

# Esercizio di sparizione. *Liveness* e performance mediata in *The Perfumed Garden* di Raafat Majzoub

Sergio Lo Gatto

*Università degli Studi Link Roma*

## **Abstract**

Al festival Drodeseira / Supercontinent 2017 è stata presentata l'opera *The Perfumed Garden / Hekmat, xx* dell'artista libanese Raafat Majzoub. Parte di un più ampio progetto di scrittura di un romanzo seriale che ha avuto origine nel 2012 e che tuttora non è stato completato, in questa tappa Majzoub partecipa all'installazione scrivendo un nuovo capitolo del romanzo mentre si trova nella propria residenza a Beirut. A differenza di altre tappe che vedevano presente l'autore, *Hekmat, xx / Dro* si confronta con una particolare modalità di fruizione che discute il grado di presenza/assenza dell'artista, riconfigurato attraverso il passaggio mimetico nella forma narrativa e l'intervento a distanza. Aggiornando in tempo reale un documento condiviso sulla piattaforma Google Drive che viene visualizzato sullo schermo di un laptop, l'artista rende visibile al fruitore l'atto di creazione di un brano di testo pur non essendo fisicamente presente. Il gruppo dei fruitori abita e interagisce (ascoltando, guardando, agendo) in uno spazio fisico ed entra in una specifica e complessa relazione con l'autore. Esaminando gli scritti critici dell'artista e confrontandoli con formulazioni teoriche, il saggio analizza il progetto di Majzoub approfondendo un esperimento che impiega diversi gradi della performance mediata per esprimere una serie di istanze artistiche, filosofiche e politiche.

At the Drodeseira Festival / Supercontinent 2017 was presented Lebanese artist Raafat Majzoub's installation *The Perfumed Garden / Hekmat, xx*. Part of a larger project to write a serial novel that originated in 2012 and has not yet been completed, in this stage Majzoub participates in the installation by writing a new chapter of the novel from his residence in Beirut. Unlike other performances that saw the author present, *Hekmat, xx / Dro* is confronted with a particular performative strategy that discusses the degree of presence/ absence of the artist, reconfigured through the mimetic passage in the narrative form and distant intervention. By updating a document shared on the GDrive platform and displayed on the screen of a laptop open on a desk, the artist makes visible to the user the act of creating a piece of text while not being physically present. The group of users visits and interacts (listening, watching, acting) in a physical space and enters into a specific and complex relationship with the author. Examining the artist's critical writings and comparing them with theoretical sources, the essay investigates Majzoub's project by analyzing an experiment that employs different degrees of mediated performance to express a series of artistic, philosophical and political instances.

## **Parole chiave/Key Words**

*Performance mediata, liveness, narratologia, fiction attiva, corpo virtuale*

*Mediated performance, liveness, narratology, active fiction, virtual bodies*

**DOI: 10.54103/conessioni/22187**

## 1. Introduzione

Il 25 luglio 2017, nel programma della 37esima edizione di Drodeseera Festival / Supercontinent a Dro (TN), è stata presentata l'installazione/performance *The Perfumed Garden / Hekmat*, xx dell'artista libanese Raafat Majzoub. Si tratta di una tappa di un più ampio progetto che prevede la scrittura di un romanzo seriale attorno all'identità del mondo arabo contemporaneo. In questa occasione l'artista ha previsto di partecipare senza comparire in presenza, ma attraverso un documento condiviso via Google Drive che resta aperto su un laptop posizionato nella sala per tutta la durata della performance, dando al fruitore la possibilità di assistere in tempo reale alla stesura di un nuovo capitolo del romanzo, che ha come narratore in prima persona un personaggio di nome Hekmat.

Attraverso l'analisi dell'opera, l'esame di alcuni estratti di articoli, saggi critici e testi di presentazione delle opere a firma dello stesso artista e il sostegno di formulazioni teoriche che riguardano narratologia e mediologia della performance, il saggio si propone di analizzare la complessità di un'esperienza estetica e di fruizione e gli elementi semantici dell'opera, mettendoli in connessione con i presupposti dei dispositivi di performance mediata.

## 2. Raafat Majzoub e *The Perfumed Garden*

Raafat Majzoub è un artista multidisciplinare libanese attivo nella narrativa sperimentale, nella ricerca accademica e nelle pratiche performative e sociali. Molto attivo nel campo della divulgazione scientifica relativa all'architettura e al design, è cofondatore della rivista libanese *The Outpost* e collaboratore delle riviste *recto:verso*, *Perpetual Postponement*, *antiAtlas Journal* e *Contemporary Theatre Review*. Ha realizzato opere di arte installativa a Beirut, Il Cairo, Gerusalemme, Amman, Bruxelles e Cambridge e per conto di festival e rassegne come il Padiglione NSK alla 57esima Biennale d'Arte di Venezia, il programma *Nature* di Bruxelles e il 37esimo Drodeseera Festival a Dro. Architetto specializzato al dipartimento di Arte, Cultura e Tecnologia del Massachusetts Institute of Technology / MIT di Boston, il suo lavoro si propone di «definire il territorio della realtà attraverso la letteratura, l'arte visiva e l'intervento nello spazio pubblico, per presentare e affermare alternative utopiche accessibili e scenari possibili» (Majzoub 2012).

Non è facile inquadrare questo artista in una corrente definita, ma, nell'introduzione a un'intervista rilasciata nel 2015 alla rivista *Ahran*, lo si rimanda al lavoro di elaborazione di

pensiero che si muove tra arte pubblica e divulgazione filosofica e, in particolare, «interessato a innescare una permeabilità tra fiction e non-fiction».

*The Perfumed Garden* ha come obiettivo la scrittura di un romanzo seriale, la cui stesura è cominciata nel 2012 e non è stata ancora completata. Un'importante premessa formale è quella di legare la ricerca letteraria a una serie di esperimenti multimediali, installazioni, happening e performance alcuni dei quali vengono archiviati su un sito web (Cfr. <https://act.mit.edu/about/people/raafat-majzoub/> (consultato 15/12/2023)). Si potrebbe dire che *The Perfumed Garden* rappresenti una sorta di ampio contenitore in cui si situa la ricerca di questo artista a partire dal 2012: ciascun progetto (installazioni, scritti, opere audiovisive) denuncia una qualche attinenza a un più ampio progetto in divenire.

Il titolo del romanzo deriva da un manuale di erotologia araba, scritto tra il 1430 e il 1434 dallo sceicco Muhammad An-Nafzawi. Il libro originario è un peculiare esperimento che fonde la descrizione delle pratiche sessuali umane e animali, meticolose linee guida per mantenere l'igiene durante i rapporti e diversi aneddoti anche umoristici che attingono alla sapienza tradizionale della cultura islamica. Di questo, nel progetto omonimo Raafat Majzoub conserva soltanto il titolo, usato per identificare il romanzo come «un atto di incontro con un luogo che ha dimenticato il proprio sesso, con il tentativo di dar vita a un senso dell'identità alternativo» (Majzoub, 2012). Il concetto di scoperta, di approfondimento e di metodologia dell'incontro tra esseri umani (e animali) è il punto di partenza per un'operazione poetica e letteraria che si amplia in maniera ambiziosa, con lo scopo di comporre, in un arco di tempo indefinito, una «autobiografia di un possibile Mondo Arabo» (Majzoub 2012).

Il romanzo contiene personaggi, episodi, capitoli, storie che si intrecciano non sempre in maniera coerente; non segue una trama definita, ma piuttosto si mette in ascolto delle varie esperienze (artistiche e di vissuto) compiute dall'autore, il quale produce e deposita una narrazione seriale organizzata per frammenti.

Ripercorrendo analiticamente i materiali di ragionamento che lo stesso Majzoub produce e dissemina attorno al progetto *The Perfumed Garden*, si nota una programmatica ricerca di ambiguità tesa a un continuo "rimandare" a un momento più consono una spiegazione razionale del risultato letterario. Ad acquistare spazio è, piuttosto, la descrizione del processo creativo e dei possibili effetti della sua pur frammentaria condivisione sulle persone che abitano, rivolgono attenzione o studiano il mondo arabo nelle sue attuali espressioni identitarie. Il risultato è una

complessa mappa di aggiornamenti e pubblicazioni di estratti in cui il progetto del romanzo dimostra continuamente la propria complessità. Pur venendo identificato dall'autore come un romanzo, *The Perfumed Garden* somiglia più al "diario di bordo" di una ricerca artistica che promuove una sostanziale refrattarietà all'essere incasellata in un unico formato.

Finanche per descrivere il *setting* in cui il romanzo è ambientato Majzoub sembra porre come presupposto una sorta di sciarada logica, usando queste parole: «[U]n *mondo arabo immaginario* che non ha confini e *i cui personaggi sono persone reali*; la sua narrazione mette in discussione ciò che può e non può essere materializzato in quel mondo arabo» (Majzoub 2012, corsivi miei). Nella homepage del sito web dedicato al progetto, tuttavia, è emblematicamente citato un estratto della conferenza di André Breton nel giugno 1934 intitolata "Che cosa è il Surrealismo?": «Ogni cosa porta a credere che esista un certo punto della mente in cui vita e morte, il reale e l'immaginario, il passato e il futuro, il comunicabile e l'incomunicabile, l'alto e il basso, non siano percepiti come opposti» (Breton 1992, p. 254).

Una lista e una descrizione dei personaggi che intervengono nella storia non sono mai rese disponibili; in ciascun brano condiviso e/o archiviato gli episodi colgono i personaggi *in medias res*, descrivendoli all'interno di una *consecutio* di azioni complessa ma, in definitiva, impossibile da posizionare all'interno di un definito arco narrativo. Allo stesso modo, lo stile non segue un'impostazione univoca: ciascun capitolo è reso programmaticamente libero di esprimere una propria impostazione, presentando, di volta in volta, diverse forme che vanno dal serrato discorso diretto alle ampie descrizioni, fino al flusso di coscienza.

L'occasione in cui maggiormente è stata fatta luce sul processo di lavoro e sul contenuto di *The Perfumed Garden* si è verificata nel decennale della sua genesi: l'artista ha esposto una personale tra il 15 e il 20 gennaio 2022 curata da Artemis Akchoti Shahbazi al Boston Center for the Arts; sotto il titolo *Grounds*, la mostra raccoglie una selezione di estratti del romanzo e rende possibile una discussione con il suo autore. *Grounds* è stata presentata come un «invito a riconsiderare la realtà come molteplice. A cambiare. A partecipare. E a condividere. Presenta delle fondamenta per la validità delle nostre fiction collettive e crea nuove fondamenta per future realtà condivise» (Sito web Boston Center for the Arts 2022).

### 3. Hekmat, xx – Dro (2017)

Per introdurre la descrizione della tappa *Hekmat, xx* di Dro è utile anticipare un dato che verrà meglio discusso più avanti: nel corso del tempo il personaggio/narratore Hekmat è intervenuto, in maniera progressivamente più chiara, come *alter ego* di Majzoub nel mondo finzionale; lo stesso artista, di contro, si presenta spesso come *alter ego* di Hekmat nel mondo reale. Nella tappa a Boston, la didascalia del video proiettato nella sala durante la performance recita: «The more the artist writes about the character, the more the character becomes the writer» (<https://www.raafatmajzoub.com/hekmat-boston> (consultato 12/12/2023)<sup>1</sup>).

Il dispositivo utilizzato da *The Perfumed Garden / Hekmat, xx* a Supercontinent 2017 non è stato da Majzoub sperimentato in altre tappe, è l'unico in cui l'artista non sia presente e si fonda su un complesso equilibrio di elementi che non permette di identificarne uno come principale.

In una sala di Centrale Fies viene allestito – a cura di Daniel Blanga Gubbay – un ambiente: di fronte a una sedia vuota, una scrivania illuminata debolmente da un faro ospita un mazzo di fiori raccolto in un vaso, una piccola cassa acustica su cui punta un microfono montato su asta, un libro, un mucchio di cartoline già compilate, un *laptop* aperto sulla pagina bianca di un documento condiviso in Google Drive. Nello spazio non compaiono performer; il gruppo dei fruitori è libero di spostarsi nella sala e di maneggiare gli oggetti. La traccia audio, catturata dal microfono e amplificata da un diffusore, riproduce in *loop* il suono di una penna che rapidamente scrive su un foglio e contemporaneamente viene trasmessa in diretta su una radio israeliana. Le cartoline sono indirizzate ai vari componenti dell'Orchestra Nazionale Palestinese e firmate "Hekmat"; verranno spedite il giorno dopo da Centrale Fies. Nel corso della durata della performance, il foglio elettronico viene compilato dalla stesura di un capitolo del romanzo. L'artista si trova nella propria residenza di Beirut, da cui scrive in tempo reale.

Se l'istanza primaria – quella che riunisce tra loro esperimenti anche molto diversi – è la scrittura del romanzo, la tappa trentina presenta caratteristiche e modalità di lettura che, da un lato, informano il più ampio processo creativo di *The Perfumed Garden* dal punto di vista dei contenuti e delle forme; dall'altro, aiutano a individuare, nella "assente presenza" di un artista, un particolare sistema di relazioni che produce un'esperienza estetica e intellettuale a sé, anche separata dal frammento di contenuto proposto.

L'esperimento di Dro pone questioni sull'individuazione del preciso luogo fisico della performance e sul riconfigurarsi della relazione con l'artista, la cui presenza qui propongo di

analizzare come scissa in due ruoli. Da un lato esiste un *artista/scrittore* che crea una storia le cui istanze narrative rendono visibile una problematica compresenza di componenti narrative contrastanti e in cui il personaggio è libero di essere ciò che vuole. Esiste poi un *artista/performer* assente, che però “partecipa” attraverso diversi elementi materici e segni disseminati nella stanza. Alcuni di questi mutano forma e costruiscono un discorso in tempo reale (il documento Google Drive che si arricchisce di nuovo testo e il dialogo *fiction/realtà* che esso costruisce); altri sono classificabili come “reperti” che forniscono un grado di presenza/simulacro dell’artista stesso, che si aprono all’interazione materiale con il fruitore, che sottolineano la condizione (geografica e politica) in cui si trova l’artista.

#### 4. Fiction e realtà in Raafat Majzoub

Il breve testo descrittivo diffuso da Majzoub chiarisce la dimensione simbolica e l’istanza politica di questa installazione, quando recita:

Mentre le cartoline potrebbero o meno essere consegnate perché devono passare attraverso il controllo postale israeliano e la trasmissione radio potrebbe o meno essere ascoltata, piuttosto scambiata per un’interferenza o solo reputata un contenuto non stimolante, questa performance potenzia invece l’*agency* individuale *in a state-controlled landscape*. [...] Hekmat è un personaggio finzionale che diviene se stesso di fronte al pubblico di un festival europeo. Diviene più potente del suo performer (Majzoub), al quale la cittadinanza non permette di esistere in Palestina (sia attraverso il viaggio, la corrispondenza o la trasmissione radiofonica) (Majzoub 2017).

In questa dichiarazione di intenti la dimensione simbolica e il corpo-a-corpo tra contesto reale e contesto finzionale (e il paradossale delta di *agency* che si crea tra i due) risultano centrali. Per comprendere questa tappa è importante chiarire in che modo, secondo questo artista, la componente finzionale caratterizzi la natura polimorfica di *The Perfumed Garden* e certi presupposti artistici e creativi del suo autore.

Nei vari materiali critici che Raafat Majzoub ha prodotto attorno al proprio lavoro – frammentari e difficilmente esaustivi di per sé – ve ne è uno, più corposo, cui si attingerà qui per chiarire alcuni concetti fondamentali che sono alla base dell’operazione condotta da Majzoub sulla scrittura finzionale e sul suo impiego come strategia di ingaggio nei confronti del fruitore, come istanza filosofica e narrativa e come proposta politica del progetto artistico.

L’intenzione principale dichiarata da *The Perfume Garden* è quella di «creare narrazioni finzionali destinate a inondare la realtà con una potenza tale da adeguare a esse quella stessa

realtà»; dare forma, dunque, a *fiction* i cui snodi narrativi e personaggi, cominciando a esistere, possano «trasformare una visione del mondo». Nel proporre e chiarire questo connubio tra realtà storica recente e la finzione che la riorganizza e corrompe i margini di una narrazione comune, Majzoub dichiara una strategia che vede elementi di contesto reali e invenzione che li tradisce ingaggiati in un «duello democratico, in cui le realtà siano accettate come finzioni, finzioni potenziate, in grado di approdare – magari non pienamente – in un porto che sia lontano dagli obblighi della logica, del regno o della giurisdizione» (Majzoub 2017).

Ed è qui che l'autore enuncia una propria precisa tassonomia poetica: con Finzione Attiva (*Active Fiction*) Majzoub identifica una realtà che altro non è che una finzione resa manifesta, «attivata e manifestata attraverso il suo adottare una data struttura di potere»; Finzione Sopita (*Dormant Fiction*) è invece un sistema di logica che può generare una trasformazione in Finzione Attiva; «tale trasformazione dipenderebbe dal suo essere adottata da una rete di potere» (Majzoub 2017).

Il discorso portato da Majzoub contiene radicali implicazioni di filosofia politica, e infatti non si allontana troppo da quello avanzato da Jacques Rancière, quando afferma che «[l]a sovranità estetica della letteratura non è il regno della finzione. È un regime che tendenzialmente non distingue tra la ragione dei concatenamenti descrittivi e narrativi della finzione e quella della descrizione e dell'interpretazione dei fenomeni del mondo storico e sociale» (Rancière 2002, p. 54).

Anche per Majzoub la realtà non è l'opposto della finzione, ma è piuttosto identificata con «uno stato dell'esistenza in un'arena di finzione messa in atto», in cui è possibile immaginare una «finzione costruttiva (*constructive fiction*)» che prevede un ingaggio tra «memorie del passato e ipotesi di futuro che negoziano uno stesso luogo in un ciclo di Finzioni Attive e Sopite» (Majzoub 2017). Se nel «regime rappresentativo delle arti, [...] [f]ingere non significa produrre illusioni, ma elaborare delle strutture di intelligibilità» (Rancière 2022, p. 52), *The Perfumed Garden* si dichiara apertamente politico e militante nella sua poetica ambizione di creare una narrazione alternativa del mondo arabo (e, per estensione, del mondo contemporaneo), una serie di opportunità performative in grado di erodere la differenza tra mondo reale e mondo finzionale. Un esempio è il profilo Instagram @hkmt\_\_\_, registrato a nome del personaggio Hekmat, “concierge a The Khan”, il cui feed, fatto di frammenti del romanzo e selfie dei visitatori, campeggiava nel padiglione dello stato NSK alla Biennale di Venezia 2017 (<https://www.raafat-majzoub.com/hkmt> (consultato 13/12/2023)).

## 5. Polisistema, interferenza, *sameplaceness*

Itamar Even-Zohar espone la teoria del “polisistema letterario”: all’interno di ogni singolo sistema culturale, il sottosistema della letteratura tradotta (centrale nell’operazione di Majzoub rispetto all’originale arabo) rappresenta un potenziale di innovazione culturale (Even-Zohar, 1975); lo stesso studioso descrive il fenomeno in cui «una data letteratura subisce un’interferenza da una letteratura sorgente che la ignora completamente (Even-Zohar, 1990). Cogliendo il senso della dialettica tra Finzioni Attive e Finzioni Sopite nella composizione di *The Perfumed Garden* – a cui Majzoub assegna la responsabilità di cambiare la narrazione del mondo arabo – si può parlare di questo progetto di scrittura come di creazione di una deliberata *interferenza letteraria*.

Ancora Rancière ricorda quanto lontano sia il modello finzionale aristotelico, («concatenamento causale delle azioni “secondo necessità e verosimiglianza”») e a esso ne contrappone uno contemporaneo che consta in una «disposizione letteraria dei segni; [...] le forme di costruzione della finzione [sono] quelle di una lettura dei segni iscritti nella configurazione di un luogo, di un gruppo, di un muro, di un indumento, di un viso» (Rancière, 2002, p. 54). Luoghi fisici e “fisionomici”, dunque.

Se per Majzoub il romanzo seriale ospita «memorie e futuri possibili», nel generare una dialettica tra Finzioni Attive e Finzioni Sopite la sua via di accesso a una forma di *agency* sta nel creare un «*sameplace*», uno *stessoluogo* che possa includere una moltitudine di modalità di lettura la cui spazializzazione e performativizzazione definisce, di volta in volta, l’effettiva efficacia del frammento finzionale che il romanzo aggiunge (Majzoub 2017). Majzoub insiste infatti sulla necessità di non limitare la fruizione del romanzo alla pagina scritta, ma di porlo continuamente in crisi aprendone i significati (e impedendo una lettura lineare) attraverso un posizionamento temporaneo all’interno di contesti reali in cui il fruitore può, attraversandoli, farsi elemento attivatore di Finzioni Attive. Il termine *sameplace* è usato persino come verbo, per identificare «luoghi in cui si può *stessopostare*; contenitori potenziali di Fiction Attive che permettano varie costruzioni del tempo e dello spazio, per sfuggire a ciò che viene ritenuto reale» (Majzoub, 2017). Ancora più specifica è la definizione di *sameplacing* come sensazione legata all’attraversamento di un luogo, che genera la «percezione di qualcosa che somiglia a un ricordo anche se non è stato mai vissuto. È essere in un luogo che sembra abbandonato anche se non è mai stato abitato» (Majzoub 2017).

## 6. Hekmat nelle *Khan Hotel Rooms*. Creare la Finzione Attiva

A valle di quella che, più che un'indicazione di metodo, è una dichiarazione di poetica, risulta più chiaro il percorso che ha portato questo artista a calibrare, di tappa in tappa, la propria presenza fisica fino a farla scomparire del tutto. Occorre brevemente ricapitolare un altro passo di condivisione di frammenti del romanzo in cui il protagonista è stato Hekmat, che si differenzia dal caso di *Supercontinent* perché prevede la presenza in loco dell'artista: *The Khan Hotel Rooms*. Esempio di come una Finzione Attiva possa avere effetto nel mondo reale, *The Khan* è un organo istituzionale finzionale di cui si narra in *The Perfumed Garden*. Raafat Majzoub ha creato in Libano una ONG con lo stesso nome, registrata come "The Arab Association for Prototyping Cultural Practices". Produce laboratori e pubblicazioni sperimentali di Fiction Attiva.

*The Khan Hotel Rooms* sono due installazioni realizzate nel 2017 presso il MIT di Boston e la Galérie Ravenstein di Bruxelles, presentate come «stanze della *fiction The Perfumed Garden* temporaneamente innestate in altre Finzioni Attive» (Majzoub 2017). L'intenzione è quella di creare un *sameplace* in cui i visitatori possano interagire uno con l'altro e con l'artista stesso, intenzionato a presentare il romanzo come un apparato «visuale modificabile». Installata al centro della sala vi è la ricostruzione di una stanza; le pareti sono foderate all'interno da una carta da parati che, osservata da una certa distanza, riproduce un tema floreale. Come in un quadro puntinista, avvicinandosi ed entrando ad abitare la stanza, il fruitore riconosce che il tema floreale è invece il risultato ottico prodotto dalla giustapposizione di fogli stampati che contengono pagine del romanzo, ordinate in maniera casuale. In queste "stanze" Majzoub compare vestendo i panni di Hekmat, presentato come un *conçierge*; dà il benvenuto agli ospiti e condivide con loro frammenti (finzionali) del proprio vissuto, mentre a loro è permesso di intervenire sul set alterando le pagine del romanzo, compiendo un'operazione di editing, trattando quindi il testo come «una bozza, un prototipo». Majzoub descrive queste stanze come «incubatori di Fiction Attiva: hanno una natura forense, violano e modificano le Fiction Attive esistenti, scoprono confini e organizzano scappatoie dal sistema» (Majzoub 2017). È significativo che la stanza allestita al MIT è stata inserita da Majzoub sul sito Airbnb e, nei giorni della sua permanenza, era in effetti possibile prenotarla e prenderla in affitto. Una stanza finzionale che può essere abitata nel mondo reale facendone una residenza fisica temporanea. Questo è riportato da Majzoub come esempio di Fiction Attiva che è in grado, pur non uscendo dal contesto finzionale del romanzo, di incidere sulla realtà.

## 7. Scrittura come architettura

In questi “prototipi”, che hanno portato alla tappa di Dro, emerge chiaramente la dialettica tra discorso scritto (come unico evidente portatore di senso), presenza dell’artista nei panni di un personaggio e attraversamento di un luogo fisico che si fa spazio di accoglienza per un senso di *sameplaceness*, quel luogo di relazione in cui la Finzione Attiva buca la realtà e la contagia. Ricorda Raffaele Simone come il discorso scritto sia «personificato: la sua debolezza sta nel non potersi difendere da solo nella discussione dialettica, dato che si è staccato dall’autore» (Simone 2012, p. 77). Se «la scrittura costringe il suo autore a separarsi dagli eventi e dalle esperienze di cui sta parlando [...] adottando il punto di osservazione di una terza persona assente (il lettore), la cui presenza è comunque ineliminabile dall’organizzazione del testo stesso» (Simone, 2012, pp. 83-84), il tentativo di Majzoub sembra essere quello di dare forza alle narrazioni finzionali mettendo in crisi il principio di separazione tra autore e testo e generando disordine circa l’istanza narrativa e la distinzione tra «autore e narratore/narratario» (Genette 2006).

Majzoub chiama la pratica performativa sperimentata in *The Khan Hotel Rooms* e poi in *Hekmat*, xx a Dro “scrittura come architettura”. «Dall’architettura prende la relazione intrinseca tra lo sketchbook e il mondo reale [...]. E prende dalla scrittura la citazione in forma libera dei concetti, che non si vincola alla realtà». L’intento è quello di creare «un *loop* di *agency* [in grado di] spodestare le Fiction Sopite prima che diventino una minaccia» (Majzoub 2017).

Lo stratagemma utilizzato è quello di materializzare nel luogo della performance un personaggio finzionale (Hekmat), che Majzoub non si limita a interpretare, ma che piuttosto incarica come “traghettatore” in grado di portare il fruitore dentro e fuori dalla narrazione, una sorta di catalizzatore di Finzione Attiva che, sfruttando la compresenza, fa di un luogo fisico un attivatore di *sameplaceness*: uno spazio in cui la fiction può incidere sulla realtà.

## 8. Assenza e Liveness

Tornando a quello che accade a Dro è per l’artista la dimostrazione che questa *sameplaceness* può essere creata anche in sua assenza.

In un importante saggio sulle mediologie del teatro, Fabrizio Deriu tratta della differenza tra comunicazione e trasmissione. Se il trasporto di messaggi attiene all’ambito della comunicazione e avviene in «una medesima sfera spazio-temporale», la trasmissione indica «tutto ciò che riguarda la

dinamica della memoria collettiva [...] entro sfere spazio-temporali differenti» e in essa, sollecitando «la messa in rapporto di un allora e di un ora, si produce una continuità» (Deriu 2013, p. 13).

È proprio alla creazione di memoria collettiva che l'operazione di Majzoub su *The Perfumed Garden* sembra far riferimento: Maggiormente visibile è questa impostazione nell'esperimento di Dro: qui l'artista presenta precise istanze politiche che – rese nel lavoro di installazione attraverso segnali che dalla finzione invadono la realtà – sottolineano l'impossibilità di trovarsi in un luogo e, insieme, il desiderio di raggiungerne un altro.

A rendere complessa questa tappa è la convivenza di diversi segni contraddittori che alludono alla presenza dell'artista e che poi la negano, agendo in un “qui e ora” incontrovertibile e proiettato su tre livelli: le stesse cartoline sono depositate nello spazio solo temporaneamente, prima di essere spedite; la traccia audio è trasmessa in diretta sulla radio israeliana; il romanzo è composto dall'autore a distanza, ma in tempo reale.

Riguardo all'intervento da remoto, reso *live* dal foglio elettronico, è utile ricordare ancora quel che scrive Raffaele Simone, per il quale «il testo digitale non porta tracce fisiche della persona che lo ha scritto [...], dissolve una proprietà fondamentale che il testo scritto ha manifestato nella storia della scrittura: quella di significare il suo autore, di esserne l'espressione anche grafica» (Simone 2012, p. 92).

Se si accosta questa visione a quella di Antonio Caronia, incentrata sulle tecnologie virtuali, è importante ricordare come queste ultime, «ai processi di replica del corpo e di invasione del corpo [...] comincino ad affiancare un terzo processo, quello di disseminazione del corpo nelle reti e negli spazi virtuali, immateriali, delle macchine digitali» (Caronia 1996, p. 65). È significativo come, riportando l'attenzione alle intenzioni politiche e di riconfigurazione di immaginario proposte come postulato da Majzoub, torni l'idea che un «corpo disseminato» (traslato attraverso la “maschera” di un personaggio che dalla finzione arriva a invadere la realtà o la sua *agency* contratta in una scrittura autopoietica estemporanea), è destinato a modificare il rapporto canonico tra corpo e identità.

In *Hekmat*, xx tutti e tre i segni (corrispondenza epistolare, romanzo, trasmissione radiofonica) coinvolgono di certo l'artista/autore/scrittore, ma anche il personaggio che ne è *avatar*, insistendo su uno specifico modello di *liveness*.

Sulla questione se la *liveness* sia o meno una prerogativa ontologica della performance molti studi si sono trovati a discutere. Di questa diatriba offre un sintetico ma efficace compendio

Vincenzo Del Gaudio, che declina e mette in crisi questa fondamentale domanda sul continuo svilupparsi di tecnologie in cui il codice digitale e il tramite della connessione diventano parte integrante della drammaturgia scenica e dell'esperienza dello spettatore generando una (non più ossimorica) *liveness* mediata. Il caso di studio analizzato è un chiaro esempio di performance in cui «i media digitali mettono in discussione la centralità della *liveness* per la determinazione della natura dell'evento performativo» (Del Gaudio 2020, p. 93). Citando Philip Auslander, Del Gaudio afferma che «[l]a differenziazione tra performance *live* e performance mediata è di tipo culturale e non ontologica e assume [...] senso con la comparsa delle forme di spettacolo mediate elettronicamente» (Del Gaudio 2020, p. 95).

Lo stesso Auslander, fin dall'inizio e in maniera progressiva in seguito, specifica come il termine *live* non sia di per sé intrinseco al singolo medium, ma piuttosto inestricabile dal nostro considerarlo in associazione a vari stadi di evoluzione dei media. E di certo si può oggi impiegare il termine "live" anche laddove non si verifichi un'effettiva compresenza fisica o spaziale nella performance (Auslander 2012, p. 5).

Se è vero, come affermano Laura Gemini e Stefano Brilli, che «[l]a mediatizzazione è [...] la chiave per comprendere le dinamiche di modellamento da parte delle tecnologie medialità che forniscono formati e frame all'esperienza» (Gemini, Brilli 2022, p. 18), a rendere particolare l'esperimento di Majzoub rispetto a tali premesse è che la resa pubblica del romanzo *The Perfumed Garden* non avviene in effetti mai in una forma che somigli a quella convenzionale dell'oggetto libro sfogliato in un senso lineare; la sua narrazione nasce e si sviluppa senza separare mai la dimensione finzionale del romanzo dalla dimensione reale e performativa che coinvolge l'autore nel momento preciso della performance.

Se lo stesso Auslander afferma che, più che il fruitore, a essere «agenti causali nell'esperienza della *digital liveness* sono le stesse tecnologie», in questo caso il fruitore assiste in tempo reale al formarsi di una storia di cui però è impossibile ricostituire il filo logico e l'ordinamento causale che la renderebbero intellegibile come narrazione. Auslander scrive:

Certi artefatti tecnologici come computer, siti web o entità virtuali chiedono uno spazio [...] sul proprio pubblico, per essere considerati come *live*, una richiesta che si concretizza come una domanda posta dalle determinate modalità con cui si presentano a noi (fornendo risposta in tempo reale e interazione [...]), per esempio. Affinché si verifichi una *liveness*, noi, il pubblico, dobbiamo accettare questa richiesta come vincolante per noi, dobbiamo prenderla sul serio e tenere presente l'oggetto in modo tale che diventi vivo per noi. In

questa analisi, [...] la *liveness* è un'interazione prodotta attraverso il nostro ingaggio con l'oggetto e la nostra volontà di accettare la sua affermazione. (Auslander 2012, p. 9).

Fa notare anche Steve Dixon come diversi modelli di presentazione di un contenuto mediato tendano a integrarsi nello schema generale della performance che li accoglie e a sollecitare diverse modalità di attenzione da parte del fruitore, che diviene parte attiva nella costruzione del significato, indipendentemente dalla compresenza fisica dell'artista (Dixon 2007). In altri termini, soprattutto se si identifica l'ambiente delle arti performative come produttore di una propria forma di mediazione, in *Hekmat, xx* i brani del romanzo che compaiono, scritti in tempo reale, nella stanza, sono solo una testimonianza concreta della presenza dell'artista nello spazio, pur se mediata dall'utilizzo della macchina.

L'esperimento di *Hekmat, xx* avveniva alcuni anni prima dell'esplosione della pandemia da Covid-19, momento in cui lo stesso termine *liveness* ha potuto, nel giro di pochi mesi, acquisire e stabilizzare «un'accezione più complessa e "mobile"» in grado di articolare un nuovo senso attorno alla nozione di «simultaneità della presenza sulla base del processo di mediatizzazione che [...] formula il rapporto fra interazione (tipica della comunicazione interpersonale) e comunicazione mediata» (Gemini, Brilli 2022).

Nel caso di *Hekmat, xx*, il carattere mediato della performance si manifesta in almeno due segni scenici, entrambi impiegati a rendere vicino l'artista che non è presente: la traccia audio (preregistrata) dello *scribbling* ripropone un frammento di performance che l'artista ha composto in un momento antecedente e porta i segni (mediati) del suo agire; il *laptop* / documento Google Drive svolge la stessa funzione che svolgerebbe un microfono atto ad amplificare una voce, ma lo fa in maniera silente, rendendo visibile digitalmente l'azione nascosta dell'autore e leggibile la traccia drammaturgica nel suo comporsi. Per riprendere Auslander, «la performance *live* spesso incorpora la mediatizzazione al punto che l'evento dal vivo è di per sé un prodotto di tecnologie di mediazione» (Auslander 1999, p. 25, citato in Del Gaudio 2020, p. 96).

È ancora Del Gaudio a chiarire il processo di risemantizzazione del termine *liveness*, che diventa «evento di produzione e di condivisione di un tempo e di uno spazio, solo che tale condivisione, realizzata coi e nei media digitali, non è più esclusivamente fisica» (Del Gaudio 2020, p. 98).

Questo è ancor più evidente nel caso di *The Perfumed Garden*, che offre al pubblico un'esperienza di lettura frammentata che non può (programmaticamente) aspirare a una comprensione esaustiva dei livelli di significato convogliati attraverso la forma romanzo. La logica

del frammento invita lo spettatore a mettersi sulle tracce di “lacerti di significato”: a partire da una ampia e strutturata dichiarazione di poetica, la dimensione estetica è completamente spostata sulla messa a nudo di un processo creativo non univoco. La logica del frammento, allora, non si presenta tanto come una scelta stilistica, quanto come necessario apparato sintattico che, nel suo offrirsi all’attenzione dello spettatore, interviene sul significato stesso della trama.

Nel caso di quelle performance/installazioni in cui il romanzo ricava uno spazio definito per condividersi, la presenza (fisica o mediata) dell’artista non si propone di guidare un’analisi ermeneutica del testo – che pure conserva, anche se in una continua variazione stilistica, le forme della scrittura finzionale – quanto piuttosto di testimoniare e registrare le reazioni non razionali e istintive del fruitore rispetto alla forma e al contenuto del romanzo stesso.

## 9. Autore, lettore, personaggio, contenuto

Se per essere completamente intermediale una performance non dovrebbe limitarsi a trovare un posto per i media digitali all’interno del dispositivo scenico, ma prevedere «la teatralizzazione e la drammatizzazione dell’esperienza dei media» (Del Gaudio 2020, p. 64), nel caso di *Hekmat*, xx la composizione di una forma di drammaturgia è lasciata nelle mani del fruitore e della sua disposizione a ricomporre frammenti segnici di cui la scrittura del romanzo non solo non è l’elemento centrale, ma che si può dire svolga pressoché come unico ruolo quello di testimoniare la presenza *live* dell’artista. In altre parole, l’esperienza di *Hekmat*, xx non ha come scopo quello di informare il lettore del procedere della trama del romanzo; il personaggio di Hekmat, soprattutto se osservato come *alter ego* di Majzoub, assume una caratteristica metaforica. Ciò che conosciamo di Hekmat è il suo ruolo di testimone e di “traghettatore”, è un personaggio minore che fa da ponte tra le vicende di altri personaggi.

Nella tappa di Dro Hekmat svolge due funzioni: una è quella di scrivere le cartoline mandando in trasmissione la testimonianza audio (atto politico); l’altra è quella di prendere parola per conto dell’autore e, nel farlo in tempo reale, testimoniare la presenza (in assenza) dell’autore stesso (atto fisico-simbolico).

Ancora una volta è bene citare Caronia, il quale, considerando nella sua analisi del corpo virtuale il portato simbolico delle azioni tra arte visiva, letteratura e teatro, si riconnette al caso dell’artista *in absentia*, che costituirà l’ultima parte della nostra osservazione. Diversi modelli di processo creativo instaurano, programmaticamente, diverse modalità di relazione, la cui intensità

(diremmo anche la potenziale *agency*) subisce oscillazioni nel momento in cui si considera a quale distanza si trovino i due termini di quel dato «atto di trasmissione» (per citare ancora Deriu).

Nella dimensione teatrale – in cui prevale l’esperienza «diretta, corporale, fisica» – non si “assiste”, ma si prende parte a movimenti e dati sensoriali che «trascinano in un nuovo universo»; questo perché «il corpo dell’altro si offre a noi in un processo di significazione, nella costruzione di un simbolo o di un insieme di simboli, “dal vivo”, col suo movimento diretto» (Caronia 1996, p. 45).

Come sappiamo, in *Hekmat*, *xx* non avviene alcun contatto fisico con l’artista, ma solo con delle tracce lasciate o prodotte in tempo reale e con la creazione di una finzione (che però si propone di avere quell’effetto carsico sulla realtà) di cui l’atto di scrivere sembra essere il primo e unico protagonista.

Nelle società *senza la scrittura* il protagonista è il processo, a scapito del prodotto: pur senza interattività, i due attori intervengono nel mostrare e discutere un processo e, nelle regole di una specifica relazione, a esso partecipano. Non è però possibile “partecipare” alla scrittura di un romanzo senza esserne l’autore; la connessione tra corpo dell’autore e corpo del lettore/fruitori «avviene tutta nella nostra mente, è interamente mediata dall’opera» (Caronia, 1996, p. 45). A questo assioma sembra rispondere Raafat Majzoub con il progetto delle *rooms* e delle installazioni, con una scrittura come architettura, con personaggi e luoghi che permettano di *stessopostare*, agevolando una nuova qualità di relazione tra autore, personaggio, fruitore come agenti di una Finzione Attiva.

Nell’installazione di Dro, poi, la sfida è innanzitutto sui contenuti, da cui deriva una precisa forma e composizione. Nel suo tentativo di risignificazione e riattivazione di «nuove memorie e nuovi futuri» il romanzo *The Perfumed Garden* incontra in questo capitolo un profondo e doloroso stigma del Mondo Arabo, tristemente evidente in questi mesi: il *displacement* del popolo palestinese in territori israeliani. Il pensiero inascoltato prende qui le forme di paradossali cartoline non ancora spedite e forse mai consegnate, un messaggio alla radio che nessuno ascolta, e un artista il cui stesso viaggio è stato interdetto. Il personaggio Hekmat vive solo attraverso una storia con cui (a differenza delle tappe di Boston e di Bruxelles) non è possibile interagire. E allora il lavoro di attivazione delle narrazioni finzionali, la loro opportunità di incidere sul presente si fa ancora più sottile, perché l’artista sceglie, coerentemente, di compiere un esercizio di sparizione. Se nello stesso saggio appena citato si parla di evocazione della realtà e del corpo

assente – per mezzo di parole e immagini – come di una «funzione dell’immaginario» (Caronia 1996, p. 46), apriamo qui un ultimo passaggio che tenta di riconsiderare la presenza della scrittura digitale dal vivo, di tenere a mente quanto detto circa alla *liveness* e di interrogarsi sull’assenza dell’artista alla presenza di un suo simulacro digitale.

## 10. *In absentia*

Mark Granovetter tratta le relazioni tra gli attori di una comunicazione come una sorta di «rete strutturale». Non sono importanti le posizioni, le misure, o i contesti che tengono insieme le cose, ma le relazioni tra le persone. Per la teoria dell’*embedding*, le relazioni vengono prima delle entità o delle loro qualità e posizioni (Granovetter 1985).

In *The Perfumed Garden / Hekmat, xx* la sparizione del corpo fisico di Majzoub/Hekmat contribuisce a ridefinire questa forma di rete strutturale; ridiscute la potenziale partecipazione escludendo il contatto fisico e visivo e sollecitando una connessione di carattere mentale e immaginifico che va a vantaggio della frammentaria (ma condivisa) costruzione della narrazione finzionale del romanzo. Se una relazione fisica si crea è tra uno e l’altro fruitore, che insieme partecipano alla costruzione di un immaginario.

Quel che Majzoub sembra innanzitutto attento a realizzare è un’azione di disseminazione di segni che abbiano un diverso grado di reazione alla significazione, cioè un vero e proprio «schema», vale a dire «un assemblaggio di consapevolezza di cui la persona che percepisce è già in possesso e che si utilizza per prevedere e classificare nuovi dati sensoriali» (Branigan 1992, p. 164).

Per favorire questo assemblaggio, *Hekmat, xx* propone almeno quattro qualità di evidenze / reperti, attraverso cui sviluppare una forma di interazione; la libertà del fruitore è garantita dall’assenza fisica dell’artista. A disposizione si ha: un *luogo* (aperto all’attraversamento e all’incontro / conversazione tra fruitori); una *materia* (mazzo di fiori, sedia vuota, cartoline – queste ultime virtualmente coinvolgono i membri dell’Orchestra Nazionale Palestinese); *audio* (traccia diffusa e trasmessa dello *scribbling* – questa potenzialmente coinvolge anche gli ascoltatori dell’emittente israeliana). E poi, al centro (anche spaziale) di tutto, c’è il *laptop* aperto sulla pagina elettronica resa “viva”. Qui si concentra la maggior richiesta di attenzione cognitiva al fruitore, invitato a seguire il comporsi del capitolo: da uno spazio altro, in un tempo condiviso (riuniti in un *sameplace*), la performance mediata prevede l’intervento *live* dell’artista che genera in tempo reale un discorso: un frammento di Finzione che da Sopita deve divenire Attiva.

Se nella composizione drammaturgica dello spettacolo contemporaneo la storia è sempre una narrazione completa «in un *continuum* spazio-temporale finzionale, [...] un discorso è la presentazione di questi vari elementi della storia da parte di un narratore singolo o collettivo» (McConachie 2011, p. 164). Il processo di *Hekmat, xx* sembra avere come scopo quello di creare una comunità temporanea in cui un collettivo di fruitori è lasciato libero di creare una propria narrazione complementare al discorso del romanzo, seguendo possibili connessioni tramite cui localizzare se stesso e gli altri nella percezione di «forme di interferenza» (Serres 1974). Lo dimostra uno dei frammenti che descrivono la funzione dei personaggi (e di *Hekmat* in particolare) nel romanzo *The Perfumed Garden*, definiti come entità che trascendono il controllo dell'autore, come un gruppo di persone che, casualmente, attraversa il mirino di una fotocamera: «Personaggi indefiniti che seducono il fotografo finché egli si dimentica, per milioni di volte, la foto che stava cercando» (Majzoub 2017). Allo stesso modo Majzoub sembra prevedere (senza controllarlo) il passaggio del fruitore all'interno di una *room* in cui egli non si presenta, ma che contiene tutti gli elementi per comporre una nuova narrazione finzionale attiva.

Volendo rifarsi alle celebri analisi di Marcel Mauss, è come se l'artista lasciasse in dono un frammento della storia prevedendo che il dono in cambio avvenga in sua assenza, rendendo possibile che «lo spirito del regalo» sia sia presente che assente (Mauss 2002). Per comprendere la forma di *agency* raggiunta da un corpo assente, «dobbiamo trattarla come il risultato di un processo in cui si crea una distanza; in cui avviene una dislocazione controllata; in cui qualcosa è mantenuto presente ma anche se ne accetta la perdita» (Callon, Law 2004, p. 9).

In *Hekmat, xx* la via d'accesso per essere presente scelta da Raafat Majzoub è proprio la performance di scrittura *live* mediata dal foglio elettronico, che produce «una zona distinta per formare un tipo di struttura elementare [in cui] la produzione di assenza è progressiva. [...] Ogni elemento che viene scartato (umano o non) continua a vivere in una nuova forma e a mantenere un certo tipo di presenza» (Callon, Law 2022, p. 5).

## Conclusioni

In ultima analisi, l'assenza dell'artista è marcata e negoziata attraverso il presentarsi dello stesso tramite la scrittura *live*, che è segno della sua presenza non fisica ma immaginifica: interviene sulla costruzione di un immaginario condiviso e di una narrazione di cui è di fatto impossibile comprendere l'arco, rintracciare le motivazioni e l'istanza narrativa.

Se non è possibile «equiparare l'accessibilità (tecnica) e la disponibilità (sociale) [e] la loro relazione sta nel negoziare una precisa assegnazione e distribuzione dell'attenzione» (Licoppe 2004, pp. 137-138), questo esperimento propone una compresenza "fratturata" dall'intervento di un «corpo disseminato» attraverso una performance mediata. A differenza delle stanze di Hekmat in *The Khan*, qui l'artista non ha modo di confrontarsi con un osservatore: la distribuzione dell'attenzione (e l'interazione) precipita nella dimensione grafica dello schermo. Non c'è uno scambio di sguardi, che per Georg Simmel era il «traguardo sociologico» in grado di avere effetto sulle connessioni e le interazioni tra individui, l'interazione più "pura", che permette di negoziare significati, stabilire una fiducia, riconoscere somiglianze e differenze (Ruggieri 2019; De Simone 2016). Eppure in *Hekmat*, xx il fruitore diviene spettatore di un processo creativo, con tutte le pause, i blocchi, le correzioni in diretta. E, nella materialità della macchina digitale, in questa tappa la *agency* attiva di chi guarda non è indirizzata a modificare il racconto, ma ad arricchirlo in maniera misteriosa, aggiungendo un documento che si dissolverà nello schema di «assemblaggio di consapevolezza» programmato dall'autore, ma ancor di più a lui "sottratto" dai suoi stessi personaggi. Nel generare una Finzione Attiva, l'atto della scrittura in tempo reale, reso visibile dalla performance mediata, è solo uno degli elementi che si offrono al fruitore. Ed è, insieme, il più vicino e il più lontano.

---

<sup>1</sup> Disponibile e consultabile alla data qui riportata, a una verifica nel momento della revisione il sito web risulta convertito in modalità "private"; dunque, non è più possibile l'accesso se non tramite una pagina di login del provider Squarespace, che tuttavia rimanda a un accesso ristretto.

## Riferimenti Bibliografici

AA.VV. «Visual Culture Studies: Rivista semestrale di cultura visuale», n. 2, 2021, Mimesis, Milano, 2021.

An-Nafzawi, M., *Il giardino profumato*, SE, Milano, 1992.

Auslander, P., *Liveness: Performance in Mediatized Culture*, Routledge, London-New York, 1999.

Auslander, P., *Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», vol. 34, n. 3, 2012, pp. 3-11.

Balzola A., Monteverdi A.M., *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche del nuovo millennio*, Garzanti, Milano, 2004.

Branigan, E., *Narrative Comprehension and Film*, Routledge, London-New York, 1992.

- Breton, A., *Qu'est-ce le Surrealisme?* (1934), in Id., *Oeuvres Complètes*, Tome II, Gallimard, Paris, 1992.
- Callon, M., Law, J., *Introduction: Absence — Presence, Circulation, and Encountering in Complex Space*, in «Environment and Planning D: Society and Space», vol. 1, n. 22, 2004, pp. 3-11.
- Caronia, A., *Il corpo virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*, Franco Muzio Editore, Padova 1996.
- Del Gaudio, V., *Théatron. Verso una mediologia del teatro e della performance*, Meltemi, Milano, 2020.
- Deriu, F., *Mediologia della performance. Arti performáticas nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze, 2013.
- De Simone, A., *L'io reciproco. Lo sguardo di Simmel*, Mimesis, Milano, 2016.
- Dixon S., *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*, MIT Press, Cambridge (MA) 2007.
- Even-Zohar I., *Le relazioni tra sistema primario e sistema secondario all'interno del polisistema letterario*, in «Strumenti critici», n. 26, 1975, pp. 71-79.
- Even-Zohar I., *Laws of Literary Interference*, in «Poetics Today», 1990, pp. 54-62.
- Gemini L., *Liveness: le logiche mediali nella comunicazione dal vivo*, in «Sociologia della comunicazione», n. 51, 2016, pp. 43-63.
- Gemini L., Brilli S., *Gradienti di liveness. Lo shaping socio-tecnico delle arti performative tra online e offline. Introduzione*, in «Connessioni remote», n. 3, 2022.
- Gemini L., Brilli S., Giuliani F., *Il dispositivo teatrale alla prova del Covid-19. Mediatizzazione, liveness e pubblici*, in «Mediascapes Journal», n. 15, 2020, pp. 45-58.
- Genette, G., *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 2006.
- Granovetter, M., *Economic Action and Social Structure: The Problem of Embeddedness*, in «American Journal of Sociology», Vol. 91, n. 3, 1985, pp. 481-510.
- Licoppe C., *Connected' Presence: The Emergence of a New Repertoire for Managing Social Relationships in a Changing Communication Technoscape*, in «Environment and Planning D: Society and Space», vol. I , n. 22, 2004, pp. 153-156.
- Majzoub, R., *Performing Architecture: Peforming Realities Until Reality Complies*, in «antiAtlas Journal», n. 2, 2017.
- Mauss, M., *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Torino, 2002.
- McConachie, B., *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Palgrave Macmillan, London, 2011.

Rancière, J., *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma, 2002.

Ruggieri, D., *Lo sguardo dell'altro*, Meltemi, Milano, 2019.

Simone, R., *Presi nella rete. La mente ai tempi del web*, Garzanti, Milano, 2012.

## **Sitografia**

<https://www.raafatmajzoub.com/> (consultato 15/12/2023).

<https://act.mit.edu/about/people/raafat-majzoub/> (consultato 15/12/2023).

<https://www.the-outpost.com/APerfumedGarden> (consultato 15/12/2023).

[www.theperfumedgarden.info](http://www.theperfumedgarden.info) (consultato il 12/12/2023).

<https://english.ahram.org.eg/NewsContent/5/35/138953/Arts--Culture/Stage--Street/INTERVIEW-Lebanese-Raafat-Majzoub-edits-reality-th.aspx> (consultato 01/02/2024)

## **Biografia dell'autore/ Author's biography**

Sergio Lo Gatto è Ricercatore a tempo determinato (a) in Discipline dello spettacolo presso l'Università degli Studi Link di Roma. Ha insegnato alla Sapienza Università di Roma, all'Università di Bologna e insegna all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" di Roma. I suoi interessi di ricerca riguardano la metodologia e le pratiche della critica teatrale online e le filosofie digitali, la drammaturgia contemporanea e l'applicazione delle tecniche attoriali in contesti altri come la scuola e le attività culturali sul territorio. Come curatore e dramaturg è stato consulente alla direzione artistica di Emilia-Romagna Teatro ERT / Teatro Nazionale e della Union des Théâtres de l'Europe e collabora con la Fondazione Teatro di Roma Teatro Nazionale e con Romaeuropa Festival. Come critico è tra i fondatori della testata giornalistica "Teatro e Critica"; collabora con diverse pubblicazioni in Italia e all'estero e con RaiRadio3. Ha pubblicato saggi e volumi sulla creazione contemporanea in teatro e in danza.

Sergio Lo Gatto is a Fixed-term Researcher in Performing Arts at the Link Campus University in Rome. He obtained a PhD in Theatre and Performing Arts at Sapienza University Rome, where he taught between 2019 and 2023. He was lecturer on contract at Bologna University and teaches Methodologies of Theatre Criticism at the National Academy of Dramatic Arts Silvio d'Amico, Rome. His research interests concern the methodology and practices of online theatre criticism and digital philosophies, contemporary playwriting and the application of acting techniques in contexts such as schools and cultural activities. As curator and dramaturg he has been consultant to the artistic direction of Emilia Romagna Teatro ERT / Teatro Nazionale and the Union des Théâtres de l'Europe and collaborates with the Fondazione Teatro di Roma Teatro Nazionale and Romaeuropa Festival. As a critic he is one of the founders of the newspaper "Teatro e Critica"; he collaborates with various publications in Italy and abroad and with national broadcast RaiRadio3. He has published essays and books on contemporary creation in theatre and dance.

**Articolo sottoposto a double-blind peer-review**