



A sinistra e a destra. Betty Tchomanga / GANG, *Decolonial (Hi)stories - #Mulunesh*, performance, Short Theatre, Roma, La Pelanda, 5 settembre 2026. © Claudia Pajewski / Courtesy Short Theatre 2026

Corpi che resistono, corpi che ricordano

Pratiche performative tra memoria, identità e decolonialità alla XXI edizione di Short Theatre

Marzia Failla

Che cosa accade quando il corpo diventa il luogo in cui la storia, la memoria e il potere tornano a confrontarsi? Le pratiche di alcune artiste incontrate nella XXI edizione di *Short Theatre* - festival internazionale dedicato al teatro e alle arti performative, che si è svolto a La Pelanda di Roma dal 3 al 12 Settembre 2026, a cura di Silvia Bottioli, Silvia Calderoni, Ilenia Caleo e Michele Di Stefano - sembrano rispondere a questa domanda attraverso lavori che hanno riattivato memorie coloniali, interrogato identità e restituito spazio a corpi e soggettività marginalizzati.

Ad esempio, nel lavoro di Betty Tchomanga, artista franco-camerunese, il rapporto tra Europa e Africa ha costituito un campo di tensione attraverso cui interrogare la storia coloniale, la sua eredità ed il suo incidere sui corpi, sulle identità e sulla memoria contemporanea.

In questa prospettiva, il progetto coreografico di Tchomanga *Decolonial (Hi)stories* - che ha preso avvio nel 2023 e composto da una serie di lavori elaborati sotto forma di “lecture-performance” (1) - ha delineato un inedito attraversamento di vicende individuali e collettive, rimaste ai margini delle narrazioni, a partire dalla coreografia.

Particolarmente significativi sono stati i due capitoli presentati a Short Theatre ed intitolati rispettivamente *Dalila* e *Mulunesh*, costruiti attorno alla centralità di una figura femminile le cui esperienze hanno permesso di mettere in discussione rappresentazioni consolidate sull’alterità: in *Dalila*, la presenza della performer e cantante Dalila Khatir - nata nel 1962 da genitori algerini - ha introdotto infatti una riflessione sulla relazione tra Francia e Algeria (2), facendo del corpo e della voce spazi di elaborazione di una memoria simultaneamente intima e politica; *Mulunesh*, invece, si è confrontato con la storia di Adélaïde Desseauve, danzatrice di origine etiope e in arte *Mulunesh*, ponendo al centro questioni quali lo sradicamento e la costruzione di un’identità attraversata da appartenenze molteplici.

Ciò che ha accomunato i due lavori non è stata soltanto la centralità di esperienze femminili marginalizzate, ma la scelta di non ricondurle ad una condizione di vittimizzazione e

spettacularizzazione: Tchomanga ha utilizzato la scena per restituire complessità a soggettività alle quali la storia ha spesso imposto una posizione subordinata. La dimensione decoloniale si è rivelata pertanto non esclusivamente per i temi affrontati, ma anche per la possibilità di rileggere, attraverso il corpo performativo, le gerarchie dello sguardo dello spettatore e i dispositivi tramite cui determinate memorie storiche vengono rappresentate, ricordate o escluse.

Il titolo *Mulunesh* ha introdotto, inoltre, una significativa tensione semantica: il termine amarico “mulunesh”, richiamando l’idea di compiutezza, si è ad un ulteriore livello sovrapposto alla storia personale di Adélaïde Desseauve (3), segnata dalla perdita. La performance ha così interrogato proprio l’idea di una soggettività “compiuta”, mostrando come l’identità possa invece costituirsi attraverso lacune, discontinuità e appartenenze plurime.



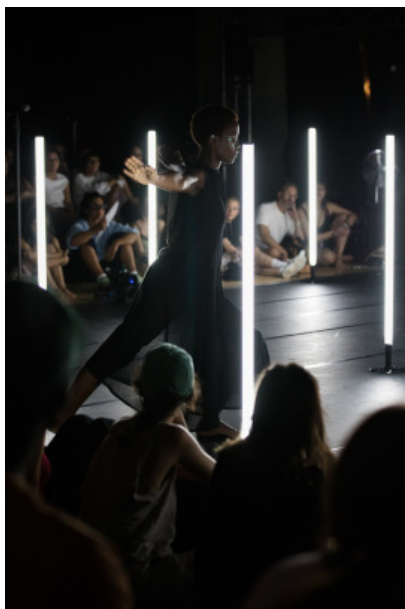
A destra e a sinistra. Betty Tchomanga / GANG, *Decolonial (Hi)stories - #Dalila*, performance, Short Theatre, Roma, La Pelanda, 6 settembre 2026. © Claudia Pajewski / Courtesy Short Theatre 2026

Passando al lavoro presentato dalla performer, coreografa, cantante e musicista di origine ruandese Dorothee Munyaneza, che ha lasciato il paese in cui è nata per trasferirsi in Inghilterra con la famiglia e vive oggi in Francia, dove nel 2013 ha fondato la compagnia Kadidi (4), con *Toi, Moi, Tituba*, l’artista ha esplorato la figura di Tituba, donna nera coinvolta nei processi per stregoneria di Salem (5), la cui presenza negli archivi storici è stata ridotta ad una traccia estremamente esigua. Un riferimento fondamentale è stato per l’artista il romanzo *Io, Tituba, strega nera di Salem* (6) della scrittrice e giornalista francese Maryse Condé, originaria della Guadalupa, che proprio a partire da una minima testimonianza documentaria ha ricostruito una possibile esistenza di Tituba, restituendole corpo, voce, affetti e una storia che l’archivio non ha conservato. A questo si è affiancata la riflessione della filosofa francese Elsa Dorlin espressa in «*Moi, toi, nous: Moi, Tituba et l’ontologie de la trace*» (7) che ha analizzato la vicenda di Tituba per interrogare il rapporto tra archivi occidentali, cancellazione storica e memoria delle popolazioni nere deportate nelle Americhe (8).

Come dare forma, attraverso il corpo e la scena, a ciò che l’archivio ha scelto di non preservare? È dunque a partire dalla nozione di “traccia” che Munyaneza ha delineato il proprio lavoro *Toi, Moi, Tituba*: Tituba è divenuta figura di accesso per una moltitudine di esistenze femminili che la storia ufficiale ha lasciato ai margini o consegnato all’oblio. La performance ha assunto così la funzione di far riemergere una memoria in parte eclissata, interrogando anche la posizione dell’artista stessa, africana residente in Europa e portatrice di una storia transnazionale.

In *L’Echo*, presentato dalla coreografa franco-algerina Nacera Belaza, con la partecipazione dell’attrice francese Valérie Dréville, il rapporto tra corpo e memoria si è sviluppato invece attraverso una ricerca essenziale, fondata soprattutto sulla percezione e sulla presenza scenica. L’incontro tra la coreografa e l’attrice ha generato un dispositivo nel quale parola e gesto si sono presentati come due linguaggi vicendevolmente influenzabili, due grammatiche del corpo che si sono lasciate attraversare l’un l’altra: il testo si è lasciato “percorrere” dal movimento, mentre il corpo è divenuto a sua volta espressione della parola. La ricerca di Belaza si è costituita in questo senso attraverso l’assenza, la ripetizione, il silenzio e la presenza fisica, facendo del corpo un luogo di esperienza prima ancora che di significazione.

Una riflessione esplicitamente connessa alla storia coloniale italiana è quella sviluppata invece dall’artista italo-libica Adelita Husni Bey in *Like a Flood*. Questo lavoro ha preso avvio dal recupero di un corpus fotografico relativo alle risorse idriche impiegate in Libia durante il periodo della dominazione italiana e ne ha proposto una rilettura critica (9).



A sinistra. Dorothée Munyaneza, *Toi, Moi, Tituba...*, performance, Short Theatre, Roma, La Pelanda, 4 settembre 2026. © Claudia Pajewski / Courtesy Short Theatre 2026.
A destra. Nacera Belaza, *L'Echo*, performance, Short Theatre, Roma, Teatro India, 10 settembre 2026. © Claudia Pajewski / Courtesy Short Theatre 2026

Le immagini hanno permesso di osservare il rapporto tra il controllo dell'acqua, l'organizzazione dello spazio e le pratiche di insediamento adottate ed imposte dalla politica coloniale italiana tra il 1911 e il 1943. L'acqua ha assunto, in questa prospettiva, un valore che ha superato la sua dimensione energetica: è divenuta un elemento attraverso cui analizzare concretamente il potere coloniale e come esso abbia piegato il territorio al servizio della propria ideologia di dominazione, regolando l'accesso alle risorse e orientando più in generale lo sviluppo urbanistico.

Particolarmente significativa è stata la scelta dell'artista di non considerare l'archivio come un deposito neutrale di informazioni sul passato. Husni Bey è intervenuta sulle immagini per restituirle attraverso nuove domande, mostrando come ogni documento sia prodotto all'interno di uno specifico regime di visibilità e possa, quindi, essere nuovamente interrogato. Il lavoro ha messo così in discussione la presunta trasparenza della fotografia coloniale e ha invitato a considerare anche ciò che essa non ha mostrato: le esclusioni, le gerarchie e le violenze.

In questo senso, *Like a Flood* ha idealmente dialogato con *L'Echo* di Nacera Belaza attraverso due modalità differenti di relazione con la memoria storico-culturale: se Belaza ne ha esplorato la presenza mediante l'esperienza del corpo, Husni Bey ne ha tentato una riconfigurazione a partire dalle tracce visive lasciate dalle fonti storiche.

Ma quali corpi hanno il diritto di ricordare? E attraverso quali percorsi una memoria può continuare a vivere? È una domanda che *Cinema Impero* dell'artista di origine eritrea Muna Mussie sembra lasciare aperta, come una ferita ma anche come una possibilità.

La performance *Cinema Impero* di Muna Mussie ha preso il nome dall'edificio omonimo costruito, precisamente nel 1937, ad Asmara durante il dominio fascista.

Nel 1937 era stato costruito a Roma, precisamente nel quartiere di Torpignattara, il Cinema Impero (10) su progetto dell'architetto Mario Messina, a cui era in seguito corrisposta la costruzione ad Asmara dell'omonimo edificio.

La presenza dell'Eritrea nella ricerca di Muna Mussie - in lavori come *Cinema Impero* ma anche *Bologna St.173*, *Un viaggio a ritroso* (2023) o *Milite Ignoto* (2015) - non si è configurata come semplice riferimento autobiografico o geografico, ma come un dispositivo attraverso cui interrogare i processi di costruzione della memoria, dell'identità e della narrazione storica. In diversi lavori, l'artista ha assunto infatti la propria appartenenza italo-eritrea come una posizione liminale, capace di mettere in relazione la dimensione privata con quella della macro-storia coloniale e postcoloniale (11).

E attraverso *Cinema Impero* Mussie ha proposto una rilettura critica, una "metanarrativa" (12) delle tracce lasciate dall'esperienza coloniale, assumendo la sfera intima come chiave di accesso alla dimensione archivistica. Il lavoro ha accostato immagini e documenti audiovisivi conservati presso l'Istituto Luce a materiali tratti dal patrimonio personale dell'artista, generando un dispositivo narrativo fondato sull'interazione tra la voce registrata dell'artista e quella dell'intelligenza

artificiale. Due narratrici fuori campo per un progetto che per l'edizione 2026 di *Short Theatre* ha declinato la performance sperimentando differenti modalità di relazione con il pubblico: da una parte, un incontro individuale e ravvicinato con un singolo spettatore; dall'altra, una fruizione condivisa che ha coinvolto contemporaneamente una pluralità di partecipanti.

Il punto di partenza della ricerca si è collocato nella necessità di individuare modalità narrative capaci di attraversare indirettamente la complessità dell'identità dell'artista, costruita tra due appartenenze storiche e culturali, quella eritrea e quella italiana.

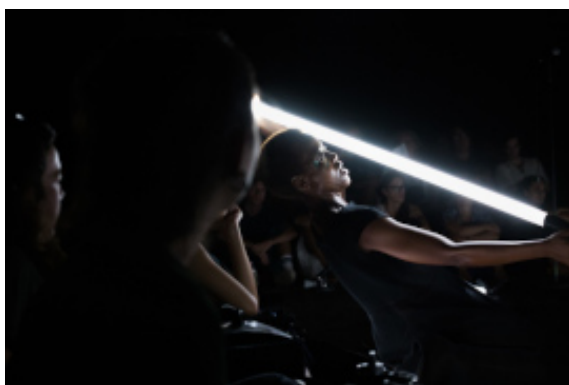
Più che ricercare una sintesi tra queste due matrici, il lavoro si è concentrato sulle zone di frizione, sulle sovrapposizioni e sulle ambivalenze che sono emerse dal loro reciproco rapporto, utilizzando la narrazione come strumento per renderle interrogabili.

In questa prospettiva, il cinema non si è rivelato solo in quanto strumento per la rappresentazione, ma vero e proprio dispositivo in grado di orientare gli immaginari, poiché la sua forza nel definire ciò che viene reso visibile e narrabile è emersa con particolare evidenza nei contesti di propaganda, contribuendo nel costruire il reale a partire dal potere delle immagini. A questa capacità di costruzione si è affiancata per Mussie quella dei sistemi di Intelligenza Artificiale, che hanno introdotto nuove possibilità di manipolazione, ricomposizione e riscrittura, anche delle immagini e delle fonti.

Attraverso processi algoritmici, elementi esistenti possono essere alterati, combinati e restituiti secondo configurazioni inedite, producendo narrazioni ipotetiche nelle quali il rapporto tra verità, finzione e interpretazione si fa sempre più poroso. È proprio a partire da questa instabilità che *Cinema Impero* ha costruito la propria riflessione.

Pensata in principio per un solo partecipante alla volta, questa configurazione ha modificato radicalmente il ruolo dello spettatore: non più osservatore esterno, ma presenza attiva all'interno del dispositivo performativo. La dimensione individuale dell'esperienza ha prodotto infatti una particolare condizione di vicinanza, nella quale il racconto si è costituito attraverso una relazione ravvicinata tra chi ha enunciato, l'artista, e chi ha ascoltato, lo spettatore. È in questo spazio di prossimità che l'opera ha messo in gioco un'intima alterità, trasformando l'esperienza del pubblico in un luogo di confronto diretto con le narrazioni, le memorie e le identità che *Cinema Impero* ha portato in superficie.

Cinema Impero sembra muoversi dentro uno spazio sospeso tra documento e immaginazione, tra esperienza individuale e memoria collettiva. Il riferimento al cinema non ha prodotto soltanto un gioco di immagini, ma ha evocato il meccanismo stesso attraverso cui una società decide che cosa conservare, che cosa mostrare e, soprattutto, che cosa lasciare ai margini del proprio racconto. Mussie è entrata precisamente in questa zona d'ombra, in cui la memoria non è mai neutrale e l'identità non coincide mai con un'immagine stabile di sé. *Cinema Impero* ha chiesto quindi allo spettatore qualcosa di più della semplice attenzione. Ha chiesto una disponibilità a stare nell'incertezza.



A sinistra. Dorothée Munyaneza, *Toi, Moi, Tituba...*, performance, *Short Theatre*, Roma, La Pelanda, 4 settembre 2026. © Claudia Pajewski / Courtesy Short Theatre 2026.
A destra. Adelita Husni Bey, *Like a Flood*, video-installazione, *Short Theatre*, Roma, La Pelanda, 10 settembre 2026. © Claudia Pajewski / Courtesy Short Theatre 2026

Considerati nel loro insieme, i lavori delle artiste Muna Mussie, Nacera Belaza, Dorothée Munyaneza, Adelita Husni Bey e Betty Tchomanga hanno permesso di riconoscere nella scena contemporanea un luogo privilegiato di negoziazione della memoria e della sua trasmissione. Pur muovendosi attraverso linguaggi performativi differenti - l'archivio in Mussie, il movimento e la

voce in Belaza, la traccia e la narrazione in Munyaneza, il documento fotografico in Husni Bey, il corpo in Tchomanga - queste pratiche hanno condiviso la scelta di evidenziare le lacune, le stratificazioni e i conflitti dell'eredità coloniale: in Mussie la memoria coloniale italo-eritrea ha attraversato il rapporto tra archivio istituzionale e memoria privata; in Tchomanga, le biografie di Mulunesh e Dalila Khatir hanno reso visibili le fratture prodotte dalla migrazione e in generale dall'eredità coloniale; in Munyaneza, la figura di Tituba ha consentito di interrogare proprio ciò che sopravvive alla cancellazione documentaria. Anche quando il corpo non è il centro esplicito dell'opera, come in *Like a Flood* di Husni Bey, la stessa logica è stata trasferita alle immagini e al territorio. E in *L'Echo*, infine, la memoria si è sottratta persino alla necessità di essere narrata e si è alternativamente manifestata nella risonante relazione instabile esistente tra parola, silenzio, gesto e spazio.

Ne può derivare una concezione della memoria da intendersi come un intero processo performativo, continuamente prodotto nel “presente performante”, che non colma le lacune della storia pretendendo di restituire una totalità perduta bensì ne mantiene aperto il campo di riflessione.

In questa prospettiva, i corpi che resistono sono anche i corpi che ricordano, non perché siano portatori di una memoria intatta, ma perché possono contestarne l'oblio. Allora la “resistenza” del corpo non coincide soltanto con la sopravvivenza di una traccia, ma risiede nella capacità di riattivarla, sottraendola alla fissità dell'archivio e restituendola alla contingenza del gesto.

Forse è proprio qui che le pratiche incontrate hanno rivelato il loro elemento più radicale e la loro forza politica, dando corpo e *corporeità* a ciò che la storia ha lasciato senza voce, trasformando la memoria da traccia del passato in strumento del presente; poiché se ciò che è stato relegato ai margini torna a prendere corpo, allora la memoria può smettere di essere ciò che resta e diventare ciò che ancora può accadere.

Ottobre 2026



Muna Mussie, *Cinema Impero*, performance e video. © Pietro Bertora / Courtesy Short Theatre 2026

- 1) <https://gangproduction.com/productions/histoires-decoloniales/?lang=en> (accesso l'8 ottobre 2026)
- 2) S. Fasanella, *DECOLONIAL (HI)STORIES #DALILA* (di Betty Tchomanga), in “teatroecritica”, 17 settembre 2026: <https://www.teatroecritica.net/2026/09/decolonial-histoires-dalila-di-betty-tchomanga/> (accesso l'8 ottobre 2026)
- 3) <https://gangproduction.com/productions/histoires-decoloniales/histoires-decoloniales-mulunesh/> (accesso l'8 ottobre 2026)
- 4) <https://www.ciekadidi.com/pieces/toi%2C-moi%2C-tituba...> (accesso l'8 ottobre 2026)
- 5) Tali processi si svolsero a partire dal 1692 nel villaggio di Salem, nella contea di Essex, nel Massachusetts.
- 6) M. Condé, *Io, Tituba, strega nera di Salem*, Firenze-Milano, Giunti, 2019.
- 7) E. Dorlin, «Moi, toi, nous: Moi, Tituba et l'ontologie de la trace», in “Palais”, n. 39, 2024.
- 8) <https://theaterspektakel.ch/en/article/interview-mit-dorothee-munyaneza> (accesso l'8 ottobre 2026)
- 9) <https://www.shorttheatre.org/en/eventi/adelita-husni-bey-locales/> (accesso l'8 ottobre 2026)
- 10) Sito in via dell'Acqua Bullicante, nel quartiere romano di Torpignattara, a partire dal 2012 è stato progressivamente convertito in spazio culturale polifunzionale, attraverso il progetto *Cantiere Impero* - sostenuto dal Comitato di Quartiere e dall'Ecomuseo Casilino - ma in seguito abbattuto nel 2025 nel più ampio progetto di rigenerazione urbana che ha investito l'area di riferimento: <https://www.ecomuseocasilino.it/site/item/cinema-impero/> (accesso il 6 ottobre 2026); <https://cinemaimpero.wordpress.com/il-cinema-impero/storia-del-cinema-impero/> (accesso l'8 ottobre 2026)
- 11) <https://www.munamussie.com/#> (accesso l'8 ottobre 2026)
- 12) <https://www.e-flux.com/film/6736184/cinema-impero> (accesso l'8 ottobre 2026)



Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale