

Carne

Focus di
drammaturgia
fisica



Fanzine

1 / 2022

ontologia dell'improvvisazione

Dance Concert di Aldes

Intervista a **Roberto Castello**

Dance Concert si prefigura come una festa, un'adunanza, un incontro di artista e spettatore insieme, nella sincera accoglienza che ciò che succederà sarà comunque qualcosa. E questo avviene grazie all'improvvisazione che è linguaggio, contenuto, processo e modalità del progetto firmato da Aldes: una scelta politica e poetica di cui abbiamo parlato col danzatore e coreografo Roberto Castello, che firma la regia dello spettacolo in programma il 7 luglio nel Chiostro dell'Arena del Sole.

Come è nata la collaborazione con le interpreti di *Dance Concert*?

«Giselda Ranieri, che conosco da tempo, porta al lavoro fluidità e attraversabilità nell'approccio, assieme a una ricerca di umanità molto profonda; con Elizabeth Schilling c'è invece un rapporto continuativo ma più rarefatto: è stata più volte in residenza a SPAM! a Porcari, sede della nostra compagnia, e ha un modo molto nordeuropeo di affrontare la danza, come se fosse una questione di metodo. Infine, Lorin Sookool è una danzatrice sudafricana di solida base classica, il tipo di persona che non ti aspetteresti di incontrare a Maputo in Mozambico, dove l'ho conosciuta nel 2019 quando ho messo in scena *In girum imus nocte et consumimur igni*. È proprio dialogando con lei che si è innescato qualcosa: mi è sembrato che le motivazioni dalle quali prende spunto e i termini che utilizza per parlare del suo lavoro improvvisativo abbiano a che fare con un sistema di valori determinati dal contesto sociale in cui è inserita, più che lavorativo. La stessa cosa si potrebbe dire di Giselda e Elizabeth. Ho pensato che accostare tre donne potesse essere occasione per una riflessione sulla profonda biodiversità culturale, che tante volte viene cancellata dagli stereotipi che vigono anche nel nostro mondo dello spettacolo contemporaneo. Ad accompagnare quest'operazione c'è Alessandro Bertinetto, docente di estetica attivo in Italia ed Europa, che ha scritto molto riguardo all'improvvisazione, su cui siamo entrati in sintonia e amicizia».

Qual è il ruolo di coreografo in questo lavoro basato sull'improvvisazione?

«Il mio ruolo come coreografo credo di poter dire sia inesistente. Forse più correttamente posso ricoprire il ruolo del *producer*, ovvero del produttore in senso antico, colui che ha l'idea di mettere insieme delle persone intuendo che la loro vicinanza e la loro collaborazione possa essere interessante. Credo nel valore politico dell'improvvisazione non solo come pratica artistica, ma anche e soprattutto in quanto tentativo di uscire dalla logica del prodotto, della certezza del risultato. Nell'ontologia dell'improvvisazione (mi riferisco a quanto scrive Bertinetto in *Estetica dell'improvvisazione*) c'è qualcosa di profondamente vero che si tende a rimuovere nella logica funzionale delle nostre società: l'improvvisazione è meravigliosa perché offre l'occasione di misurarsi con l'inadeguatezza del reale, coltivando in sé il germe del fallimento, nel quale trova la sua piena realizzazione. La vita è improvvisazione, o meglio, l'improvvisazione è in qualche modo una riproduzione degli schemi che gli esseri viventi applicano nel corso della loro esistenza, ma

posizionata all'interno di una cornice estetica. Forse allora il mio ruolo come coreografo è rendere possibile un'operazione di cui non sono il demiurgo ma piuttosto il detonatore, e la affronterò improvvisando il mio ruolo, coerentemente con quello che è lo spirito del progetto. Penso che la contropartita che devo alla società per il privilegio di fare questo lavoro non sia cercare di compiacere il pubblico, bensì arricchire la vita delle persone, accettando il rischio che ne deriva».

In che modo l'improvvisazione e l'oralità, rispetto alla scrittura, si rivolgono alla dimensione del qui e ora nella quale l'evento scenico accade?

«L'oralità è radicalmente calata nel presente, essendo legata alla realtà fattuale di ciò che accade. Tanto più si entra in una dimensione orale, tanto più si restringe la dimensione temporale, perché l'oralità non è proiettata verso l'infinito, ma rimane legata al momento in cui nascono le cose. Nella cultura occidentale si tende a pensare alla scrittura e all'arte in generale come qualcosa di imperituro che sopravvivrà nel tempo: *verba volant, scripta manent*. Il grande artista è visto come colui che trascende la dimensione del tempo proiettandosi verso l'eternità; ma personalmente penso sia più importante cercare il senso delle nostre vite momento per momento, piuttosto che immolarsi per lasciare delle tracce imperituro. I miei danzatori sono in larghissima misura autori di ciò che fanno e il mio ruolo è ideare le cornici all'interno delle quali si esprime la loro autorialità. Credo sia importante lavorare sulle diverse modalità di scrittura, sui diversi rapporti con l'oralità e la verbalità, per cercare di comprendere come queste diverse dimensioni si riflettono sulle forme della danza e della musica. Si tratta di mettere al centro l'improvvisazione non soltanto come pratica, ma anche come oggetto di riflessione, non potendo sapere a priori quale sarà il valore di questo lavoro».

In che modo un'improvvisazione interloquisce con il pubblico? Come creare un'esperienza che non sia ostica ma nemmeno superficiale?

«Questo è il punto dell'improvvisazione, il suo obiettivo utopico. Chi improvvisa cerca di comunicare con un pubblico non per compiacerlo, ma piuttosto per condividere una modalità d'accesso alla creatività. Ogni improvvisazione fatalmente costruisce un proprio codice, anche se non lo cerca, e quello diventa la chiave attraverso cui il pubblico può entrare in relazione con essa, così che non brancoli nel vuoto. Avremo dieci giorni di lavoro insieme alle interpreti nei quali tenteremo di creare qualcosa che possa essere navigabile ma che al contempo rimanga corretto nel modo di porsi, cioè non imbellettato per risultare più piacevole. Riprendendo ancora Bertinetto, un'improvvisazione fatta in assenza di pubblico è completamente diversa da una fatta di fronte a un osservatore; il pubblico, anche solo con la sua presenza, influisce e può cambiare il corso di un'improvvisazione. Nessuno sa davvero cosa ne uscirà fuori, ma vorrei che nascesse insieme alle performer: ci saranno serate straordinarie e serate che lo saranno molto meno, questo è il rischio di affidarsi a scelte non prefigurate e dell'apertura verso un orizzonte di divertimento. Se una persona si lancia nell'ignoto non si dovrebbe neanche porre il problema del risultato, perché il migliore che può ottenere è quello di scoprire il risultato improvvisando. In *Dance Concert* è proprio questa la parte interessante e l'elemento di coerenza: il fatto che nessuno sta preordinando nulla, ciò che avverrà sarà frutto della dinamica dell'incontro».

lasciarsi cadere ipotesi di non-allunaggio

Intervista a **Joy Alpuerto Ritter** e **Hannes Langolf**
su *The Fall*

Joy Alpuerto Ritter, nata a Los Angeles e cresciuta in Germania, ha recentemente portato in scena il suo lavoro da solista Babae, affermandosi come coreografa sulla scena internazionale, mentre Hannes Langolf, interprete e coreografo londinese, opera con artisti e compagnie di livello mondiale. Nel 2021 i due hanno collaborato creativamente all'interno della residenza sostenuta dal Centro internazionale per la danza Orsolina 28, nel cuore del Monferrato. Da questa esperienza è nato lo spettacolo The Fall, che sarà ospitato all'interno del focus di drammaturgia fisica Carne il 13 luglio al Parco della Zucca di Bologna.

Come e quando è nata la vostra collaborazione?

Joy: «Ci siamo conosciuti come danzatori nella compagnia di Akram Khan e c'è stata subito un'ottima intesa tra noi. Per cinque anni non ci siamo visti, finché l'anno scorso Khan non ci ha proposto di collaborare all'interno del Centro Orsolina 28. È stato allora che abbiamo avuto la fantastica possibilità di lavorare ancora assieme e di essere i direttori di noi stessi».

Hannes: «Penso che la nostra collaborazione abbia funzionato soprattutto perché è iniziata quando ci trovavamo al Centro; prima di quel momento non avevamo pensato molto alla costruzione del pezzo. Il processo creativo doveva essere rapido, avevamo solo dieci giorni e abbiamo dovuto lavorare in maniera molto istintiva. È stato molto stimolante, perché c'era la costante sensazione di incoraggiare l'altro a esplorare nuove modalità e insieme ci siamo spinti alla ricerca di un significato e di una maggiore drammaticità nella costruzione del pezzo. Questo dialogo si è rivelato molto nutriente, è diventato un processo creativo che si autoalimentava ed è stato davvero fantastico».

La performance si sviluppa a partire da due corpi nello spazio. Quale idea di corpo vi ha guidato?

J: «Ci siamo pensati come se fossimo due estranei che si incontrano in un nuovo ambiente. La situazione iniziale è abbastanza caotica perché nasce da una storia che nemmeno noi conosciamo, su cui poi si innesta un incontro che schiude una serie di possibilità per inventare un nuovo mondo, una specie di società tra noi due. Credo che rappresentiamo noi stessi in quanto esseri umani, con la nostra ricerca di realizzazione e perfezione, ma anche con il nostro fallimento».

H: «Abbiamo lavorato su concetti archetipici ed estremi come il potere, la vulnerabilità, l'assurdità, la leggerezza e la relazione, cercando coi nostri corpi di dare vita a questi attributi umani indispensabili per una fondazione, per la coesistenza. Il corpo è stato un mezzo per interrogare e per esprimere, il vero collante delle scene. Il movimento è la forza trainante della storia che, pur conservando un intenso significato metaforico, è radicata nella fisicità. È la fisicità a sostenere il racconto».

A proposito del titolo, quale valore attribuite all'idea di caduta?

H: «L'idea da cui siamo partiti era quella di due persone che cadono in una superficie nuova, dove non ci sono civilizzazione né regole, niente di familiare a cui aggrapparsi. La caduta però porta con sé anche l'idea del volo, quindi non solo la pesantezza e la tragicità. Spesso abbiamo la sensazione di trovarci su una scogliera dove o si fa un passo avanti verso l'ignoto o si torna indietro, verso ciò che conosciamo: in questo lavoro c'è anche il senso di fare quel passo e lasciarci cadere verso una collaborazione reciproca, un viaggio creativo imprevedibile. Ancora, ci siamo imbattuti nel discorso, mai pronunciato, che il presidente Nixon avrebbe tenuto in caso di fallimento durante il primo allunaggio dell'Apollo 11, da cui

è arrivata l'idea di caduta come possibilità di fallimento. Senza il coraggio del fallimento, una cosa come l'allungamento non sarebbe stata possibile, così come qualunque tentativo di stabilire una nuova struttura e dei nuovi valori. Questo è risultato particolarmente vero in relazione ai dieci giorni del nostro processo creativo: avremmo potuto fallire, non trovare nessuna idea brillante, ma fortunatamente non è andata così: ci siamo messi in gioco dicendo "entriamo nello studio e da quel momento cadiamo in qualunque cosa si presenti a noi"».

Nella performance ricorrono musiche e testi. Come li avete scelti?

H: «La scelta della musica è stata molto istintiva. In studio abbiamo cercato quello che si accordava meglio con il nostro mood e con la storia che veniva raccontata in quel momento. Non volevamo che arrivasse soltanto l'idea di pesantezza, bensì che il suono manifestasse anche una sensazione di sollievo e la necessità dell'andare avanti. Abbiamo utilizzato alcuni suoni tipici dello spazio, come il countdown delle astronavi, e anche alcune canzoni note, che abbiamo scelto per le suggestioni, per le domande che lasciano».

Che uso fate delle scatole presenti sulla scena?

J: «Le scatole rappresentano molte cose e il loro significato dipende anche da ciò che lo spettatore vuole vedere in esse. Per noi rappresentano qualcosa in cui puoi mettere qualcos'altro, in cui tenere le cose al sicuro se sei in difficoltà o stai lasciando un posto; ma rappresentano anche qualcosa con cui possiamo costruire, ponendole una sopra l'altra, un muro o una casa. E possono rappresentare un muro che divide oppure un muro che sostiene. Sono quasi una terza presenza con cui interagiamo per tutta la durata della performance, capace di creare sia caos che ordine e struttura».

intervista a cura di Verdiana Benatti, Isabella Daddi e Elisabetta Rea

che cosa resta e che cosa rimane?

**Intervista a Filippo Porro
su *Ombelichi Tenui. Ballata per due corpi nell'Aldilà***

Filippo Porro e Simone Zambelli, classe 1992, presentano il 6 luglio all'Arena del Sole di Bologna, nell'ambito di Carne, Ombelichi tenui, il loro primo spettacolo come duo autoriale, una ballata per due corpi nell'Aldilà, un rito collettivo per esplorare la vita e la morte.

Che cosa significa il titolo?

«Mentre stavamo cercando il materiale teorico per lo spettacolo, Simone mi ha mandato la foto di una frase di un autore siciliano, Antonio Castelli, tratta dal libro *Ombelichi tenui*: parlava di noi. Anche se all'apparenza il romanzo non c'entra nulla con il nostro lavoro, alla fine siamo riusciti a trovarci un legame tutto nostro: il filo della vita è molto sottile e tenue, e l'ombelico è la prima forma di nutrimento, un filo sottile che ci tiene tra la vita e la morte».

Nella vostra residenza alla Lavanderia a Vapore vi siete confrontati con le antropologhe e tanatologhe Marina Sozzi e Ana Cristina Vargas. Vi hanno permesso di avere un approccio diverso alla tematica della morte?

«Sì, quella residenza ha costituito un punto di svolta nel nostro lavoro. Il confronto con Marina Sozzi e Ana Cristina Vargas è stato prezioso e ci ha permesso di andare in profondità nello studio del tema: abbiamo analizzato a livello antropologico i diversi approcci al fine vita, sia orientali sia occidentali. In particolare con Vargas siamo partiti direttamente dal materiale fisico: ha guardato le prove e poi, prendendo spunto dalle nostre filate, ha attinto al suo panorama di riferimenti. Durante il dialogo con lei ci siamo resi conto che quello che avevamo già costruito era pregno di tutta una serie di elementi antropologici radicati nella cultura umana. Durante la ricerca, poi, abbiamo consultato molto materiale letterario, dal *Libro tibetano dei morti* agli haiku giapponesi, da Pavese a Kurosawa».

La morte non è un'esperienza che abbiamo vissuto sulla nostra pelle. Qual è stato il vostro approccio fisico a qualcosa di cui non conosciamo nulla?

«Gli elementi di partenza sono due: ti prendo e ti porto da questo punto dello spazio in un altro. Dal semplice accompagnarsi si innescano poi delle reazioni forti che acquistano un senso drammaturgico: nascono dei trasporti, il dare il proprio peso all'altro, il morire e il vedere l'altro morire. Ma nello spettacolo non parliamo solo di morte in senso stretto, bensì anche di relazioni di amore e di amicizia: quando ne finisce una, è comunque una piccola morte.

La società di oggi prova un rifiuto nei confronti della morte, mentre la nostra idea è di costruire un rituale. Stiamo nella fisicità, nella concretezza, nel rapporto tra noi due e scopriamo cosa consegue a questo allontanamento e avvicinamento costante, a questo restare attaccati e non voler lasciare l'altro. Non abbiamo voluto ricreare un possibile Aldilà, ma abbiamo immaginato un limbo. In una concretezza tra me e Simone, in uno spazio metafisico, c'è una sospensione di tempo all'interno della quale cerchiamo di costruire un rito che non c'è più e che noi cerchiamo di portare a chi guarda. Vogliamo rendere gli spettatori parte di questo rito. L'evento della morte assume dunque un significato molto ampio, legato alla sparizione. A un certo punto si sparisce: cosa resta e cosa rimane? Queste sono le domande che ci portiamo dietro da tutta questa ricerca e che lasciamo al pubblico».

Nello spettacolo usate molti oggetti di scena simbolici. Che significato o funzione hanno?

«Durante la fase di ricerca sulla morte abbiamo attinto da varie fonti, incontrando elementi che ritornavano in varie culture, e così li abbiamo inquadrati come simboli peculiari. Per esempio il pane è un elemento ricorrente nelle credenze e nelle usanze di vari popoli in relazione al passaggio dalla morte all'Aldilà, in quanto il cibo tende a simboleggiare la presenza o l'assenza della vita: nell'antichità veniva posto del pane nelle tombe affinché l'anima lo donasse a Cerbero come "passaporto" per l'altro mondo; nei riti funebri albanesi o nell'*ofrenda* messicana invece si mangia sulla tomba per celebrare la ricongiunzione tra vivi e morti. Per questo, di rimando alla tavola dove si mangia, è presente in scena anche una tavola di legno, che ricorda sia una tomba sia una lapide per la sua forma geometrica. Nello spettacolo compaiono inoltre delle pietre, un elemento da sempre utilizzato per lasciare il segno del proprio passaggio lungo percorsi o cammini, ma anche per la costruzione di tombe: simbolo di una presenza che c'è stata e non c'è più, la pietra è risultata un elemento transculturale tematico coerente con la nostra ricerca. Infine, le maschere in scena provengono da una delle fiabe tra le tante analizzate, ovvero *La morte della gallinella* dei Fratelli Grimm, che si conclude con un rito funebre realizzato da diversi animali. Lavorando con le antropologhe ci siamo anche soffermati sull'anfibio, un animale tra la terra e l'acqua, elementi molto presenti nei rituali funebri: nell'antichità il Lete era il fiume della dimenticanza, dalle cui acque dovevano bere le anime destinate a nuovi corpi. Delle specie di lucertole sotto forma di maschera fanno quindi da traghettatrici verso un rituale altro, a simboleggiare l'ipotesi di una eventuale reincarnazione».

Quali emozioni avete provato confrontandovi con la morte?

«Sono uscite fuori emozioni diverse e molto soggettive. A me è risultato angosciante pensare a "cosa

rimarrà di me”, dal momento che vorrei resti qualcosa di me, mentre per Simone il pensiero della morte è più leggero; lui vive con serenità e naturalezza l’idea di potersi lasciare tutto dietro. Emozioni forti le abbiamo sperimentate chiedendoci cosa fosse e cosa provocasse un’assenza: sono emerse sia violenza che dolcezza, estremo odio ma anche immenso amore. Tutto ciò è mescolato in questo lavoro: il pezzo è molto materico e l’impatto a livello visivo è forte, perché la morte cerchiamo di vestirla elegante ma in realtà è una cosa cruda, che si imbatte nelle nostre vite con violenza nei momenti più inaspettati».

intervista a cura di Beatrice Gatti e Marta Renda

la vicinanza dei corpi e la loro solitudine

uno sguardo d’insieme su *Carne*

Siamo quasi al termine della prima parte di *Carne* e le suggestioni che ci ha suscitato sono già molte, a partire dall’utilizzo, da parte della curatrice Michela Lucenti, di un’espressione come “drammaturgia fisica”, che vuole essere forse un’espressione più accattivante di “danza”, alla quale lo spettatore medio associa l’idea del balletto classico. Il concetto di “drammaturgia fisica” accoglie infatti le molteplici manifestazioni artistiche alle quali può approdare la danza nel momento in cui si unisce ad altre espressioni, come il teatro di parola o la musica; e in tale varietà degli spettacoli visti finora è emersa un’esigenza comune, ovvero l’urgenza di dare dignità al corpo in quanto unico mezzo espressivo in grado di accomunare tutti, prima ancora del linguaggio e della musica. Un’esigenza, questa, che rema contro la storica contrapposizione tra mente e corpo, nella quale è insito il pregiudizio verso quest’ultimo come qualcosa di superficiale, destinato a riportare i segni del tempo e del deterioramento, dunque a morire.

Un altro fattore che accomuna questi primi spettacoli di *Carne* è la solitudine del corpo. Il corpo che danza è apparso spesso solo, perché emergeva dal gruppo nel quale era inserito, anziché essere coordinato con altri in una coreografia di gruppo. A partire da Viganò, dove il moderno Frankenstein conquista la scena in alcuni punti della rappresentazione e la domina in modo esclusivo, eseguendo quasi una danza macabra e sofferta, in quelle membra che gli è difficile riconoscere; fino alla performance di Antonella Bertoni e a quella di Emanuela Serra, autrici e interpreti di due spettacoli radicalmente diversi, ma che condividono uno stato di fragilità ed eccentricità. Anche in quello che è stato lo spettacolo più plurale di tutti finora, *Tell Me a Story*, c’è stato uno spazio per la solitudine del corpo: i performer, uno a uno, si distaccavano dal gruppo e si avvicinavano agli spettatori – già abbastanza vicini perché sul palco – cominciando a danzare, in una danza resa ancora più particolare dall’assenza di una musica di sottofondo.

A colmare questa solitudine, c’è però una ritrovata vicinanza legata al calore del pubblico in prossimità dell’azione. Un altro elemento che ha contraddistinto molti spettacoli è infatti stata l’impostazione della fruizione: lo spazio pensato per il pubblico corrispondeva a quello per l’azione scenica; il palco dell’Arena del Sole è stato spogliato della sua funzione classica per tornare a essere semplicemente uno spazio, un luogo di condivisione e scambio, aperto ad accogliere anche chi non ha mai avuto occasione di abitarlo. E così gli spettatori si sono ritrovati a pochi metri di distanza dai performer, dando le spalle a centinaia di poltrone e palchetti vuoti: è la voce urgente del corpo che ci chiede di accorciare le distanze per sentire in profondità quel che la società anestetizza. Questo presente suggerisce delle urgenze: spazi di intimità

e raccoglimento, di scambio e riflessione collettiva; l'opportunità di attraversare dimensioni pure e autentiche – la realtà che viviamo è costantemente “filtrata da filtri” che condizionano e limitano il nostro sentire. Il teatro risulta, tra tutte le menzogne, quella che mente meno perché sceglie il corpo come manifesto, lavorando sulla decostruzione di quel che ogni giorno costruiamo per far emergere l'essenziale. Abbattendo il muro della “quarta parete” e riflettendo sul potenziale espressivo e comunicativo del corpo, quindi del movimento e del gesto, le storie di drammaturgia fisica proposte da *Carne* hanno risposto a questa urgenza tanto nel contenuto quanto nella forma; l'espedito trovato per la visione avvalorava l'idea di un focus sulla drammaturgia fisica perché lo giustifica e ne rende tangibile il senso sulla “carne” degli spettatori, ai quali si è offerta non solo l'opportunità di un'esperienza estetica, ma anche sensoriale. Intravedere la natura politica degli spettacoli visti a *Carne* non è caricarli di significati che in realtà non vogliono trasmettere, bensì vederli per quello che mostrano: dei corpi che danzano in uno spazio sociale intessuto di dinamiche e pregiudizi, non tanto diversi da quelli che ballano nelle piazze o nei parchi, in una città come Bologna la cui ricchezza si regge sugli incontri fortuiti di questo tipo, tra un corpo dinamico e vivo e uno sguardo curioso di imparare e di imitare, perché la danza è un'arte che si apprende innanzitutto attraverso la riproduzione di ciò che si osserva.

Beatrice Gatti, Francesca Santoro



ERT

Danza

Carne

Focus di
drammaturgia
fisica

a cura di Michela Lucenti

collaboratrice ai progetti culturali
Elisa Guzzo Vaccarino

Dedicato a Ismael Ivo

BOLOGNA, MODENA, CESENA
maggio 2022 > aprile 2023

PROSSIMAMENTE IN PROGRAMMA

Carne riprenderà in autunno andando a intrecciare le sue date prima con il programma di VIE Festival 2022 e poi con le stagioni dei teatri ERT di Bologna, Modena e Cesena.

Gli spettatori avranno occasioni di confronto con performance di danzatori, coreografi e compagnie internazionali come Lorena Nogal, Marcos Morau e La Veronal, Bouchra Ouizguen, Aziz El Youssef, Josef Nadj, Angelin Preljocaj e Rachid Ouramdane.

Non mancheranno artisti e compagnie italiane fra cui Marco D'Agostin, Michela Lucenti, Maurizio Camilli, Balletto Civile, Bluemotion, Francesca Zaccaria, Aristide Rontini, Mattia Cason, Manuela Capece e Davide Doro (Rodisio), Claudia Castellucci, Societas, Sofia Nappi, Lara Guidetti e Sanpapié.

per info e prezzi

emiliaromagnateatro.com
focuscarne.it



ERT

Emilia Romagna Teatro Nazionale
Teatro Fondazione direzione Valter Malosti

ALTREVELOCITÀ
REDAZIONE
INTERMITTENTE
SULLE ARTI SCENICHE
CONTEMPORANEE

CARNE / FANZINE n° 1 / 2022
finita di stampare Giugno 2022
presso Litografia Ip, Firenze

CARNE / FANZINE

è una pubblicazione a cura di ERT / Teatro Nazionale e AltreVelocità, esito del laboratorio di critica e giornalismo che osserva il focus *Carne*.

coordinamento Alex Giuzio e Lucia Oliva

in redazione Verdiana Benatti, Giorgia Bosco, Isabella Daddi, Irene Dani, Jacopo De Luca, Beatrice Gatti, Giulia Gorella, Vittorio Lauri, Chiara Mannucci, Camilla Marchisotti, Elisabetta Rea, Marta Renda, Lucrezia Rossellini, Sofia Ruzzu, Francesca Santoro

cover image Jacopo Benassi