. M. 2021, (Re)Creation Processes: Milo Rau and the International Institute of Political Murder, PhD Thesis Philosophy in Performance Studies (Department of Drama, University of Alberta). URL https://era.library.ualberta.ca/items/e84b7cd5-b72c-491b-9777-a1fac3a405b7/view/12210bdc-9dc2-43d0-bc0c-5693c8b19301/Climenhaga_Lily_M_202101_PhD.pdf.
- CROSSLEY M. (eds.) 2019, *Intermedial Theatre. Principles and Practice*, London.
- DÉCHERY C., WELTON M. (éds.) 2020, *Staging Atmospheres: Theatre and the Atmospheric Turn (Atmosphères en scène: le théâtre à l'ère du tournant atmosphérique)*, «Ambiances. International Journal of Sensory Environment, Architecture and Urban Space» VI vol. 1. URL <https://journals.openedition.org/ambiances/3372>.
- DÉCHERY C., WELTON M. (éds.) 2021, *Staging Atmospheres: Theatre and the Atmospheric Turn (Atmosphères en scène: le théâtre à l'ère du tournant atmosphérique)*, «Ambiances. International Journal of Sensory Environment, Architecture and Urban Space» VII vol. 2. URL <https://journals.openedition.org/ambiances/3907>.
- DREYSSE M. 2017, *The Performance is Starting Now. On the Relationship between Reality and Fiction*, in M. DREYSSE, F. MALZACHER (eds.), *Rimini Protokoll. Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*, Berlin, pp. 76-97.
- DREYSSE M., MALZACHER F. (eds.) 2017, *Rimini Protokoll. Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*, Berlin.
- FERRARESI R. 2017, *Teatro e realtà / Compassion di Milo Rau*, Doppiozero, 30 marzo. URL <https://www.doppiozero.com/compassion-di-milo-rau>.
- FERRARESI R. 2021, "Ready-Made" Compositions. Dramaturgical Practices in Contemporary Theatre, in G. GUCCINI, C. LONGHI, D. VIANELLO (eds.), *Creating for the Stage: Questioning Practices and Theories. Essays and Contributions from the*

- Third EASTAP Conference 2020*, Alma DL University of Bologna Digital Library, pp. 452-463.
- FIORATO S. 2021, *Introduction. Intermediality and Virtuality in Performance: A Reflection on Twenty-First Century Mediaturgy*, «SKENÈ Journal of Theatre and Drama Studies» VII 1, pp. 5-20. URL <https://skenejournal.skeneproject.it/index.php/JTDS/article/view/328/318>.
- FORDYCE E. 2017, "We go live at 8 o'clock". *Documentary Theatre in the Presence of Performance Art*, in M. DREYSSE, F. MALZACHER (eds.), *Rimini Protokoll. Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*, Berlin, pp. 168-185.
- FORNARO S. 2019, *Archivi delle emozioni*, in S. SANNA, *Una vergogna esemplare. Lettura della Marchesa von O.. di Heinrich von Kleist*, Bari, pp. 7-16.
- FORNARO S. 2020, *Milo Rau al Festival di Salisburgo con una riflessione sulla morte*, Visioni del tragico, 14 agosto. URL <https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/milo-rau-al-festival-di-salisburgo-con-una-riflessione-sulla-morte>.
- GOMILA A. 2021, *Rimini Protokoll. Sculptors of Time*, Barcelona.
- GRIFFERO T. 2005, *Non dentro ma fuori: le atmosfere come spazi emozionali*, «Oltreconfine. Rivista della Società Filosofica Feronia», pp. 10-15.
- GRIFFERO T. 2009, *Atmosfericità. "Prima impressione" e spazi emozionali*, «Aisthesis» I, pp. 49-66. URL <http://www.seminariodestetica.it/Aisthesis/03griffero.pdf>.
- GRIFFERO T. 2010, *Fuori tutto! Le emozioni come atmosfere*, «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni» IV 12, pp. 19-26.
- GRIFFERO T. 2014a, *Atmospheres. Aesthetics of Emotional Spaces*, Farnham.
- GRIFFERO T. 2014b, *L'incorreggibile atmosfericità delle emozioni*, in E. ANTONELLI, A. MARTINENGO (a cura di), *Confini dell'estetica. Studi in onore di Roberto Salizzoni*, Roma, 223-235.
- GRIFFERO T. 2017, *Quasi-things: The Paradigm of Atmospheres*, Albany N.Y.
- GRIFFERO T. 2017², *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Sesto San Giovanni.
- HAUG H., KAEGLI S., WETZEL D. 2012, *Rimini Protokoll ABCD*, Berlin.
- HASSE J. 2018, *La potenza emotiva degli ambienti tanatologici. Sull'interazione di atmosfere e tonalità emotive*, «Studi di estetica» XLVI, IV serie, 2 / Sensibilia, pp. 75-94.
- RAU M. 2004, *Everyone's a Specialist. Rimini Protokoll and the Reconstruction of Reality*, Neue Zürcher Zeitung, 17-02-2004. URL <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/everyone-s-a-specialist>.
- RAU M. 2017, *Lenin. Panorama einer Revolution*, Berlin.
- SCARPELLINI A. 2018, *Romaeuropa Festival / Milo Rau, Histoire(s) du théâtre con Decalogo*, Doppiozero, 22 novembre. URL <https://www.doppiozero.com/milo-rau-histoire-s-du-theatre-con-decalogo>.
- SCHIPPER I. (Hrsg.) 2021, *Rimini Protokoll 2000-2020*, Köln-Berlin.
- SIEGMUND G. 2017, *The Art of Memory. Fiction and Seduction into Reality*, in M.

- DREYSSE, F. MALZACHER (eds.), *Rimini Protokoll. Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*, Berlin, pp. 188-211.
- TAIT P. 2021, *Theory for Theatre Studies. Emotion*, London.
- TAIT P. 2022, *Forms of Emotion. Human to Nonhuman in Drama, Theatre and Contemporary Performance*, London-New York.
- THIBAUD J.-P. 2015, *The Backstage of Urban Ambiances: When Atmospheres Per-vade Everyday Experience*, «Emotion, Space and Society» XV 1, pp. 39-46. URL <https://hal.science/hal-01560172/document>.
- VICCEI R. 2018, *La stanza dove viene conservato il Nachlass dei pensieri*, Rumorscena 26 gennaio. URL <https://www.rumorscena.com/26/01/2018/la-stanza-dove-viene-conservato-il-nachlass-dei-pensieririmini-protokoll>.
- VICCEI R. 2021, *Quel che resta della vita, quel che resta della morte. Dall'Alceste a Milo Rau*, Visioni del tragico, 29 ottobre. URL <https://www.visionideltragico.it/blog/contributi/quel-che-resta-della-vita-quel-che-resta-della-morte-dall-alceste-a-milo-rau>.
- VICCEI R. 2022, *Lo spazio necessario. Orestes in Mosul di Milo Rau*, in R. VICCEI (a cura di), *Orestee del XXI secolo*, «Visioni del tragico. La tragedia greca sulla scena del XXI secolo» III, pp. 127-145. URL <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/72/79>.
- VOIGT K. 2020a, *Rimini Protokoll, Stefan Kaegi | Dominic Huber: «Nachlass – Pièces sans personnes»*, 2016, in K. VOIGT, *Sterbeorte: Über eine neue Sichtbarkeit des Sterbens in der Architektur*, Bielefeld, pp. 185-199.
- VOIGT 2020b, *Gregor Schneider: «Sterberaum»*, 2008, in K. VOIGT, *Sterbeorte: Über eine neue Sichtbarkeit des Sterbens in der Architektur*, Bielefeld, pp. 201-207.
- VOIGT 2020c, *Nachlass, Erinnerung und Andenken Raum geben. Gespräch mit Stefan Kaegi, Rimini Protokoll*, in K. VOIGT, *Sterbeorte: Über eine neue Sichtbarkeit des Sterbens in der Architektur*, Bielefeld, pp. 359-369.
- WAHL C. (Hrsg.) 2021, *Rimini Protokoll - Welt Proben*, Berlin.

Sitografia

- <https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-i-bruegel-la-chute-d-icare>
- <https://iftr.org/working-groups/intermediality-in-theatre-and-performance>
- <https://international-institute.de/en/lectures/>
- <https://international-institute.de/en/news/>
- <http://international-institute.de/en/the-city-theatre-of-the-future-ghent-manifesto/>
- <https://licensing.screenocean.com/record/251663>
- <https://www.columbusmuseum.org/blog/2020/05/12/pocketguide-to-cma-edward-hoppers-morning-sun/>
- <https://www.ntgent.be/en/about/manifest>
- <https://www.piccoloteatro.org/it/2017-2018/nachlass>

<https://www.piccoloteatro.org/it/2021-2022/everywoman>
<https://www.rimini-protokoll.de/website/de>
<https://www.rimini-protokoll.de/website/de/books>
<https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/brain-projects>
<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/deadline-hoerspiel>
<https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/nachlass>
<https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/unheimliches-tal-uncanny-valley>
<https://www.rimini-protokoll.de/website/media/Nachlass/nachlass-fr-030620-br.pdf>
<https://www.salzburgerfestspiele.at/en/history/1920s>
<https://www.schaubuehne.de/de/blog/schoepferische-unruhe-milo-raus-lenin.html>
<https://www.schaubuehne.de/de/produktionen/everywoman.html>
<https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/it/home/theater/theater-archiv/theater-2017/ursina-lardi.html>
<https://www.thierry-niang.fr/Une-jeune-fille-de-90-ans-378>
<https://www.youtube.com/watch?v=f7CeqG1xkdU>