



## **Culture Teatrali**

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

Annali fondati da Marco De Marinis

Nuova serie

*Direzione:* Silvia Mei e Marco De Marinis (direttore onorario)

*Direttore responsabile:* Marco De Marinis

*Comitato Scientifico:* Marco Consolini (Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3), Helga Finter (Justus-Liebig-Universität Gießen); André Lepecki (Tisch School of the Arts - New York University), Claudio Longhi (Piccolo Teatro di Milano); Freddie Rokem (Tel Aviv University); Rebecca Schneider (Brown University), Richard Schechner (Tisch School of the Arts - New York University)

*Comitato Editoriale:* Fabio Acca (Università di Torino), Roberto Cuppone (Università di Genova), Ariane Martinez (Université de Lille), Teresa Megale (Università di Firenze), Francesco Saverio Minervini (Università di Foggia), Mara Nerbanò (Accademia di Belle Arti di Massa-Carrara), Tiziana Ragno (Università di Foggia), Carlo Serra (Università della Calabria), Dario Tomasello (Università di Messina)

*Segreteria di Redazione:* Marianna Doronzo, Natascha Mengozzi Scannapieco, Angelo Romagnoli

Hanno collaborato a questo numero Alessia Bignotti e Erica Greco

*Contatti rivista:* rivista.cultureteatrali@gmail.com

*Peer review:* la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta il passaggio attraverso il sistema di *double blind peer review*.

Questo numero è stato realizzato con un contributo sui fondi del 5x1000 dell'IRPEF a favore dell'Università di Foggia, in memoria di Gianluca Montel (Published with a contribution from 5x1000 IRPEF funds in favour of the University of Foggia, in memory of Gianluca Montel).

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003.

*In copertina:* Anne d'Arbeloff negli anni Sessanta. Fotografia conservata nell'Archivio della famiglia Guerrieri (per gentile concessione).

# culture teatrali

studi, interventi  
e scritture  
sullo spettacolo

31-32, annale 2022/2023

edizioni di pagina

© 2024, Edizioni di Pagina

Per abbonarsi (o richiedere singoli numeri)  
rivolgersi a

*Edizioni di Pagina*

via Rocco Di Cillo 6 – 70131 Bari

Tel. +39 080 5031628

e-mail: [info@paginasc.it](mailto:info@paginasc.it)

<http://www.paginasc.it>

Finito di stampare nel dicembre 2024

da Services4Media s.r.l. – Bari

per conto di Pagina soc. coop.

ISBN 979-12-5609-073-0

ISSN 1825-8220



## Sommario

Editoriale 9

### **DONNE TEATRO STORIOGRAFIA**

a cura di Silvia Mei

<i>Silvia Mei</i> Introduzione	13
<i>Selene Guerrieri</i> Anne d'Arbeloff (1925-2022). Una viaggiatrice, costruttrice di ponti	25
<i>Laura Budriesi</i> Il contributo di Una Chaudhuri e Laura Cull. Verso una animalizzazione degli studi teatrali	44
<i>Irene Pipicelli</i> Svelare il corpo. Un dialogo a venire tra coreografia, femminismo e genere	65
<i>Cristina Grazioli</i> Figure di donne. Ricerca e creazione nelle arti della marionetta	79
<i>Francesca Di Fazio</i> Ecofemminismo e creature dei possibili. Il teatro di Marta Cuscunà tra contronarrazione e uso della figura	101
<i>Mimma Valentino</i> Per una drammaturgia d'attrice. La formazione artistica di Marion D'Amburgo (1972-1984)	119

<i>Maia Giacobbe Borelli</i> Un thè dal sapore amaro. L'esperienza performativa di <i>The a Tre</i> a Roma (1978-1980)	135
<i>Laura Peja</i> Prendersi cura della storia e della memoria come atto politico. Franca Rame tra scena e archivio	155
<i>Monica Cristini</i> Il mondo-teatro di Ellen Stewart	172
<i>Maria Morvillo</i> Helene Weigel al timone del Berliner Ensemble	186
<i>Donatella Gavrilovich</i> La storia del teatro modernista, anti-tendenza e sottotraccia delle studiose russo-sovietiche	200
<i>Valeria Puccini</i> Una donna nel mondo maschile del melodramma. Paola Masino autrice di libretti d'opera	217
<i>Annamaria Corea</i> La danza, la generazione delle storiche pioniere e il caso dell' <i>Enciclopedia dello Spettacolo</i> (1954-1967)	230
<i>Maria Pia Pagani</i> Dora Setti: una voce per la storiografia dusiana	246
<i>Erica Greco</i> Ria Rosa: una sciantosa tra teatro e impegno politico	260
<i>Francesca Soldani</i> <i>Un episodio dei misteri del chiostro napoletano</i> di Enrichetta Caracciolo: dal romanzo alla scena?	275
<b>DOSSIER SUL WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS</b> a cura di Marco De Marinis	
<i>Marco De Marinis</i> Introduzione	287
<i>Thomas Richards</i> To Marco De Marinis, October 1, 2022	289

<i>Thomas Richards</i> Chiusura del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards	291
<i>Mario Biagini</i> Al Workcenter	294
<i>Dariusz Kosiński</i> The chronicle of the end foretold	315
<i>Antonio Attisani</i> Varia umanità. Prima, durante e dopo il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards	332
<i>Paul Allain</i> Any breath left: what next for Grotowski after the Workcenter?	348
<i>Felicita Marcelli</i> Gli assetati	358
<i>Mara Nerbano</i> Comunità, cittadinanza attiva, lavoro su di sé. Una cronistoria del progetto <i>Invito al canto</i> dell'Open Program	365
<b>STUDI</b>	
<i>Gregory L. Scott</i> Lo <i>Ione</i> di Platone e <i>poiēsis</i> come “musica-danza e versi”	391
<i>Angelo Romagnoli</i> Notes on the three spaces of the actor. A research outline	406
<i>Matteo Boriassi</i> Stabilire il vero <i>Porcile</i> . Bestialità e volontà sacrificale nella tragedia di Pier Paolo Pasolini	427
<i>Vanja Baltić</i> <i>Adikìa</i> . On original sin within the tragic imagery	449
Abstracts	463



Malgrado i numerosi elementi di discontinuità rispetto al passato, il presente annale, tra l'altro doppio, non inaugura una nuova serie bensì apre una nuova stagione ed età della rivista. Col 2024 «Culture Teatrali» compie infatti 25 anni e allinea sullo scaffale ben 32 numeri, tra semestrali (1999-2009) e annali (dal 2010 ad oggi), sfidando il digitale. Perseveriamo – con appagata ostinazione e finché sarà possibile – a uscire in cartaceo, con un formato e in un supporto che continua ad essere richiesto e preferito da Biblioteche e Archivi, parallelamente all'*Open Access*, attraverso il quale, ormai da diversi anni, l'intera collezione viene messa a disposizione delle varie comunità scientifico-accademiche nella sezione dedicata del sito [www.cultureteatrali.it](http://www.cultureteatrali.it).

Oltre a funzionare da archivio dell'annale, il sito è anche una webzine, rivolta al monitoraggio dei linguaggi e delle pratiche della scena contemporanea attraverso gli strumenti della critica “accademica”, ma si tratta di una rivista a tutti gli effetti, dotata di un proprio profilo e di una sua autonomia “giuridica”. Negli anni, infatti, abbiamo sperimentato il lato web come una possibilità di estensione del cartaceo, destinando alle sue pagine contenuti e approfondimenti con un taglio non esclusivamente scientifico. Oggi la stiamo popolando di nuovi contenuti, in corrispondenza dei dossier o di specifici saggi, con collegamenti diretti ai numeri interessati.

Con questo fascicolo doppio, la storica rivista – “storica” anche per l'approccio che orienta la selezione e le scelte tematiche – supera il quarto di secolo assecondando inevitabili avvicendamenti generazionali. Ci sono quindi delle novità, di vario ordine e grado, a partire da aspetti esteriori più evidenti, come la veste grafica. Rispetto ai numeri precedenti, non si è trattato di una mera operazione cosmetica, ma di un profondo ripensamento legato alla sensibilità del nuovo editore di Bari, Edizioni di Pagina, scelta che sposta il baricentro bolognese-fiorentino delle origini verso nuove latitudini. Per chi frequenta l'editoria teatrale e la nostra disciplina, le pubblicazioni di Edizioni di Pagina sono inevitabili, per qualità e stile,

oltre che per serietà e selettività. Si è trattato nel nostro caso anche di una scelta geopolitica, legata all'afferenza di chi dirige la rivista attualmente e al necessario ripensamento degli equilibri nella disciplina (ex L-ART/05) rispetto alla dicotomia che sta, nei fatti, tra il Nord e il Sud dello stivale.

C'è poi una ulteriore novità: a partire da questi numeri, «Culture Teatrali» non è più esplicitamente legata a una istituzione accademica ma rivendica una sua autonomia, seppur nel rispetto delle Linee Guida Anvur per le riviste di Fascia A. La proprietà resta del suo fondatore, il Prof. Marco De Marinis, mentre i finanziamenti vengono da istituzioni pubbliche e private che ne garantiscono la periodicità.

Nell'aggiornamento dei Comitati scientifico ed editoriale, abbiamo quindi pensato a una maggiore equità di genere, sulla scia della nuova direzione femminile, assegnata tra l'altro, nel cambio di staffetta, a una ricercatrice. Da qui, anche, l'attenzione riservata ai giovani precari della ricerca e agli studiosi/e in formazione, che la rivista intende incoraggiare e sostenere, nei differenti approcci e orientamenti, attraverso i suoi formati e destinazioni. Teniamo inoltre a valorizzare, fin da questo editoriale, il lavoro di segreteria e di redazione, svolto da giovani e giovanissime laureate e dottoresse di ricerca, che formiamo sul campo e a cui cerchiamo di infondere la cura dei dettagli e l'attenzione nella composizione di ogni annuario, coinvolgendole nei processi decisionali.

La sfida che ci attende, adesso, è riuscire ad accogliere il cambiamento profondo che interessa il nostro settore, trovando nuovi stimoli e sbocchi, tutelando l'identità della rivista e mantenendo viva quella matrice di pensiero, studio e ricerca – in una parola sola: “scuola” – fondativa del progetto originario di «Culture Teatrali».

S.M. e M.D.M.

**Donne  
Teatro  
Storiografia**

a cura di Silvia Mei





Silvia Mei

## Introduzione

L'idea di comporre un dossier “al femminile” è emersa in seguito ai lavori del seminario promosso da Maria Federica Maestri, condirettrice artistica di Lenz Fondazione a Parma, per il festival internazionale da lei diretto NDT Natura Dèi Teatri. Nei giorni in cui tracciavamo le linee concettuali a orientare il dialogo tra «donne attive in ambito culturale»<sup>1</sup>, i quotidiani nazionali e l'opinione pubblica più sensibile intervenivano in merito all'irruzione al Musée d'Orsay di Parigi del gruppo di contestazione femminista ucraino Femen, il cui grido scritto sul corpo nudo *Ceci n'est pas obscène* reagiva all'accesso negato nella struttura a una giovane studentessa e visitatrice per il suo abito giudicato troppo scollato.

Era il settembre 2020, e le nuove misure restrittive nella gestione della pandemia da Covid-19 – entrate in vigore in Italia i primi di ottobre e seguite da un secondo confinamento – imposero di posticipare i lavori per l'incontro programmato in autunno e intitolato per l'appunto *Ceci n'est pas obscène*. Il seminario si è svolto quindi l'anno successivo, il 20 novembre 2021, ma con un titolo inevitabilmente diverso, nell'ambito della venticinquesima edizione del festival realizzato da Lenz Fondazione<sup>2</sup>. Una edizione pensata nonché intitolata *all women* e – cito dalle pagine del catalogo della manifestazione – «totalmente interpretata dalle opere performative e visuali di artiste di diverse generazioni e provenienze e dalle riflessioni di curatrici, studiose, attiviste, filosofe. Un messaggio politico e culturale molto nitido, che vuole evidenziare la potenza espressiva e la densità estetica delle donne

<sup>1</sup> L'espressione è di Elena Sorbi, curatrice e responsabile dei rapporti istituzionali per Lenz Fondazione, ripresa anche in altri materiali progettuali. Rimando intanto al catalogo dell'edizione 2021 di NDT #25, p. 41, scaricabile online: <https://lenzfondazione.it/wp-content/uploads/2021/11/LENZ-CATALOGO-NDT-2021-bassa.pdf> (ultima consultazione: 25 settembre 2024).

<sup>2</sup> Cfr. la pagina web per il programma completo: <https://lenzfondazione.it/natura-dei-teatri/2021-2/> (ultima consultazione: 25 settembre 2024). Per il catalogo, cfr. nota 1.

nel panorama artistico contemporaneo»<sup>3</sup>. L'attenzione all'universo delle donne, non solo artiste, è proseguita e sfociata nella progettualità di Lenz per il festival NDT nel triennio 2022-2024, significativamente intitolata *Parentele*, con riferimenti espliciti al corpus teorico-concettuale della biologa, storica e filosofa della scienza statunitense Donna Haraway<sup>4</sup>.

La necessità di dedicare a questa categoria di genere uno spazio non riservato bensì assoluto poteva apparire “paradossale”, se pensato in rapporto a una società, quella del terzo millennio, che si considera emancipata e paritaria, o altrimenti una scelta dettata dallo spirito del tempo<sup>5</sup>. Francesco Pititto, direttore artistico con Maestri di Lenz Fondazione, sottolineava allora nel suo editoriale al festival, che nei venticinque anni di vita della manifestazione «la presenza artistica delle donne artiste ospiti è sempre stata preponderante, così come la composizione stessa del corpo creativo di Lenz da oltre un trentennio. La stessa linea progettuale è sempre stata improntata (e imprintata) dalla condizione umana più fragile, e nella risposta a questa condizione, più potente»<sup>6</sup>.

D'altro canto Maria Federica Maestri inquadrava questo indirizzo dentro un'urgenza concreta, reale, e sottolineava l'immagine della inequivocabile fragilità e marginalità della donna:

<sup>3</sup> Dalla presentazione del già citato catalogo di NDT #25, p. 2.

<sup>4</sup> Cito dalla presentazione di Elena Sorbi: «Lenz si pone l'obiettivo di assicurare spazi di rappresentazione alle donne attive in ambito culturale, finalizzati alla condivisione delle parole e delle pratiche necessarie al proprio progetto di generazione di mondi nuovi. Lenz diventerà sempre più uno spazio fisico e intellettuale volto a dar forma ad apparenti utopie descritte da termini quali sostenibilità, equità, accessibilità, femminismo, transfemminismo, intercultura vs appropriazione culturale, medicina di genere, intersezionalità, attivismo, rigenerazione; apparenti utopie caratterizzate da una bontà d'azione che sta concretizzando realtà dell'immaginario in luoghi (fisici, sociali, virtuali) di comunità». Cfr. il sito della Compagnia e del Festival per i materiali completi, <https://lenzfondazione.it/natura-dei-teatri/parentele-22-24/> (ultima consultazione: 25 settembre 2024).

<sup>5</sup> A partire dal 2011, si è assistito in varie aree del globo al proliferare di una serie di mobilitazioni politiche e di denuncia da parte delle donne, dapprima sorte a livello locale: in Italia, la manifestazione siglata “Se non ora quando?” (13 marzo 2011), che contestava l'oggettizzazione femminile nell'era berlusconiana e la sessualizzazione del corpo delle donne con impattanti conseguenze nell'immaginario giovanile; in Argentina, è attivo dal 2015 Ni Una Menos, movimento che combatte la violenza di genere per le pari opportunità e per un governo laico; sempre nel 2011 si forma il collettivo russo Pussy Riot, che contesta programmaticamente e con azioni provocatorie le politiche putiniane in Russia, mentre già nel 2008 era nato in Ucraina Femen, che da fenomeno locale diventa movimento globale rendendo universali e condivise tematiche inizialmente localistiche. Nel 2017 il movimento #MeToo, sorto a partire dalle denunce mosse al produttore hollywoodiano Harvey Weinstein per molestie sessuali sul posto di lavoro, diventa virale grazie all'omonimo hashtag, e si irradia globalmente, dando risonanza e diffusione a tutti i movimenti di lotta, denuncia ed emancipazione già esistenti e ai nuovi.

<sup>6</sup> Dal già citato catalogo di NDT #25, p. 3.

Perché la società italiana è fortemente squilibrata: una distanza enorme separa università ed istituzioni culturali dalle realtà – ancora largamente diffuse in gran parte del nostro paese – in cui le donne sono considerate soggetti di serie b, inferiori per rappresentanza, opportunità e parità di trattamento economico in quasi tutti i contesti lavorativi, non ultimo anche in quello artistico. Per superare questo sistema di disuguaglianze è indispensabile la forte determinazione di attiviste, sindacaliste, scienziate, insegnanti, artiste, curatrici. Per costruire un nuovo ordine, una nuova storia, siamo di nuovo obbligate ad essere radicali. Le conquiste culturali e i diritti civili acquisiti nel recente passato possono essere indeboliti e rimessi in discussione, in questo senso il regresso di alcuni governi europei ci deve allarmare e mettere in guardia sulle possibili influenze involutive anche nel nostro paese<sup>7</sup>.

Nel triennio di emergenza sanitaria, la condizione della donna nella società italiana è drammaticamente emersa. Parallelamente a fenomeni di violenze domestiche e a casi sempre più cruenti e ripetuti rubricati sotto l’etichetta, molto larga, di “femminicidio” – da quello nostrano, che ha avuto più risonanza mediatica, di Giulia Cecchettin nel novembre 2023 ai più recenti e scioccanti fatti giudiziari, che hanno riaperto la ferita e il dibattito italiano sul tema, col caso Gisèle Pelicot – il quadro socio-culturale di genere è tutt’altro che roseo, per restare nel range cromatico del rosa, in aperto contrasto con lo scenario poco rassicurante e molto meno nei toni pastello che ci raccontano i dati e che verificiamo ormai quotidianamente. Le indagini e i report pubblicati da Istat e Inps tra 2020 e 2024 restano poco incoraggianti<sup>8</sup>, soprattutto perché nel post pandemia lo spaccato sembra essere lievemente migliorato mentre le misure di politiche pubbliche non sembrano aver colto le opportunità offerte dalla crisi – quali ad esempio lo *smart working*, una svolta nel

<sup>7</sup> Estratto dall’intervista a Maestri curata da Antonella Buttazzo per «Juliet Art Magazine», ora parzialmente riprodotta nel già citato catalogo dell’edizione 2021 di NDT #25, p. 4.

<sup>8</sup> La pandemia da Covid-19 ha fatto emergere con maggior drammaticità la condizione a rischio delle donne, categoria più colpita e segnata sul fronte del mercato del lavoro negli anni dell’emergenza sanitaria, ma la cui precarietà e fragilità veniva tuttavia da lontano. Pur nel distacco e nel ritardo rispetto agli uomini italiani, gli ultimi due anni hanno registrato una curva in lieve ripresa. Cfr. i ritratti statistici e i rapporti Bes (Benessere Equo e Sostenibile) disponibili sul sito [www.istat.it](http://www.istat.it) nella sezione “Statistiche per temi”; e ai rapporti dell’Inps, soprattutto al documento intitolato *Analisi dei divari di genere del mercato del lavoro e nel sistema previdenziale*, aggiornato al 2022 e scaricabile al seguente link [file:///C:/Users/Utente/Downloads/Analisi\\_generi\\_web.pdf](file:///C:/Users/Utente/Downloads/Analisi_generi_web.pdf) (ultima consultazione: 5 dicembre 2024), più il comunicato aggiornato al 2024, scaricabile al link [https://www.inps.it/content/dam/inps-site/it/scorporati/comunicati-stampa/2024/02/Allegati/3452\\_CS\\_CIV\\_21febbraio.pdf](https://www.inps.it/content/dam/inps-site/it/scorporati/comunicati-stampa/2024/02/Allegati/3452_CS_CIV_21febbraio.pdf) (ultima consultazione: 5 dicembre 2024); infine, il documento *L’occupazione femminile*, pubblicato nel Dicembre 2023 nella Documentazione parlamentare della Camera dei Deputati italiana, e disponibile anche in pdf: <https://temi.camera.it/leg19/dossier/OCD18-19416/1-occupazione-femminile.html> (ultima consultazione: 5 dicembre 2024).

contratto di lavoro per madri e *care giver*, permettendo di conciliare con maggior flessibilità tempi di lavoro e di vita – per modificare un quadro economico e sociale nettamente squilibrato (basti pensare che il tasso di occupazione femminile in Italia resta il più basso d’Europa pur essendo le donne più istruite e laureate degli uomini italiani). Eppure, come dalle stime del Fondo Monetario Internazionale e da altre autorevoli fonti documentali ben sintetizzate da una ricerca del 2020 dell’Istituto Toniolo, le donne costituiscono una risorsa essenziale, «sono da sempre energia positiva per il nostro Paese: più occupazione femminile, più PIL, più fertilità, migliore leadership, decisioni di qualità. Oggi più che mai dalle donne si può ripartire»<sup>9</sup>.

Se è vero che l’arte supera la vita, alcuni settori delle arti performative si sono naturalmente evoluti al femminile. Colpiscono in questo senso le osservazioni di Federico Toso, direttore artistico e project manager da molti anni nelle arti circensi e nelle *outdoor arts*, il quale confessa, in un intervento del dicembre scorso sul ventennale del network europeo Circostrada, il suo stupore di fronte al

processo naturale di “femminizzazione” delle professioni apicali. Alla direzione dei festival e delle associazioni rappresentative di settore, ho visto sempre più declinazioni al femminile dei ruoli. [...] Quello che cambia non è solo il genere, come emerge evidente agli occhi. Percepisci che sta mutando profondamente il colore delle relazioni tra organizzazioni e il modo di pensare la progettazione culturale o gli scambi professionali tra di loro. [...] è bastato guardarsi attorno [...] per percepire la differente vibrazione che, nella pratica, si traduce in una minore muscolarità delle relazioni e un naturale riconoscimento tra pari. [...] Per gli uomini non è tanto questione di cedere il passo, quanto di prendersi cura del delicato equilibrio di quelle che, fino a ieri, erano le “secondo linee” all’ombra dell’esuberanza maschile [...]. La traduzione di questo transito di ruoli, nella pratica delle relazioni, restituisce esattamente quel potenziale di visione futura che potrebbe cambiare radicalmente la natura del mercato internazionale del circo e delle *outdoor arts*<sup>10</sup>.

Sebbene le arti dal vivo contribuiscano a stimolare la coscienza pubblica e si offrano come speciale strumento di sensibilizzazione civile, neanche il settore teatro e spettacolo gode, dal punto di vista delle “pari opportunità”, di ottima salute,

<sup>9</sup> T. Ferrario e P. Profeta, *Covid: un Paese in bilico tra rischi e opportunità. Donne in prima linea*, Maggio 2020, [https://www.laboratoriofuturo.it/wp-content/uploads/2021/12/LF\\_bilico\\_148x210.pdf](https://www.laboratoriofuturo.it/wp-content/uploads/2021/12/LF_bilico_148x210.pdf) (ultima consultazione: 25 settembre 2024). La citazione è a p. 4 ma rimando, nello specifico, al cap. 4.0, pp. 17-18. La ricerca è stata realizzata nell’ambito del progetto Laboratorio Futuro dell’Istituto Giuseppe Toniolo di Studi Superiori dell’Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

<sup>10</sup> F. Toso, *Femminizzare il potere. Fresh di Circostrada: futuri scenari di un network*, in «Juggling Magazine», dicembre 2023, n. 101, p. 6

malgrado sacche virtuose, come sopra, votate a un ricambio naturale. L'Associazione Amleta – fondata nel 2017, sull'onda di #MeToo, da 28 attrici italiane come «collettivo femminista intersezionale»<sup>11</sup> – si sta sistematicamente dedicando, tra le sue principali azioni e progetti, al monitoraggio, alla raccolta e all'analisi di centinaia di dati raccolti con precisi strumenti e una metodologia definita sulla presenza delle donne e sul loro ruolo all'interno del comparto. Più precisamente misura l'incidenza di alcune professioni sul benessere delle interpreti e la percentuale di determinati ruoli (registe, drammaturghe, adattatrici e attrici) nei Teatri Nazionali, nei TRIC e al Piccolo Teatro di Milano. La seconda mappatura 2020/2024, eseguita in collaborazione con la Commissione Genere dell'Università di Brescia, registra un lieve miglioramento rispetto alla prima (2017/2021), tuttavia le donne «rappresentano solo il 35,1% della forza lavoro del settore teatrale e la presenza varia in modo rilevante a seconda del ruolo considerato, del tipo di teatro e del tipo di sala. [...] Presi nel complesso, questi dati confermano l'esistenza di barriere strutturali e discriminazioni di genere che limitano l'accesso e la progressione di carriera delle donne nei ruoli di leadership e creatività all'interno del settore teatrale»<sup>12</sup>.

Medesima situazione, per rappresentanza e presenza in posizioni apicali e nei processi decisionali, riguarda il contesto accademico, di cui ci viene fornita un'analisi a più dimensioni dalle sociologhe Manuela Naldini e Barbara Poggio nel volume di recente uscita *Genere e accademia*<sup>13</sup>. I vari contributi raccolti restituiscono un quadro in cui modelli e pratiche di genere tradizionali vengono riaffermati dai nuovi assetti universitari approfondendo una disparità già nota ma ignorata.

Gli stereotipi sui ruoli di genere sono infatti molto radicati e caratterizzano la cultura dominante del nostro Paese. Occorre rilevare che il modello di donna promossa da Giorgia Meloni, attuale Presidente del Consiglio italiano – la formula al maschile, che in questo caso non è neutro, viene da esplicite richieste della leader di Fratelli d'Italia – non offre spunti favorevoli a un suo rilancio, malgrado la vittoriosa cavalcata verso Palazzo Chigi e la sua irresistibile ascesa ai vertici. Basti pensare al “manifesto” anti-LGBTQ+ lanciato con veemenza da Meloni nel discorso del 19 ottobre 2019 (tra l'altro in un luogo simbolico della lotta e della Sinistra italiana come Piazza San Giovanni a Roma) con l'icastica frase «Io sono Giorgia, sono una donna, sono una madre, sono italiana, sono cristiana. Non me lo potete togliere». Oltre a essere diventata subito il ritornello di una hit parodica, «Io sono Giorgia» ha targato quale slogan-simbolo, e in un

<sup>11</sup> <https://www.amleta.org/chi-siamo/> (ultima consultazione: 5 dicembre 2024).

<sup>12</sup> La mappatura 2020/2024 è consultabile al seguente link: <https://www.amleta.org/mappatura-20202024/> (ultima consultazione: 5 dicembre 2024). Il report, intitolato *La disparità di genere nel settore teatrale: analisi dei Teatri Nazionali e dei Teatri di Rilevante Interesse Culturale*, e da cui cito, è scaricabile in pdf dalla stessa pagina web della mappatura. È senza numero di pagine.

<sup>13</sup> M. Naldini e B. Poggio (a cura di), *Genere e accademia. Carriere, culture e politiche*, Bologna, Il Mulino, 2023.

classico ribaltamento bergsoniano, il tour di Meloni in Italia, nelle televisioni e sui social, per la promozione della sua immagine e della sua autobiografia in vista delle elezioni del 2022. L'immagine di figlia non voluta ora di successo (e perciò anti-abortista), di madre perfetta, di donna al comando, che però ha introiettato le peggiori espressioni maschie del potere e del suo esercizio, incoraggiano una mitopoiesi e un ritratto rassicuranti sotto cui si cela un pensiero regressista, xenofobo, estremista. Difficile arginare un'immagine così assertiva con la rivale politica Elly Schlein, bersaglio preferito fin dalla sua elezione come Segretaria del PD delle testate giornalistiche di destra, che hanno meschinamente deriso il suo aspetto fisico e il suo stile "anti-grazioso". Queste due donne e leader, Meloni e Schlein, al di là del loro ruolo politico, questionano profondamente le aspettative (culturali) riposte nella figura (ideale) di donna, piuttosto che in quello che vorrebbe e può essere una donna reale.

La persistenza di stereotipi culturali legati alla dinamica tra i sessi incide non solo nella segregazione occupazionale come nella ricorrenza di abusi e molestie in ambito professionale. Ha piuttosto una latenza profonda in quanto dettata da ordini simbolici radicati e pertanto risulta subdola, mascherata. Il senso comune e le panie del linguaggio in cui si annidano le «banalità di alcune forme di violenza sessista» sono stati disvelati e descritti in tempi recenti da Emanuela Abbatecola nel suo studio di matrice sociologica, esito di una ricerca sperimentale sul campo, dal titolo *Donna Faber. Lavori maschili, sex-ismo e forme di r-esistenza*<sup>14</sup>. Attraverso una casistica molteplice e un affondo sugli usi linguistici, Abbatecola invita a riconsiderare le regole con cui classifichiamo la vita sociale, in special modo quando vengono violate aspettative e criteri impliciti che ne disciplinano la cittadinanza. Il mondo del lavoro contemporaneo, dichiara, «è ancora profondamente sessuato, e il sessismo lo permea, mimetizzandosi silenziosamente»<sup>15</sup>. Ci sono intere categorie professionali percepite come femminili e lavori di solo appannaggio maschile. Molte professioni inoltre, sebbene svolte anche da donne, sono declinate al maschile, almeno nella lingua italiana, che non è usato, come si suol dire, in forma "estesa". Spiega più avanti Abbatecola:

In realtà la motivazione è più complessa e riguarda la gerarchizzazione del femminile e del maschile nel nostro dominio simbolico. Il maschile, in quanto dominante, non solo è percepito come neutro (l'espressione "*tutti gli uomini sono mortali*" include anche le donne) ma conferisce altresì autorevolezza. Viceversa, il femminile è percepito come sminuente: c'è simmetria tra *maestro* (Muti? Abbado?) e *maestra*? [...] E ancora, il fatto che Susanna Camusso (donna peraltro avveduta e consapevole) abbia scritto, a suo tempo, su Twitter di

<sup>14</sup> E. Abbatecola, *Donna Faber. Lavori maschili, sex-ismo e forme di r-esistenza*, Milano, Feltrinelli, 2023. La citazione sopra è a p. 10.

<sup>15</sup> *Ibid.*

essere stata eletta dalla CGIL *segretario generale*, è da considerarsi frutto di una scelta.<sup>16</sup>

Decostruire il linguaggio, come sollecitava infaticabile Michela Murgia<sup>17</sup>, disinnescando i meccanismi che in-formano la realtà e condizionano i modi di pensare e di relazionarci è il primo indispensabile passo parallelamente all'azione intellettuale che interessa l'intero comparto della formazione. Mi sembra opportuno a questo punto raccogliere e rilanciare l'invito promosso ormai dieci anni fa dalla collega Roberta Gandolfi quando, a conclusione delle sue note di metodo sull'incontro degli studi teatrali con gli studi delle donne e di genere, sollecitava a disseminare, anche nel nostro settore disciplinare, l'attenzione verso le culture delle donne, e soprattutto attraverso la didattica. «Non è uno sterile esercizio – rimarca, e a ragione, Gandolfi – un bizzarro sconfinamento extra-disciplinare, né l'applicazione di un rigido atteggiamento ideologico, come ancora credono alcuni; significa invece interrogare il valore politico dei nostri studi in quel vasto campo discorsivo dove si giocano i conflitti per la rappresentazione e la significazione delle identità collettive (di genere, di razza, di classe); significa coltivare la valenza auspicabilmente progressista ed emancipatrice dell'agire intellettuale»<sup>18</sup>.

Con riferimento alla mia personale esperienza, svolgendo prevalentemente attività didattica in corsi di studio universitari di area pedagogica, dove la percentuale di studentesse sfiora il 93 per cento di chi consegue il titolo<sup>19</sup>, mi sono resa conto che la scelta degli argomenti e l'indicazione degli obiettivi legati alle mie materie avevano una valenza non solo disciplinare ma soprattutto *politica*. Insegnare “Storia della danza” a futuri insegnanti della scuola materna e della primaria ha significato in primo luogo stimolare una nuova attenzione al corpo e ai costrutti culturali che lo hanno informato nel passato storico fino alle rivoluzioni moderne e contemporanee; significava caricare una materia, percepita inizialmente come estranea, da chi la frequentava, alla formazione di maestri e maestre elementari, di messaggi universali e progressisti. Soprattutto se il contesto di svolgimento del proprio servizio è compreso nell'area geografica del Sud Italia. Per chi, come me, viene dal Nord ed è abituata a rivolgersi ad una categoria di studenti e studentesse “ideali”, staccati dal contesto di provenienza, operando in un'ottica di specialismo, erogazione di contenuti e verifica delle conoscenze acquisite, la discesa lungo lo stivale ha inevitabilmente (e provvidenzialmente) ri-

<sup>16</sup> Ivi, p. 99.

<sup>17</sup> M. Murgia, *Stai zitta e altre nove frasi che non vogliamo sentire più*, Torino, Einaudi, 2021.

<sup>18</sup> R. Gandolfi, *Quando la ricerca teatrale incontra gli studi delle donne e di genere*, in «Biblioteca Teatrale», gennaio-giugno 2013, nn. 105-106 (*Le arti performative e le nuove generazioni di studiosi. Parte prima*, a cura di D. Orecchia e V. Valentini), pp. 151-152.

<sup>19</sup> I dati sono attinti dalle indagini annuali sul profilo dei laureati di AlmaLaurea, [www.alma-laurea.it](http://www.alma-laurea.it).



programmato il senso del mio fare e del mio essere docente. Il contatto con un mondo, almeno per chi scrive, antropologicamente distante, in un corpo a corpo con coorti di iscritte in età non canonica, madri giovanissime e anche meno giovani con più figli, con le difficoltà dei “fuori sede” – nel senso che non riescono a raggiungere la sede universitaria e a seguire i corsi per la carenza o assenza di mezzi di trasporto – è stata la fonte di un risveglio attivista e di una riconfigurazione operativa. In molte aree culturalmente depresse, minate dalla criminalità organizzata e soprattutto dal pregiudizio morale radicato nell’immaginario collettivo, l’Università rappresenta una forma di emancipazione sociale e di realizzazione personale, seppur spesso fine a se stessa. Studiare e laurearsi diventa un vero e proprio atto di r-esistenza per contrastare la povertà, il sentimento di arresa e di abbandono che respinge nel regno inconsolabile dell’impotenza e dell’isolamento. In simile contesto, ogni singolo insegnamento, ogni singolo argomento può farsi strumento autoriflessivo e occasione per ripensare il proprio ambiente contribuendo alla sua trasformazione.

Come l’attività didattica, così anche la ricerca accademica non può restare immune dal contesto di appartenenza e di lavoro, e quindi dalla propria condizione di soggetti situati, dall’identità di genere, dalla biografia personale di chi studia, insegna e fa “di mestiere” ricerca. Inserirsi pertanto in un filone di indagine e orientarsi a un indirizzo rivolti alla storia delle donne, alla cultura di genere, all’apertura verso metodologie critico-teoriche provenienti da ambiti e campi investigativi portatori di un’ideologia forte implica una riflessività continua rispetto al proprio operare e un costante riposizionamento critico rispetto a cliché striscianti, schemi e modelli introiettati.

Questo dossier parla di donne: donne di lettere, di scena e di agitazione culturale, ma anche di studiose, storiche e critiche del teatro e della danza. È inoltre scritto da giovani ricercatrici, storiche dello spettacolo, italianiste e docenti universitarie, selezionate non casualmente in un’ottica intergenerazionale e interdisciplinare. L’invito a partecipare – aperto a chiunque volesse confrontarsi sul tema della call, malgrado la risposta unitaria sul fronte del genere – conteneva una sfida e una differenza rispetto ad altri fascicoli di indirizzo similare apparsi in Italia<sup>20</sup>. Si voleva

<sup>20</sup> Cito a campione, a partire dal fondativo *Teatro e “gender”: l’approccio biografico*, dossier a cura di A. Cecconi e R. Gandolfi, in «Teatro e Storia», XXI, 2007, n. 28, pp. 327-406; *Il teatro al femminile: declinazioni e intersezioni di due differenze*, a cura di L. Aimo e A. Frattali, in «Comunicazioni Sociali», XXXIV, gennaio-aprile 2012, n. 1; *Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d’arte e di vita*, a cura di M. Gurgul, M. Surma-Gawłowska e T. Megale, in «Italica Wratislaviensia», X, 2019, n. 2; *Donne e impresa teatrale*, a cura di S. Bruno e L. Stendardo, Napoli, Editoriale Scientifica, 2024. Senza contare i contributi sciolti apparsi in riviste di settore e i contributi in onore di studiose e accademiche all’interno di festschrift e raccolte tematiche, come ad esempio *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà. Studi per Annamaria Cascetta*, a cura di R. Carpani, L. Peja e L. Aimo, Milano, Vita e Pensiero, 2014.



stimolare l'attenzione sul contributo delle donne studiose, critiche e accademiche nella storia degli studi sullo spettacolo; qual è stato il loro contributo nella fondazione della nuova storiografia teatrale; quale l'interesse rivolto verso specifici oggetti di indagine, che non fossero solo le donne quanto piuttosto generi, territori, figure considerati minori, ai margini della letteratura "ufficiale", quindi liminali tra discipline ed ambiti. La convinzione che le attività delle donne nelle pratiche e negli studi del nostro settore abbiano contribuito a sviluppare nuove e alternative forme di osservazione e di analisi dei fenomeni scenici ed extra-scenici riposa nella constatazione che il genere femminile *fa* la differenza ed esercita una postura particolare per cui la soggettività aumenta il gradiente della conoscenza, permette di scriverla e di affrontarla seguendo un istinto resistente alla razionalità cartesiana, seppur non privo di rigore scientifico.

È ciò che, ad esempio, nel nostro settore disciplinare, ha orientato e avvertito le coscienze verso tipologie di fonti, testimonianze e apparati teorico-concettuali legati all'oralità<sup>21</sup>. Esattamente agli antipodi della scrittura e della permanenza testuale, apodittica, quasi tombale, la cultura orale permette di cogliere aspetti sensibili e anche deperibili della testimonianza, come la grana della voce, l'intonazione, le pause e i silenzi, e tutte quelle espressioni e inclinazioni vocali uniche e irriducibili non veicolate dalla scrittura o in essa difettate quando non amputate. Ma la cultura orale è stata per secoli affidata alle donne e da loro custodita, oltre ad essere stata veicolo per attori e attrici per trasmettere la loro arte segreta; una cultura diventata per intere epoche storiche "marginale", in ragione della sua impermanenza e immaterialità. Si tratta chiaramente di un regime e di un campo che non per caso è stato promosso e lanciato da donne storiche del teatro. Stesse considerazioni potrebbero valere per l'iconografia e lo studio dell'immagine applicata allo spettacolo, per cui ho altrove trattato la colleganza col femminile<sup>22</sup>.

Rispetto allo stato dell'arte riferito da Roberta Gandolfi per il settore delle discipline dello spettacolo, in cui la resistenza culturale agli studi di genere e sulle donne «porta a percepire tali indirizzi come datati, legati a un femminismo militante vecchia maniera, e anche a causa di un persistente atteggiamento patriarcale e maschilista nella nostra disciplina (i nostri docenti ordinari sono in prevalenza uomini, e appartengono a una generazione poco toccata dal femminismo e dal pensiero critico contemporaneo sulla mascolinità e la femminilità). [...] tale atteggiamento

<sup>21</sup> Penso, in particolare, al progetto di ricerca sulla memoria del teatro ORMETE, variamente citato nelle pagine che seguono, attraverso il quale è stato raccolto e archiviato digitalmente un patrimonio orale per le arti della scena disponibile e accessibile attraverso il sito [www.ormete.net](http://www.ormete.net); e al volume curato dalle referenti del progetto, *Fonti orali e teatrali. Memoria, storia e performance*, a cura di D. Orecchia, L. Cavaglieri, Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL, 2018, <https://amsacta.unibo.it/id/eprint/5812/> (ultima consultazione: 25 settembre 2024).

<sup>22</sup> Cfr. S. Mei, *Drammaturgie dello sguardo. Saggi di iconografia dello spettacolo*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. VII-XXXII.

patriarcale si riverbera nell’elaborazione delle categorie critiche e storiografiche»<sup>23</sup>, potremmo tranquillamente affermare che la situazione attuale conferma un generale ritardo sul piano metodologico rispetto ad altri paesi europei e non, malgrado il ricambio generazionale. L’impressione, per dirla col sociologo britannico Michael Burawoy, è che «se i nostri predecessori hanno cercato di cambiare il mondo, noi abbiamo finito troppo spesso per contribuire a conservarlo così com’è»<sup>24</sup>.

La domanda allora che questo dossier nel suo piccolo contributo vuole suggerire è se per caso la storiografia nostrana non sia diventata troppo “conservativa”, anche rispetto alle sue fondazioni recenti, che tutto sommato hanno contribuito a promuovere un *canone*, chiaramente occidentale, quasi inscalfibile, piuttosto che *linee genealogiche*. Appronto queste “provocazioni” a partire dalla frequentazione di studi di letteratura italiana dove l’interesse per le autrici si è concretizzato in varie iniziative<sup>25</sup>. E in particolare dalla fortunata formula di «controcanone letterario»<sup>26</sup> e dal volume *Per una nuova storia letteraria* in cui Federico Sanguineti riconosce nella storiografia di matrice desantisiana un vero e proprio «femminicidio culturale» e promuove una distinzione tra le «figure femminili» della letteratura («feticci e stereotipi bell’e pronti per essere pedagogicamente illustrati») e le «autrici, soggetti di cultura»<sup>27</sup>. Non è chiaramente il caso dei nostri studi, *ça va sans dire*, è però un avvertimento affinché le donne di teatro, in senso più ampio, non siano solo comparse o protagoniste di studi frammentati (sulle attrici, sulle scenografe, sulle registe, sulle drammaturghe ecc.). È auspicabile, forse, ripensare il teatro *integralmente* e per *genealogie* (al plurale), al fine di sanare quella *défaillance* – come scrive Daniela De Liso nei prolegomeni alla prima storiografia letteraria femminile – «affrancandosi nettamente da necessità apologetiche, quanto da prospettive partigiane»<sup>28</sup>.

Questo dossier dà voce a quei soggetti di cultura che sono state le donne – e continuano ad esserlo oggi – nelle pratiche sceniche e storiografiche dello spettacolo. Lo abbiamo voluto dedicare alla memoria di Anne d’Arbeloff, che molti hanno conosciuto come moglie e collaboratrice di Gerardo Guerrieri, e del quale ha

<sup>23</sup> R. Gandolfi, *Quando la ricerca teatrale incontra gli studi delle donne e di genere*, cit., p. 141.

<sup>24</sup> Traggio la citazione dalla traduzione di Abbatecola nel già citato *Donna Faber*, p. 87.

<sup>25</sup> Ne cito solo due perché più emblematiche: la presenza del gruppo di ricerca “Studi delle donne nella letteratura italiana” all’interno dell’ADI (Associazione degli italianisti), <https://www.italianisti.it/gruppi-di-lavoro/studi-delle-donne-e-di-genere-nella-letteratura-italiana/presentazione> (ultima consultazione: 5 dicembre 2024); la recente pubblicazione, curata da Daniela De Liso, *Le autrici della Letteratura italiana. Per una storia dal XIII secolo al XXI secolo*, Napoli, Paolo Loffredo, 2023.

<sup>26</sup> Cfr. J.L. Bertolio, *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi*, Torino, Loescher Editore, 2022.

<sup>27</sup> F. Sanguineti, *Per una nuova storia letteraria*, nuova edizione aggiornata e arricchita, Ancona, Argolibri, 2022. Le citazioni sono rispettivamente alle pp. 10, 41 e 38.

<sup>28</sup> D. De Liso (a cura di), *Le autrici della Letteratura italiana*, cit., p. 8.

curato la memoria fino alla sua scomparsa nell'ottobre del 2022. Il ritratto che ci consegna la figlia Selene Guerrieri, accompagnata nella ricostruzione biografica da Natalie d'Arbeloff, sorella di Anne, traccia un profilo perlopiù sconosciuto, direi "inedito" ed esemplare della necessità che le "seconde linee" femminili vengano illuminate nella loro potenza creativa e capacità progettuale. Una figura madrina quindi che ha meritatamente un posto in primo piano fin dalla copertina e che credo sia di buon auspicio per il futuro – roseo perché no – della nostra disciplina.

A completamento del dossier, il sito [www.cultureteatrali.it](http://www.cultureteatrali.it) offre nel Focus *Donne Teatro Storiografia* ulteriori contenuti tematici, estendendo la sezione degli interventi qui pubblicati e raccogliendo altre tipologie di scritti.



Selene Guerrieri

## Anne d'Arbeloff (1925-2022)

Una viaggiatrice, costruttrice di ponti

Ho sempre la sensazione di non appartenere ad una nazione specifica, e il desiderio, idealmente, di vivere in un'epoca dove potesse iniziare a vedere la fine delle barriere culturali e materiali, e dei concetti di conflitto e disunione, che sono insiti nella separazione tra le varie singole nazioni del mondo.

In effetti, le grandi diversità di contesti culturali, di persone, di idee, a cui sono stata esposta, oltre ai miei interessi nei campi del sociale e dell'educazione, sono stati determinanti nelle mie scelte di attività.

Sono sempre stata interessata agli scambi culturali, alla conoscenza, e all'educazione delle persone attraverso l'incontro di individui provenienti da diverse origini<sup>1</sup>.

### Premessa

Dopo la morte di mia madre, Anne d'Arbeloff Guerrieri, avvenuta il 15 ottobre 2022, ho appreso con molto piacere che la curatrice Silvia Mei aveva deciso di dedicare alla sua memoria il numero monografico dell'Annale 2023 di «Culture Teatrali» sul tema *Donne, Storiografia, Teatro*.

Nel proporre di inviare io stessa una scheda biografica, in quanto molti materiali inediti su di lei sono conservati nel nostro archivio privato di famiglia, non accessibile a studiosi, non mi ero resa conto di quanto quest'impresa sarebbe stata ardua, sia per me che per mia zia Natalie, la sorella di mamma, che mi ha aiutato nel ricercare documenti e mettere a fuoco date, nomi e vicende.

È passato poco tempo dalla sua scomparsa, e leggere le lettere, sfogliare le carte, guardare le fotografie, di cui è riempita la nostra casa, è stata una sfida emotiva – anche se Natalie, a ragione, mi ha confortata dicendo che crede che le emozioni forti siano essenziali per l'espressione creativa.

Ho deciso che, per il momento, fosse opportuno scrivere una scheda biografica senza interventi emotivi, perché fino ad oggi non c'è stata nessuna ricerca approfondita su Anne d'Arbeloff e sull'evoluzione del suo percorso personale e professionale. Tante cose si possono capire se si mettono insieme i tasselli, se si uniscono alla fine i frutti degli studi compiuti sulla figura di mio padre, Gerardo Guerrieri,

<sup>1</sup> Così si descrive Anne in una nota biografica in inglese (le traduzioni sono a cura di chi scrive) del 1987, conservata nell'Archivio della famiglia Guerrieri.

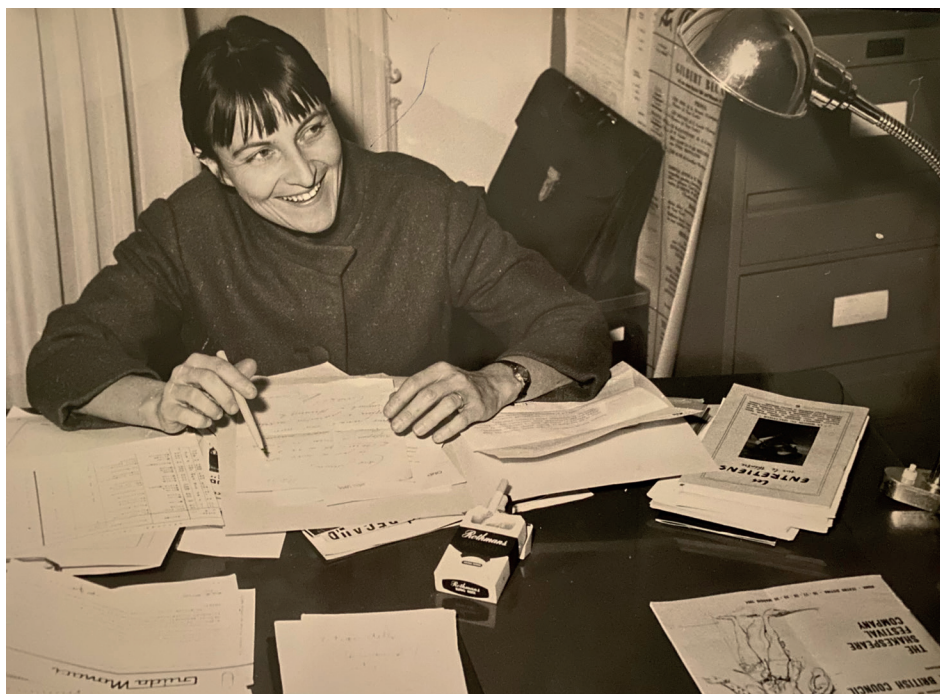


Fig. 1. Anne d'Arbeloff al lavoro sulla preparazione di una stagione del Teatro Club, anni Sessanta; fotografia conservata nell'archivio della famiglia Guerrieri.

alle ricerche su quanto ha fatto mia madre. E molto si capirà quando in futuro, con la distanza e il tempo, si potrà guardare attraverso gli scritti e le corrispondenze non solo dei miei genitori, ma anche della famiglia: l'intensità di comunicazione emotiva che traspare negli scambi epistolari fra mia madre, mio padre, mio nonno, mia zia Natalie, è probabilmente stata all'origine di tanti progetti importanti che sono stati realizzati da Anne, e poi da Anne e Gerardo.

Solo pochi anni fa, nel 2016, a trent'anni dalla morte di mio padre, come doveroso omaggio a lui ma anche a mia madre, che era amareggiata di sentire che l'importanza del loro contributo alla storia del teatro in Italia sembrasse dimenticata, mi sono tuffata in un lavoro che oggi mi sembra improbo, di ricerca e ricognizione di tutti i documenti che avevamo in casa e che si trovavano in archivi sparsi in Italia, per curare i due libri che ho pubblicato con la casa editrice Magister di Matera, *Omaggio a Gerardo Guerrieri*, e *Gerardo Guerrieri. Un palcoscenico pieno di sogni*.

Il primo dei due libri è uscito in tempo per il trentennale dalla scomparsa di mio padre, il 24 aprile 2016. Per il secondo, visto il successo della prima opera, ho voluto fare un lavoro più approfondito di ricerca di fonti e materiali, accogliendo nuovi contributi di studiosi e le fotografie di Tommaso Le Pera e sviluppando la parte biografica e bibliografica del volume precedente. Volevo che potesse servire

come manuale di riferimento per gli studenti e i docenti che avrebbero voluto lavorare su Guerrieri, come in effetti è accaduto.

Ricordo che mia madre era stata felice per la nuova stagione di riconoscimento postumo della figura di Guerrieri che è seguita alla pubblicazione dei libri nel 2016: l'inaugurazione a cura del Comune di Grottole e dell'allora Sindaco Francesco De Giacomo del *Centro per la Creatività Gerardo Guerrieri* a Grottole (paese di origine del padre di Guerrieri) nel 2016; il film documentario *Gerardo Guerrieri. Un antropologo dietro le quinte*, realizzato da Rocco Brancati nel 2016 per il Comune di Grottole; la realizzazione delle giornate di studio *Obiettivo Guerrieri*, a cura di Paola Bertolone e Stefano Locatelli presso il Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo dell'Università La Sapienza nel 2017, di cui gli *Atti* sono stati pubblicati nel 2017 dalla casa editrice Bulzoni in due volumi per la collana «Biblioteca Teatrale» (n. 121-122 e n. 123); la pubblicazione, sempre nel 2017, del volume di Rocco Brancati *Gerardo Guerrieri. Presagi per un teatro nuovo. Le cronache per "L'Unità" 1945-1950* per la casa editrice Giuseppe Barile di Irsina; la realizzazione del film documentario *Guerrieri* di Fabio Segatori nel 2019, andato in onda su Rai 3, RaiPlay e Sky<sup>2</sup>; l'inaugurazione del cine Teatro Gerardo Guerrieri a Matera, intitolato a Gerardo Guerrieri nel 2019 dal Comune di Matera, fortemente voluto dall'allora Sindaco Raffaello De Ruggieri e l'intitolazione di una strada di Matera a Guerrieri quello stesso anno; la cerimonia per il centenario della nascita di Guerrieri, il 4 febbraio 2020, al cine Teatro Guerrieri di Matera, promossa dal Fai Basilicata, curata da Rosalba Demetrio; la pubblicazione nel 2020 di *Amleto. Versione di Gerardo Guerrieri*, a cura di Stefano Geraci, per la collana Biblioteca Teatrale / Archivio Gerardo Guerrieri della casa editrice Bulzoni; la costituzione dell'Associazione culturale Gerardo Guerrieri-Aps, per la promozione della memoria e dello spirito di Gerardo Guerrieri e di Anne d'Arbeloff, avvenuta nel 2020; la realizzazione della manifestazione in ricordo di Gerardo Guerrieri, a cura dell'Associazione a lui dedicata, "Scene dai teatri di Gerardo Guerrieri", con una giornata di letture e interventi al Teatro Basilica di Roma, il 25 ottobre 2021, presentata da Stefano Geraci e Antonio Calenda; la pubblicazione nel 2022 del volume *Gerardo Guerrieri. Cronache e Teatri: 1939-1950* a cura di Stefano Geraci, Emanuela Bauco, Rocco Brancati per la collana Biblioteca Teatrale / Archivio Gerardo Guerrieri della casa editrice Bulzoni di Roma.

Mia madre non ha potuto purtroppo vedere la pubblicazione dell'ultimo libro della collana Biblioteca Teatrale / Archivio Gerardo Guerrieri della casa editrice Bulzoni, *Gerardo Guerrieri. Dialogo sopra il massimo sistema. Appunti su Stanislavskij e altri scritti*, introduzione e cura di Fausto Malcovati e Roberta Arcelloni, pubblicato nel giugno 2023.

<sup>2</sup> Per il film di Segatori, Anne rilascia diverse ore di interviste relative alla storia sua e della sua famiglia, che sono tuttora inedite.



Ma assisterà dall'alto, da dove si trova, alla realizzazione del progetto *Gli Archivi del Teatro Club di Gerardo Guerrieri e Anne d'Arbeloff* promosso dall'Associazione Gerardo Guerrieri ASP, che nel 2023 ha vinto un finanziamento dell'Unione Europea (Next Generation EU) nell'ambito del PNRR, e che racconterà (attraverso i preziosi materiali digitalizzati provenienti da diversi archivi, visibili in una piattaforma online e in una mostra virtuale sul sito [www.gerardoguerrieri.com](http://www.gerardoguerrieri.com), poi fisica, da realizzare nel 2025) la meravigliosa storia di una coppia, coraggiosa e idealista, che voleva avvicinare i popoli e le culture attraverso il teatro e la conoscenza.

### **Anne, mia sorella** [di Natalie d'Arbeloff]

Mia sorella Anne, nata a Parigi quattro anni prima di me, si è sempre detta nomade ma i suoi tanti spostamenti erano piuttosto dichiarazioni di non appartenere a qualsiasi luogo che delle partenze definitive. Con una madre francese e un padre russo, oltre ai frequenti viaggi con i nostri genitori da un paese all'altro, fin dalla prima infanzia eravamo abituate a trovarci a nostro agio in culture diverse e ad apprendere le lingue parlate intorno a noi. Qualunque fossero gli ostacoli sulla sua strada, la forza di volontà di Anne sembrava illimitata. Se un'alta autorità o un esperto le dicevano che quello che voleva fare era impossibile, lei trovava un modo diverso di girare intorno all'ostacolo, con un coraggio che era quasi una forma di ingenua audacia.

È ancora molto difficile per me di accettare che la mia indomabile sorella abbia davvero lasciato questo mondo perché sono convinta che l'anima di Anne è in grado di persuadere qualsiasi autorità cosmica che il suo biglietto di andata e ritorno per il nostro pianeta è valido per tutta l'eternità. Ma devo accettare che ovunque ora risieda il suo spirito irrequieto, lei ha scelto di restare lì. Sono profondamente grata che una persona così straordinaria sia stata mia sorella. Quando eravamo in sintonia, accadeva sempre qualcosa di rivelatore, e anche nei nostri disaccordi c'erano lezioni da apprendere che sto ancora imparando.



Fig. 2. Natalie e Anne da bambine, anni Trenta; collezione di Natalie d'Arbeloff.



## I primi anni

Fai che la tua vita danzi, / leggera sui bordi del Tempo, / come rugiada sul bordo di una foglia. / Lascia che il mio pensiero venga a te / quando sono partito, / come il bagliore del tramonto / al margine del silenzio stellato.

Rabindranath Tagore (1861-1941)<sup>3</sup>

Nata a Parigi il 16 giugno 1925, da madre francese e padre russo, Anne d'Arbeloff, cresciuta tra la Francia, il Sud America e gli Stati Uniti, è la primogenita di tre fratelli<sup>4</sup>.

Frequenta le scuole primarie in Francia, a Parigi e in Sud America, in Paraguay. Quando la famiglia si trasferisce negli Stati Uniti, nel 1939, termina le scuole secondarie a New York e nel 1944 riceve la cittadinanza statunitense. Le sue aree di interesse sono state il teatro, la storia e l'attualità, la filosofia, la letteratura e la poesia, le scienze sociali e la psicologia.

Durante la Seconda Guerra mondiale Anne vive a New York con la famiglia.

Giovane donna appassionata e carismatica, a 17 anni, all'insaputa dei genitori, si iscrive a una scuola di volo, fingendo di essere maggiorenne. Il suo piano è di andare



Fig. 3. Anne piccola con il padre, anni Venti; fotografia conservata nell'Archivio di famiglia Guerrieri.

<sup>3</sup> Nella custodia con la foto riprodotta nella fig. 3, Anne conservava le righe di Rabindranath Tagore qui riportate. Suo padre Sacha, insieme al marito Gerardo, sono stati i due uomini più importanti e influenti della sua vita.

<sup>4</sup> La storia straordinaria della famiglia d'Arbeloff richiederebbe un romanzo a sé stante, che Anne stessa ha pensato a lungo di scrivere. I genitori, Blanche Augustine, donna semplice e pragmatica che da giovane era modista di mestiere, e che in tarda età scopre un talento di artista, realizzando quadri e sculture, e il padre Alexander (Sacha), nobile di origini russe arrivato a Parigi con il fratello a seguito della Rivoluzione Russa, si incontrano a Parigi nel 1922, ed è colpo di fulmine. Si sposano il 30 novembre del 1926 ed hanno tre figli, Anne, Natalie (nata a Parigi il 7 agosto del 1929) e Christopher (nato il 7 aprile 1945 a New York). Sacha era una personalità eclettica e carismatica, un visionario, che, come Anne, aveva la rara capacità di riuscire a persuadere le persone a portare a compimento le sue idee, anche quando sembravano impossibili da realizzare.

in Europa per fare l'infermiera volontaria. L'arrivo del padre, che la scopre e la riporta a casa, segna il momento in cui Anne decide di andare a vivere da sola. Prende in affitto una stanza alla YWCA (Young Women's Christian Association) e lavora come assistente infermiera volontaria per l'American Women's Volunteer Service. Per mantenersi, trova impiego alla Eastern Airlines e alla Pan Am.

### Scritti giovanili. Il Brasile. New York

Nel 1946, la famiglia torna in Francia, a Parigi, per ritrovare i nonni materni e le sorelle della madre. Lì, Anne studia letteratura e poesia con un professore di Cambridge e inizia lei stessa a comporre versi<sup>5</sup>.

Tra il 1948 e il 1949, la famiglia si sposta diverse volte tra la Francia, l'Inghilterra, l'Italia e il Brasile, per i progetti del padre di Anne<sup>6</sup>.

Tra aprile e giugno del 1948, Anne compie il suo primo viaggio in Italia, a Roma e a Lido di Camaiore, con la madre e il fratellino piccolo.

Nel 1950 la famiglia si trasferisce nuovamente, per il lavoro del padre, in Brasile, a San Paolo<sup>7</sup>. Anne inizia a scrivere una commedia, rimasta inedita, *The bar within love*, di cui sono conservate diverse versioni nell'archivio della famiglia Guerrieri, e insegna recitazione e movimento ad alcune giovani brasiliane. Nel fine settimana, lei e la sorella escono a mangiare la *fejoada* in un celebre bar di San Paolo, *Nick's Bar*, frequentato da attori, registi, tecnici, giornalisti. Anne finisce col conoscere tutti, e stringe amicizia con la troupe del film *Caiçara*, diretto dal cineasta Alberto Cavalcanti.

Agli inizi degli anni Cinquanta, dopo un nuovo trasferimento della famiglia a New York, Anne si iscrive alla *New School of Social Research* e lavora come assistente di Erwin Piscator al President Theatre.

<sup>5</sup> L'amore per la poesia le rimarrà tutta la vita e Anne continuerà a scrivere, in inglese e in francese, fino alla fine. I suoi scritti, inediti, sono conservati nell'Archivio della famiglia Guerrieri.

<sup>6</sup> Sono debitrice ai preziosi appunti di mia zia Natalie, utili a stabilire la cronologia di questi anni della vita di Anne, che mi hanno fatto scoprire anche quando è andata la prima volta in Italia. Natalie scriveva diari da quando aveva nove anni, scritti fondamentali per situare gli spostamenti della famiglia, poiché le date e i luoghi non sono sempre presenti negli appunti di Anne.

<sup>7</sup> Il Brasile è un luogo a cui Anne rimane profondamente legata tutta la vita, dove giunge con la famiglia per la prima volta negli anni fra il 1937 e il 1938-1939, prima di trasferirsi negli Stati Uniti dal Paraguay. Nel giugno 1959 accompagnerà il marito Gerardo Guerrieri, in occasione di una sua conferenza alla Scuola di Teatro di Martin Goncalves a Salvador, e per incontrare gli artisti che parteciperanno alle Stagioni 1959 e 1960 del Teatro Club. «Anne d'Arbeloff Guerrieri, fragile di aspetto ma resistente ad ogni prova, a suo agio in tutte le lingue, di casa in tutti i paesi, al suo entusiasmo disinteressato è dovuto il successo del Teatro Club nei suoi primi due anni di attività». Così il poeta Murilo Mendes, grande amico di Anne, la descrive in un biglietto riportato da un giornalista anonimo, in un articolo del 17 giugno 1959, sul quotidiano *O Estado de S. Paulo-Quarta Feira*, p. 9, conservato presso l'Archivio della famiglia Guerrieri.

## U.N. Gram, Wallace Thorsen, l'Europa

Nel 1951, Anne viene assunta da Wallace Thorsen, direttore della Westheim Travel Bureau e della pubblicazione «U.N. Gram», un periodico di attualità della U.N. Publishing Company, rivolto agli studenti, che organizza fra l'altro viaggi studio in Europa e negli Stati Uniti. Nel Comitato direttivo del periodico vi è Eleanor Roosevelt.

In breve tempo, Anne diventa vice direttrice del giornale<sup>8</sup>, e nel 1952 compie viaggi come inviata, in Francia, Italia, Inghilterra, Germania e Austria, allo scopo di verificare la fattibilità di un suo progetto, pensato su tre anni, *Caravan of the future*, per il quale ha ottenuto il sostegno della Roosevelt, volto a far conoscere l'Europa, le Americhe e l'Asia agli studenti statunitensi<sup>9</sup>. Al suo rientro negli Stati Uniti, Anne produce una serie di trasmissioni per la radio WNYC in cui dà conto di quanto ha visto in Europa. Poiché tuttavia i fondi per la realizzazione del progetto triennale tardano ad arrivare, decide di portare avanti un primo segmento della sua idea, scegliendo l'Italia come paese ospite. È avvantaggiata dal fatto che la Westheim Travel Bureau opera insieme al Centro Italiano Relazioni Universitarie Estero (CRUEI), che ha una base in Italia, con un direttore, Giuliano Salvoni<sup>10</sup>, che è subito molto attento e interessato alle sue proposte.

## L'Italia. Incontro con Gerardo Guerrieri

Nella primavera del 1953, grazie all'appoggio di Salvoni e del CRUEI, dell'American Council on Education, e il sostegno della rivista «U.N.Gram», Anne si reca a Roma e a Firenze, come ideatrice e direttrice del progetto di scambio culturale intitolato *On the Spot Orientation*<sup>11</sup>.

Il programma, innovativo per l'epoca, è rivolto a un gruppo di giovani americani, le cui impressioni e aspettative vengono registrate prima e dopo il loro viaggio nel nostro Paese, nel corso del quale incontrano personalità del mondo della cultura, giornalisti e studenti italiani.

<sup>8</sup> Nell'archivio della famiglia Guerrieri sono conservati alcuni numeri della pubblicazione.

<sup>9</sup> Note e presentazioni del progetto di Anne d'Arbeloff *Caravan of the future* e appunti con promemoria di incontri con Eleanor Roosevelt, sono conservati nell'archivio della famiglia Guerrieri.

<sup>10</sup> Il CRUEI era organo dell'Unione Nazionale Universitaria Rappresentativa Italiana (UNURI), con un suo giornale, e collaborava con una confederazione di associazioni studentesche americane. Il direttore Giuliano Salvoni è stato un grande amico di Anne e l'ha aiutata a organizzare gli incontri con le personalità della cultura e i giornalisti incontrati nei suoi viaggi in Italia nel 1952 e nel 1953.

<sup>11</sup> Parallelamente, sempre nel 1953, il padre di Anne affitta una villa a Firenze, Villa degli Ulivi, in cui si stabilisce e coinvolge Natalie, ma anche Anne, in un suo progetto, affine al progetto *On the spot Orientation* su cui lavora Anne, che si chiama *The house of contrasts* e nasce per approfondire la conoscenza tra persone provenienti da culture e paesi diversi.

In un articolo pubblicato sul periodico «Unione Nazionale» dell'UNURI, Anne scrive:

Gli studenti americani andranno a casa di Rossellini, di D'Amico, di Cecchi e di altri ancora. Potranno vedere gli studi di Afro, di Rosai, di Scialoja, di Campigli, di Levi e di molti altri. Si incontreranno con Ungaretti, con Moravia, con scrittori, pittori, artisti, in modo che non soltanto gli americani possano avere una nuova introduzione in Italia, ma che tali personalità possano meglio comprendere l'America<sup>12</sup>.

In questa occasione, Anne conosce Gerardo Guerrieri, collaboratore del periodico dell'UNURI, che la intervista, ed è subito colpo di fulmine.

Pochi mesi dopo, il 7 ottobre 1953, Anne e Gerardo si sposano, a Fiesole. Avranno due figlie, Selene, nata il 1° ottobre 1963, e Indira, nata il 1° marzo 1966.

Il loro sodalizio di amore e di lavoro farà nascere iniziative fondamentali per la storia del teatro e della cultura in Italia, come l'Associazione Teatro Club, poi Premio Roma.

Come racconta Ellen Stewart a Mario Prosperi in un'intervista realizzata dopo la scomparsa di Gerardo Guerrieri «non possiamo parlare di Gerardo se non parliamo di Anna, perché Anna e Gerardo erano come una sola persona. Avevano vite diverse, ma c'era un livello nel quale erano la stessa persona. Le cose che facevano, non erano quello che faceva Gerardo, ma quello che facevano insieme»<sup>13</sup>.

Nel 1954, Anne collabora con Guerrieri



Fig. 4. Anne e Gerardo a Roma, 1953; fotografia conservata nell'Archivio della famiglia Guerrieri.

<sup>12</sup> Nell'archivio della famiglia Guerrieri sono conservati diversi articoli sul progetto di Anne d'Arbeloff *On the spot Orientation* fra i quali quello intitolato *La comprensione internazionale vale molto più di un souvenir* pubblicato sul periodico dell'UNURI «Unione Nazionale» alla pagina 4, purtroppo senza data, probabilmente uscito nel luglio 1953; nello stesso ritaglio, si trova un pezzo a firma GG, presumibilmente scritto da Gerardo Guerrieri, che collaborava con l'UNURI, intitolato *Non riporteranno a casa solo cartoline illustrate*.

<sup>13</sup> Testimonianza di Ellen Stewart tratta dal video *Il Milione di Gerardo Guerrieri* di Mario Prosperi realizzato nel 1988, pubblicata in S. Guerrieri (a cura di), *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico pieno di sogni*, Matera, Edizioni Magister, 2016, p. 186.

al film documentario *Una lezione di Urbanistica*, realizzato per la Triennale di Milano<sup>14</sup>.

Nel 1955, collabora alla preparazione e alla ricerca dei materiali per le cinque puntate de *I racconti delle Crociate* scritte da Guerrieri per il Terzo Programma radiofonico<sup>15</sup>.

All'inizio del 1956, in attesa dell'esito di una domanda di visto presentata da Guerrieri per recarsi negli Stati Uniti, Anne si trasferisce per alcuni mesi tra Los Angeles e New York, e collabora con lui alla preparazione della prima delle conferenze-spettacolo sul Teatro Americano, che terrà al Teatro Ateneo il 12 aprile 1956<sup>16</sup>.

La loro corrispondenza epistolare, in inglese e italiano – che chiamano il *Transatlantic Workshop* – è rimasta quasi completamente inedita ed è conservata presso l'Archivio della famiglia Guerrieri<sup>17</sup>.

### **Il centro culturale anglo americano in Italia. L'ACTA. Il Teatro Club**

In quel periodo negli Stati Uniti, Anne inizia a tessere contatti e a raccogliere materiali e donazioni che serviranno in seguito alla creazione di un Centro Culturale Anglo Americano in Italia<sup>18</sup>.

Il 31 ottobre 1956, Anne e Gerardo costituiscono una prima associazione culturale, legata all'America, insieme a Franco Zeffirelli e ad altri soci: l'Associazione di Cultura Teatrale Americana A.C.T.A., per la promozione «in Italia delle ricerche e

<sup>14</sup> Una foto di lavorazione del cortometraggio, con Gerardo Guerrieri, Anne d'Arbeloff, Jacques Lecoq e Giancarlo Cobelli è conservata nell'Archivio di famiglia.

<sup>15</sup> Nel corso del suo lavoro sulla storia delle crociate, Anne si è appassionata alla storia della crociata dei bambini, sulla quale aveva progettato di realizzare un trattamento cinematografico, e in seguito, negli anni Novanta, un film con il regista Fabio Segatori, rimasto allo stato di progetto. Gli appunti di questo lavoro sono conservati nell'Archivio di famiglia.

<sup>16</sup> Su questo tema, cfr. M.G. Berlangieri, *Un teatro immaginario "in attesa che lo spirito giunga"*. Gerardo Guerrieri, dagli esordi universitari alla conferenza sul teatro americano del 1956, in «Biblioteca Teatrale», gennaio-giugno 2017, nn. 121-122 (*Obiettivo Guerrieri*. Parte Prima, a cura di P. Bertolone e S. Locatelli), pp. 72-80.

<sup>17</sup> Tre lettere del *Transatlantic Workshop* inviate da Guerrieri alla moglie, sono state pubblicate in S. Guerrieri (a cura di), *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico pieno di sogni*, cit., pp. 70-72.

<sup>18</sup> In un documento che scrive al U.S. Department of State nel marzo 1959, conservato nell'Archivio di famiglia, Anne spiega che la collezione che è poi diventata la biblioteca dell'Associazione Teatro Club (donata nel 1979 alla Biblioteca Museo Teatrale della Siae per costituire il Fondo Gerardo Guerrieri), è nata a partire dai circa duemila volumi ottenuti in dono da importanti case editrici statunitensi, come la Samuel French and Dramatists Play Service, che regalò ad Anne la sua intera collezione per il progetto di biblioteca angloamericana in Italia. Anche Robert Cahllman, rappresentante della South Eastern Theatre Conference dell'Alabama, in collaborazione con la National Theatre Conference, inviò tutta la sua collezione libraria alla biblioteca che in futuro sarebbe diventata quella del Teatro Club, spedendo i volumi tramite il Ministero italiano degli Affari Esteri. Altri donatori sono stati la American National Theatre Association (Anta) e l'editore Theatre Arts.

gli studi della storia e lo sviluppo del Teatro, della Musica e delle Arti figurative negli Stati Uniti d'America»<sup>19</sup>.

«Abbiamo creato qui a Roma un Centro piuttosto unico dedicato alle Arti Teatrali Americane in Italia, un progetto che non esiste altrove in Europa, che è stato reso possibile (specialmente la Biblioteca Teatrale) grazie alla donazione di libri da parte di editori, esperti di teatro e gente comune appassionata di teatro e arte» scrive Anne il 18 novembre 1956, in una lettera a R.B. Campbell, direttore del Campbell's Book Store di Los Angeles, presso il quale ha lavorato all'inizio del 1956<sup>20</sup>.

Per questo progetto, Anne scrive ai maggiori uomini di cultura statunitensi, e ottiene l'adesione come soci onorari, fra gli altri, di Arthur Miller, John Gassner, Cheryl Crawford, Lillian Hellman, Robert Penn Warren<sup>21</sup>.

Nel corso di un anno, il progetto si amplia, e nel 1957 nasce l'Associazione culturale Teatro Club che si occuperà della promozione del teatro e delle espressioni culturali provenienti da tutto il mondo, non solo dall'America.

L'Associazione Teatro Club «unica in Europa e probabilmente nel mondo, nasce da un sogno di Anne d'Arbeloff, senza fondi governativi, senza sponsor americani o italiani, senza una sede all'inizio, con l'unico scopo di allargare gli orizzonti teatrali in Italia»<sup>22</sup>.

Si tratta di un «ambizioso progetto con molti obiettivi», che vede «il Teatro Club come centro di informazione» per consentire «al pubblico italiano di conoscere attraverso conferenze, dibattiti e film», quanto avviene «nel mondo culturale internazionale» ed essere al contempo un «centro di promozione e sperimentazione» che dia «la possibilità ad autori nuovi di misurarsi con il teatro, centro pedagogico

<sup>19</sup> Dal testo della copia dell'Atto costitutivo e dello statuto dell'Acta conservati nell'Archivio della famiglia Guerrieri.

<sup>20</sup> La lettera è conservata nell'Archivio della famiglia Guerrieri, come quella che Anne scrive il 30 marzo 1955 a Eleanor Roosevelt, sull'*Institute of Information* internazionale che vorrebbe costituire, con la collaborazione dei maggiori esperti nei vari campi culturali (arte, educazione, scrittura, teatro, cinema, economia, politica) dei quali ha la possibilità di ottenere la collaborazione. Il sostegno economico della Roosevelt non giungerà, ma la d'Arbeloff porterà avanti la sua idea di realizzare un centro per promuovere la conoscenza e gli scambi interculturali fra i popoli in Italia, di cui il primo mattone sarà la creazione di una biblioteca teatrale anglo americana a Roma.

<sup>21</sup> «Gentile Signora Guerrieri, sarei felice di accettare di divenire Socio Onorario del Centro Americano, e le auguro ogni successo in questo progetto», scrive Arthur Miller, in inglese, ad Anne il 24 gennaio 1957. Questa lettera, come la lettera di Anne a John Gassner del 1° gennaio 1957, in cui Anne chiede allo storico del teatro di divenire Socio Onorario del «Centro Americano» e spiega chi altro ha aderito all'iniziativa, sono conservate, insieme ad altri documenti e corrispondenze, nei Fondi Miller e Gassner presso il Harry Ransom Center della University of Texas di Austin, Texas.

<sup>22</sup> K. Wlaschin, *Rome's unique Teatro Club-open door on world theatre*, in «Daily American», 11 gennaio 1965, traduzione dall'articolo conservato nell'archivio della famiglia Guerrieri.



attento alle esigenze dei giovani da coinvolgere attraverso *workshops* e seminari e, infine, centro di studi con una biblioteca di teatro»<sup>23</sup>.

Lo spettacolo inaugurale è *La Pulce nell'orecchio – conversazione in due tempi sui vari modi d'essere dell'attore* di Vittorio Gassman, al Teatro Quirino il 25 settembre 1957. Anne e Gerardo coinvolgono i maggiori rappresentanti del mondo teatrale e culturale italiano dell'epoca: fra i primi soci e promotori vi sono Vittorio Gassman, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Carlo Levi, Alberto Moravia, Giulietta Masina, Federico Fellini, Ennio Flaiano, Marcello Mastroianni, Renato Guttuso, Cesare Zavattini, Franco Zeffirelli e tanti altri nomi illustri<sup>24</sup>.

Dal punto di vista lavorativo, Anne si occupa prevalentemente dell'attività di organizzazione della “macchina” del Teatro Club, mentre Gerardo ne è il direttore artistico, anche se entrambi ricoprono i due ruoli.

Certo, il carattere indomabile di Anne le è stato di aiuto in un'impresa che altri al suo posto avrebbero abbandonato. Come suo padre Sacha, Anne aveva la capacità di persuadere il suo interlocutore che il suo progetto era “quello giusto” e che andava fatto, a qualunque costo. Quando non c'erano soldi e una stagione del Teatro Club rischiava di saltare, andava a parlare con Giulio Andreotti, con Aldo Moro, con Amintore Fanfani, con Renato Nicolini, con l'Ambasciatore francese, il British Council, Indira Gandhi<sup>25</sup> e riusciva a farsi ricevere, a farsi ascoltare<sup>26</sup>.

### Le stagioni del Teatro Club. Gli artisti

Dal 1957 al 1987, il Teatro Club ha «intuito e scoperto valori che avrebbero fatto la storia del teatro del Novecento»<sup>27</sup> ospitando *performance* e spettacoli di artisti da

<sup>23</sup> P. Columba, *L'avventura del Teatro Club*, in G. Castoldi, P. Columba e T. Casali (a cura di), *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini, catalogo 1957-1984*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995, p. xv.

<sup>24</sup> I materiali relativi alla storia dell'Associazione Teatro Club sono conservati in diversi luoghi: il Fondo Teatro Club alla Biblioteca Statale Antonio Baldini di Roma, l'Archivio Gerardo Guerrieri nel Dipartimento Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo dell'Università La Sapienza di Roma, il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, la Biblioteca Museo Teatrale Siae, l'Archivio fotografico di Tommaso Le Pera, l'Archivio personale della famiglia Guerrieri.

<sup>25</sup> Per organizzare la stagione 1965-1966 del Teatro Club e il Festival India-Giappone, Anne e Gerardo ottennero la collaborazione di Roberto Rossellini e di Sonali Senroy Das Gupta. Anne, incinta della sua seconda figlia, entrò in contatto con Indira Gandhi, e le disse che se fosse nata una bambina l'avrebbe chiamata come lei. Alla nascita di Indira il 1° marzo 1966, Anne scrisse a Indira Gandhi, che nel frattempo era divenuta Primo Ministro, che le inviò un telegramma di congratulazioni.

<sup>26</sup> Cfr. le interviste di Fabio Segatori ad Anne d'Arbeloff per il film *Guerrieri* (Baby Films, 2019) in cui parla delle difficoltà che ha avuto per organizzare e mettere in piedi alcune delle stagioni del Teatro Club.

<sup>27</sup> E. Zocaro, *C'era una volta il Teatro Club di Gerardo Guerrieri*, in S. Guerrieri (a cura di), *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico pieno di sogni*, cit., p. 158.

tutto il mondo. I programmi spaziavano dalle forme più innovative a quelle più antiche e tradizionali di teatro, danza e arti visive.

Tra gli artisti presentati per la prima volta in Italia, vi sono stati, in ordine sparso: Bob Wilson, Merce Cunningham, Jean-Louis Barrault e Madeleine Renaud, Jerome Savary, Laurent Terzieff, il Living Theatre, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Tadeusz Kantor, Antoine Vitez, Georges Brassens, Charles Aznavour, Juliette Gréco, Gilbert Bécaud, Serge Gainsbourg, Joan Baez, Pete Seeger, Roland Petit, Jacques Lecoq, Joe Chaikin, Sam Shepard, i danzatori aborigeni australiani, Ravi Shankar, i danzatori di Bali...

Gli artisti, gli spettacoli, le mostre, presentati nel corso degli anni di vita del Teatro Club di Anne d'Arbeloff e Gerardo Guerrieri, costituiscono una «parata sterminata di talenti e di espressioni, per raccontare i quali occorrerebbe un intero libro [...], un quadro entusiasmante che ha coinciso sulla scena internazionale con un periodo particolarmente esuberante di autori ed interpreti»<sup>28</sup>.

## **Il Teatro Club Giovani**

Tra le iniziative speciali del Teatro Club, a cui Anne d'Arbeloff ha particolarmente creduto, c'era il Teatro Club Giovani: in una lettera del 24 giugno 1958 indirizzata a Gianni Corbi, Cesare Zavattini scrive della sua «grandissima amica Anna d'Arbeloff Guerrieri, organizzatrice di quel Teatro Club che ci ha fatto vedere tante cose nuove in un anno» e che «mi parlava di un'altra sua invenzione alla quale sta lavorando da tempo, il teatro per ragazzi, e anche questa con la sua solita e profonda serietà, concretezza»<sup>29</sup>.

Il Teatro Club Giovani «nasce con un chiaro intento pedagogico, come dimostra la programmazione degli spettacoli che, nella maggior parte dei casi, riguarda i classici del teatro» e promuove numerosi incontri e dibattiti per «creare un rapporto di interscambio tra il teatro, il cinema e la scuola»<sup>30</sup>. È in questo contesto che, per la prima volta in Italia, viene utilizzata a teatro la traduzione simultanea.

## **Il Teatro Club Popolare**

Un altro ramo del Teatro Club è il Teatro Club Popolare «orientato a fare del teatro, nella sua accezione più ampia di teatro di prosa, di danza, di figura, un mezzo di diffusione culturale su vasta scala»<sup>31</sup>, un «teatro per tutti» e «ottenere la partecipa-

<sup>28</sup> Ivi, p. 159.

<sup>29</sup> La lettera è conservata nell'Archivio della famiglia Guerrieri.

<sup>30</sup> P. Columba, *L'avventura del Teatro Club*, in *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini, catalogo 1957-1984*, cit., pp. XIX-XX.

<sup>31</sup> T. Megale, *Gerardo Guerrieri, l'uomo con la macchina da spettacolo. Osservazioni intorno al*



zione in massa del grande pubblico», grazie a prezzi calmierati<sup>32</sup>. L'esibizione della compagnia di balletti di Igor Moisseiev, per la prima volta in Italia, si svolge, grande novità per uno spettacolo teatrale, al Palazzetto dello Sport di Roma, dal 23 al 30 ottobre 1962, e raggiunge «un record di 80.000 spettatori»<sup>33</sup>.

### Il revival Gospel e la promozione del dialogo fra religioni

Tra il 1981 e il 1982, Anne d'Arbeloff, in linea con i suoi interessi nel promuovere il dialogo e una maggiore unità e comprensione tra le diverse confessioni religiose nel mondo, organizza una manifestazione per far conoscere la cultura e la musica afroamericana. Nel dicembre 1981, Anne, Gerardo e gli attori dello spettacolo di canti gospel *Black Nativity*, presentato a Roma al Teatro Sala Umberto, incontrano Papa Giovanni Paolo II<sup>34</sup>.

L'anno successivo, viene realizzato il primo *Gospel revival* ecumenico, con una *performance* nella Basilica di Santa Maria in Trastevere a Roma, il 1 e 2 ottobre 1982, *Black American Voices*, sotto la direzione del reverendo Jesse Jackson (candidato alla Presidenza degli Stati Uniti due anni dopo) e di padre Vincent O'Keefe dell'Ordine dei gesuiti di Roma. In quell'occasione, un pubblico internazionale assiste, ed è la prima volta per la basilica romana, a uno spettacolo corale eseguito da rappresentanti della chiesa cattolica e delle chiese protestanti afro-americane.

### Onorificenze

Per il suo lavoro e per «l'attività eccezionale che ha svolto in tanti anni nel campo degli scambi culturali, con un coraggio, un'efficacia e una generosità esemplari»<sup>35</sup>,

*Teatro Club*, in S. Guerrieri (a cura di), *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico pieno di sogni*, cit., p. 173.

<sup>32</sup> P. Columba, *L'avventura del Teatro Club*, in S. Guerrieri (a cura di), *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico pieno di sogni*, cit., p. 155.

<sup>33</sup> *Ibid.* In questa occasione sicuramente la personalità e la tenacia di Anne furono determinanti per il successo dello spettacolo. Anne ha sempre raccontato di come, a poche ore dalla prima dei balletti, e della grande novità di uno spettacolo di danza al Palazzetto dello Sport, sembrava che per il Teatro Club ci sarebbe stata una catastrofe, perché pochissimi biglietti erano stati venduti. Lì, ha avuto l'idea geniale e vincente di mandare ragazzi in motorino in giro per la città a regalare biglietti per la prima. Quella sera la sala era esaurita, lo spettacolo è stato un trionfo e tutte le sere successive il Palazzetto registrò il pieno di spettatori.

<sup>34</sup> In uno scritto per il libretto in ricordo di Anne, realizzato per il giorno del suo funerale il 22 ottobre 2022, il cugino Matthew d'Arbeloff racconta che la foto di Anne e Gerardo con i cantanti neri e Papa San Giovanni Paolo II lo aveva sempre incuriosito. «Cosa ci fa Anne con il Papa?» chiedeva a suo padre Alex, cugino di Anne. E lui rispondeva, sorridendo: «È difficile dire di no ad Anne».

<sup>35</sup> Dalla traduzione della lettera a firma di André Zavriew del 4 gennaio 1980, con la quale l'al-

Anne d'Arbeloff è stata decorata dal Ministero della Cultura francese come *Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres* nel 1979.

È stata insignita di altrettante onorificenze da parte dal Ministero della Cultura polacco nel 1976 e del Ministero della cultura della ex Repubblica Jugoslava nel 1978<sup>36</sup>.

### La scomparsa di Guerrieri. La cura della sua memoria

Il 24 aprile 1986, a seguito di un periodo di depressione, muore tragicamente, suicida, il marito e compagno di vita Gerardo Guerrieri.

Per Anne è una perdita da cui non si rimetterà fino alla fine.

Anne d'Arbeloff continuerà per tutta la vita ad adoperarsi per fare conoscere il lavoro di Guerrieri, per far vivere la sua memoria e il lavoro fondamentale che insieme hanno fatto per la cultura e il teatro internazionale in Italia.

Nell'intento di far conoscere a studiosi e a studenti universitari i preziosi scritti e i documenti di Guerrieri, nel 1987 Anne d'Arbeloff accetta la proposta dell'amico Adriano Magli di cedere l'archivio con gli scritti, i documenti e i libri del marito al Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Roma La Sapienza, diretto da Ferruccio Marotti, permettendo la creazione dell'importante Archivio Gerardo Guerrieri, conservato ora presso il nuovo Dipartimento Saras – Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo.

Anne incrementerà con ulteriori donazioni il Fondo Teatro Club presso la Biblioteca Statale Baldini, di cui una prima parte, relativa agli anni di attività tra il 1957 e il 1982, era già stata acquistata dalla Baldini nel 1982: viene pubblicato un catalogo e viene allestita una mostra nel 1995<sup>37</sup>.

Dal 19 al 30 aprile 1988, organizza al Centro Teatro Ateneo dell'Università di Roma, con la collaborazione dell'Associazione il Politecnico, con Mario Prosperi, Mario Maranzana e Stefano Guglielmotti, *Il Milione*, un seminario e una serie di *performance* sul lavoro di Gerardo Guerrieri. Questi i principali eventi: *La macchina fotografica di uno scrittore*, una mostra con le fotografie di Guerrieri a cura di Mario Prosperi, che realizza anche un documentario intervistando artisti che hanno conosciuto Anne e Gerardo; *Dramatis Persona in Personae*, uno spettacolo di Mario Maranzana a partire dagli appunti inediti di Guerrieri; *Viaggio in multivisione at-*

lora Ambasciatore francese trasmette ad Anne d'Arbeloff la comunicazione del Ministro della Cultura Jean Philippe Lecat in cui viene insignita della nomina di *Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres*, conservata nell'archivio della famiglia Guerrieri.

<sup>36</sup> La Medaglia al Merito assegnata ad Anne d'Arbeloff e a Gerardo Guerrieri dal Ministero della cultura polacco, e i diplomi al merito assegnati ad Anne d'Arbeloff e Gerardo Guerrieri dal Presidente Jugoslavo, sono conservati nell'archivio della famiglia Guerrieri.

<sup>37</sup> *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini, Catalogo 1957-1984*, cit.

*traverso la Cappella Sistina – Il Giudizio*, su un copione di Gerardo Guerrieri per la Mastering di Stefano Guglielmotti.

Dal 6 all'8 settembre del 1991, in ricordo di Gerardo Guerrieri, per il Teatro Club Premio Roma, Anne promuove e organizza, nella piazza del Duomo di Viterbo, la rappresentazione della *folk* opera *Giacinta*, scritta dalla cara amica Ellen Stewart, fondatrice del *Cafe La Mama* di New York, con le musiche di Tom O'Horgan.

Nell'ottobre 1991, partecipa alle riprese del cortometraggio *Stesso Desiderio* di Angelo Amoroso d'Aragona, scritto con Fabio Segatori, nel ruolo di una ninfa che parla all'interno di un secolare tronco di ulivo. Il cortometraggio ha partecipato ai Festival Anteprema di Bellaria e al Festival di Taormina.

Nel 1993 Anne collabora con il Centro Teatro Ateneo diretto da Ferruccio Marotti, a dar vita a una sezione della collana *Biblioteca Teatrale* dell'editore Bulzoni, curata da tre amici di Gerardo, Alessandro d'Amico, Ferruccio Marotti e Luigi Squarzina, dedicata a raccogliere gli scritti di Gerardo, in cui vengono pubblicati come primi volumi *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974 – 1981 di Gerardo Guerrieri* a cura di Stefania Chinzari e *Eleonora Duse. Nove saggi di Gerardo Guerrieri* a cura di Lina Vito.

Dall'11 al 13 novembre 1993, Anne organizza un importante convegno di tre giorni su Gerardo Guerrieri per l'Eta (Ente Teatrale Italiano), i cui *Atti*, di cui lei stessa è stata curatrice, sono stati pubblicati dall'Eta, volume 25, anno 1995, della collana *Documenti di Teatro*.

Dal 17 al 19 novembre 1993 partecipa con Mario Maranzana al Convegno Europeo *La traduzione in scena: teatro e traduttori a confronto in ricordo di Gerardo Guerrieri* che si svolge a Trieste, al Palazzo dei Congressi.

Anne partecipa alle diverse manifestazioni per ricordare Guerrieri a partire dal 2016, e fino alla fine, intervenendo in tutte le occasioni pubbliche in cui viene onorata la figura del marito.

### **Altre attività e impegni professionali e personali**

Oltre alle sue attività per mantenere viva la memoria di Guerrieri e al lavoro che insieme hanno svolto per il teatro in Italia, Anne d'Arbeloff ha continuato a dedicarsi professionalmente e personalmente ad attività e iniziative in linea con i suoi interessi.

Dal 1987 al 1990 è Direttrice del servizio Internazionale presso l'Intercultura/Iccrom a Roma<sup>38</sup>, e coordina un programma triennale di scambi culturali rivolto a

<sup>38</sup> Per le attività successive al Teatro Club, nell'archivio di famiglia sono conservati documenti e scritti relativi alle diverse collaborazioni svolte da Anne d'Arbeloff presso il Centro Enzo Aletti, la Very Special Arts, il Work Group, l'Adkins Life Coping Skills Institute, il Village of Arts and Humanities e il Marconi International Fellowship program.

studenti di diversi paesi europei e africani. Nell'ambito del suo lavoro all'Intercultura, nel 1988 è Direttrice del Centro di Studio e di Incontri Interculturali Ezio Aletti – un centro multiculturale per gli scambi internazionali di studenti, a Roma.

Dal 1989 al 1991 collabora con l'amico Don Luigi Di Liegro, per i servizi culturali e l'organizzazione della Caritas di Roma.

Dal 1989 al 1991 è direttrice della *Very Special Arts* – Italia, un programma che offre esperienze artistiche a persone disabili di tutte le età. Per il suo lavoro, riceve un premio speciale dal Governatore dello Stato della Louisiana, negli Stati Uniti, nel 1989.

Nel 1993-1995 è ricercatrice e coordinatrice della programmazione artistica per *The Work Group*, un'agenzia di servizi sociali no-profit a Camden, nel New Jersey.

Nel 1995 è consulente e formatrice presso l'*Adkins Life Coping Skills Institute* del Teachers' College alla Columbia University.

Dal 1996 al 1999 è consulente del *Village of Arts and Humanities* con l'artista Lily Yeh di Philadelphia per i progetti di scambi internazionali e sviluppo. Nel corso della sua collaborazione, organizza un progetto di residenza artistica del *Village of Arts and Humanities* a Matera, nel 1996, e nel 1999 a Dzegvi, in Georgia. Lily Yeh, con la quale Anne stringe una grande amicizia, chiama Anne "Thunderbolt"-Rombo di tuono, «per la sua determinazione, la sua passione e il suo profondo intuito»<sup>39</sup>.

Dal 1996 al 1997 è Assistente della Presidente e Fondatrice della *Marconi International Fellowship program*, che fa parte della Polytechnic University a Brooklin, New York.

Negli anni Duemila Anne, da sempre interessata ai temi riguardanti la mistica, l'esoterismo, la spiritualità<sup>40</sup>, inizia a progettare un libro su questi argomenti, attraverso la storia di figure di guaritori e sciamani che progetta di intervistare.

Per questo, compie un viaggio in Brasile nel 2004<sup>41</sup>.

Per motivi di salute è costretta a rimandare un secondo viaggio in India, dove ha programmato di soggiornare, per continuare le sue ricerche e interviste.

<sup>39</sup> Da una lettera che ho ricevuto da Lily Yeh in ricordo del rapporto molto speciale che aveva stabilito con Anne.

<sup>40</sup> Anne ha sempre raccontato alle figlie che da giovane, prima di venire in Italia, forse durante il periodo trascorso in Brasile, ha scoperto di avere una particolare dote per guarire chi aveva una sofferenza fisica, grazie all'energia che proveniva dalle sue mani. Ha raccontato di aver aiutato diverse persone a stare meglio, ma di aver dovuto smettere, perché si sentiva prosciugata dallo sforzo, e aveva finito con l'ammalarsi. Nel corso degli anni, la sua attenzione su questi temi è rimasta.

<sup>41</sup> Negli scritti che ha lasciato, molti riguardano l'amato Brasile, luogo molto caro anche al padre Sacha e al marito Gerardo. In un documento in inglese intitolato *Note dal Brasile*, che qui si traduce, scritto nel corso del viaggio del 2004, conservato nell'Archivio della famiglia Guerrieri, si legge: «Sto iniziando un'avventura nello spirito dell'ignoto, e questa meta sconosciuta ha un nome per me – saudade. Il Brasile per me è una terra mistica, che non ha paura di riconoscere le sue credenze pagano-cristiane, e fonderle con grande naturalezza».

Negli anni, riprende a scrivere poesie, come faceva da giovane, e lavora, incoraggiata dagli amici scrittori Pat Conroy, Mike Pedretti e Joe Caldwell, alla pubblicazione di una raccolta delle sue poesie, commedie e racconti giovanili<sup>42</sup>.

Durante tutta la vita, Anne compie dei viaggi di meditazione e ricerca spirituale, incontrando Frère Roger nella comunità di Taizé in Francia, e soggiornando presso monasteri cristiani e buddisti in Europa e negli Stati Uniti. Nel 2006, conosce Padre Paolo Dall'Oglio, con il quale stringe una grande amicizia, e si reca presso il monastero di Deir Mar Musa in Siria per due lunghi soggiorni, nel 2006 e nel 2008. Padre Dall'Oglio viene a trovarla a casa per salutarla, proprio la mattina del giorno in cui parte per la Siria, per un viaggio da cui non è tornato.

A causa di una malattia che le colpisce la vista e per la quale deve operarsi agli occhi più volte a partire dal 2007, il suo lavoro di scrittura subisce un'interruzione forzata, anche se non rinuncia al desiderio di continuare le ricerche e il percorso spirituale che ha compiuto negli ultimi 20 anni.

Muore a Roma, serenamente, nel sonno, il 15 ottobre 2022, a 97 anni.

## Eredità

*Il y a des moments / Qu'on n'a plus envie de dormir / Seulement rester éveillé / Sentir le silence de soi-même / Si plein de bruits qui ruissellent dedans. / Un jour, tu disais que j'étais poète, / Une nuit, que j'étais un oiseau qui s'envolait dans l'espace. / Mais je ne suis qu'un très petit souffle / Qui n'arrive pas même à s'éteindre, / Comme une veilleuse éternelle, / Qui voudrait tant se reposer, respirer. / Et alors, je regarde, absente, dans mes pensées / La fumée de l'encens qui monte.*

Anne d'Arbeloff, 3 maggio 1992<sup>43</sup>

Al suo funerale, il 22 ottobre 2022 alla chiesa degli Artisti a Roma, e per il libretto scritto in sua memoria, hanno preso parte tantissime persone, giovani e meno giovani.

Ridevamo con mia sorella quando proponevo a mamma di incontrare delle per-

<sup>42</sup> «Ad Anne Guerrieri, la grande Amica dei miei anni Italiani, le cui figlie sono belle, ed il cui marito era leggendario. Ma sei tu, Anne, che porti l'illuminazione in ogni momento, la compassione in tutte le opere. Ti voglio bene», scrive ad Anne l'amico romanziere Pat Conroy in un biglietto senza data. La corrispondenza con Conroy, Caldwell e Pedretti, e gli scritti giovanili e più recenti di Anne d'Arbeloff, sono conservati nell'archivio della famiglia Guerrieri.

<sup>43</sup> Poema di Anne ritrovato fra i suoi scritti. Ecco la traduzione: «Ci sono dei momenti / in cui non si vuol più dormire, / Solo restare svegli / Sentire il silenzio dentro di sé / Così pieno di rumori che scorrono dentro. / Un giorno, dicevi che ero poeta, / Una notte, che ero un uccello che volava via nello spazio. / Ma sono solo un piccolissimo soffio / Che non riesce neppure a spegnersi, / come una candela eterna, / che vorrebbe tanto riposarsi, respirare. / E allora, guardo, assente, nei miei pensieri, / Il fumo dell'incenso che sale».





Fig. 5. Natalie d'Arbeloff, *Anne a Lido di Camaiore*, 1948; inchiostro su carta. Collezione di Natalie d'Arbeloff.

sone della sua età. “Per carità, no, non voglio frequentare persone anziane!” – ci diceva, anche alla fine dei suoi giorni. Aveva sempre avuto la passione per l’educazione dei giovani, fra le altre cose, e in effetti i suoi cari amici erano giovani, talvolta più di noi figlie.

Anne aveva la dote di sapere ascoltare gli altri, e un grandissimo intuito, che le permetteva di consigliare e aiutare coloro che le erano amici o che si rivolgevano a lei perché attraversavano momenti difficili.

Sono rimasta molto commossa nell’incontrare tante persone che mi hanno detto che le erano profondamente grate, perché le aveva aiutato a prendere delle decisioni importanti, grazie alle quali le loro vite erano cambiate, in maniera positiva.

Si considerava una nomade, ed era felice quando partiva. Ogni volta che intraprendeva un viaggio, sapevo che sarebbe tornata con dei nuovi amici, e puntualmente accadeva. Incontrava delle persone per strada e sapeva cogliere “l’illumina-

zione” dell'incontro con l'altro, costruendo delle amicizie durate tutta la vita con persone conosciute alla fermata dell'autobus.

In effetti, la sua capacità di incontrare persone ovunque, diventarne amica e scoprire e coltivare talenti, era una dote unica, che mi stupiva sempre e che mi manca.

Fin da giovane era attratta dalle possibilità che vedeva negli altri e per lei era una sfida (quando credeva in una persona) fare di tutto perché questa persona tirasse fuori le sue qualità. Molti degli studenti con cui ha lavorato quando dirigeva il Centro Aletti a Roma sono diventati suoi cari amici e si rivolgevano a lei per consigli e supporto emotivo, considerandola la migliore delle loro amiche.

La sua resilienza e il suo ottimismo ed entusiasmo, malgrado tutte le prove che ha vissuto nella sua esistenza, sono un esempio per me. Sento di essere davvero fortunata ad averla avuta come madre e ad avere avuto il privilegio di godere dei suoi insegnamenti.

Laura Budriesi

## Il contributo di Una Chaudhuri e Laura Cull

Verso una animalizzazione degli studi teatrali

### Premessa a mo' di dedica

Jill Phipps è morta sotto le ruote di un camion che trasportava vitelli. La polizia non aveva fermato il convoglio degli animali destinati al macello. Il conducente non fu incriminato. Era il 1995.

Jill Robinson, visitando una “fattoria della bile d’orso” in Cina, incontrò un orso imprigionato in quegli allevamenti dell’orrore dove la bile viene ancora oggi estratta mentre l’orso è ancora vivo. Nel 1998 Robinson ha fondato l’associazione *Animals Asia* con lo scopo di liberarli; ne sono stati salvati circa 700 e ora vivono in centri di recupero in Cina e in Vietnam.

Dian Fossey fu uccisa nella sua capanna, in Ruanda, molto probabilmente dagli stessi bracconieri a cui tentava disperatamente di sottrarre le ultime vite degli amati gorilla di montagna. Nessuno è stato incriminato. Era il 1985.

Jo-Anne McArthur ha fotografato le estreme condizioni dello sfruttamento animale in molta parte del mondo, e ha anche dedicato un progetto alle donne attiviste<sup>1</sup>.

Le sorelle Aph e Syl Ko, blogger e scrittrici<sup>2</sup>, sono impegnate nella lotta antirazzista e antispecista, soprattutto a renderne evidente il nesso.

Non si intende sottovalutare le lotte della componente maschile del movimento animalista, una su tutte quella di Barry Horne, attivista che morì in carcere stremato dagli scioperi della fame. Dopo molte liberazioni di animali, nel 1996 venne arrestato e condannato a 18 anni di carcere, una sentenza politica che mirava a indebolire il movimento di liberazione formatosi in Gran Bretagna e non solo. Il 5

<sup>1</sup> <https://unboundproject.org>; <https://weanimalsmedia.org> (ultima consultazione: 11 aprile 2023).

<sup>2</sup> A. Ko e S. Ko, *Afro-ismo. Cultura pop e femminismo nero*, a cura di Feminoska, Milano, VandA, 2020.



novembre 2001 Barry Horne morì dopo 15 giorni di un nuovo digiuno di protesta; vista, reni e fegato erano ormai irrimediabilmente compromessi. Aveva 49 anni.

### Tra ecofemminismo e Critical Animal Studies

L'ecofemminismo di Carol J. Adams<sup>3</sup>, le teorie di Donna Haraway sul divenire-con le specie-compagne<sup>4</sup> – come molti concetti operativi nati nell'alveo della teoria femminista radicale che include gli animali, oltre i dualismi disgiuntivi e gerarchizzanti uomo/animale, natura/cultura<sup>5</sup> – si sono intersecati negli ultimi anni col campo di studi (e di pratiche) che è stato definito Critical Animal Studies (CAS)<sup>6</sup>, interdisciplinare e, soprattutto, indisciplinato. Rispetto agli Animal Studies, i Critical Animal Studies sono parte dell'*animal turn* del pensiero contemporaneo, non soltanto perché non si riferiscono agli animali come a un argomento di ricerca fra i tanti, ma in quanto si posizionano, accanto all'attivismo militante, all'interno del dialogo fra pratiche e teorie, al fine che di questi studi possano beneficiare anche i non umani, considerati alleati nella lotta di liberazione e non soggetti passivi<sup>7</sup>.

I saperi di cui si nutre questo contributo hanno avuto una lunga gestazione sul campo, nelle lotte più che ventennali per i diritti animali a cui chi scrive ha preso parte, considerando la sua come “partecipazione osservante” alle lotte antispeciste<sup>8</sup>. Nell'organizzare le giornate di studio che hanno preceduto queste riflessioni i

<sup>3</sup> C.J. Adams, *Carne da macello. La politica sessuale della carne*, Milano, VandA, 2020 (ed. or. *The Sexual Politics of Meat. A Feminist Vegetarian Critical Theory*, New York, Continuum, 1990); Id., *Neither Man nor Beast: Feminism and the Defense of Animals*, New York, Continuum, 1995; C.J. Adams e J. Donovan (a cura di), *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations*, Durham, Duke University Press, 1995.

<sup>4</sup> D. Haraway, *Il Manifesto delle specie compagne. Cani, Persone e altri partner*, trad. it. M. Martelli, Roma, Contrasto, 2023 (ed. or. *The Companion Specie Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003); Ead., *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

<sup>5</sup> Il termine ecofemminismo è stato coniato da F. d'Eaubonne nel 1974 (si veda il suo *Le Féminisme ou la Mort*, Paris, Pierre Horay, 1974), ma già dagli anni Sessanta era attivo un movimento che si proponeva di indagare le connessioni tra sessismo e altre espressioni del dominio umano, come l'abuso delle risorse naturali e degli animali. All'interno della terza ondata del femminismo, che comprende la questione ambientale, della quale le autrici di riferimento sono K.J. Warren, C. Merchant, C.V. Plumwood, C. Diamond, si situa un'ulteriore specificazione che prende come riferimento principale l'abuso sugli animali, come hanno fatto C.J. Adams e G. Gaard.

<sup>6</sup> F. Timeto, *La classe zero: introdurre i Critical Animal Studies attraverso quello che non sono*, in «Liberazioni – Rivista di critica antispecista», 44, 2021, pp. 35-45; S. Best, *L'ascesa e la caduta dei Critical Animal Studies*, in «Liberazioni – Rivista di critica antispecista», 2007, pp. 1-51.

<sup>7</sup> Cfr. S. Colling, *Animali in rivolta. Confini, resistenza e solidarietà animale*, a cura di Feminoska e M. Reggio, Milano-Udine, Mimesis Eterotropie, 2017.

<sup>8</sup> L. Budriesi, *The Performative Dimension of Anti-Speciesism' Activism: Essere Animali and Anonymous for the Voiceless*, in «EASTAP Journal», 2022, n. 4 (*Activism and Spectatorship*), pp. 70-112, <https://journal.eastap.com/eastap-issue-4/> (ultima consultazione: 16 maggio 2023).

redattori della rivista hanno domandato agli autori quale fosse il loro *posizionamento*: chi scrive vorrebbe collocarsi entro la galassia dei CAS perché condivide il tentativo di fare ricerca su e accanto all'attivismo, nell'intento di mettere in comunicazione, anche in Italia, i Critical Animal Studies con il teatro e la performance.

Il dialogo tra lo spettacolo dal vivo e i CAS è stato aperto con grande slancio da due studiose: Una Chaudhuri negli USA e Laura Cull in Inghilterra, poi in Olanda. Transitando attraverso concettualizzazioni, riletture, alleanze con artisti-attivisti, si considera qui il loro contributo agli studi teatrali. In Italia, al momento, questo confronto non è rappresentato<sup>9</sup>.

Preliminarmente si fornirà un breve excursus su alcuni concetti migrati dall'attivismo femminista a quello antispecista perché essi nutrono le riflessioni delle due studiose e mostrano con chiarezza l'intreccio tra Women Studies, Gender Studies e Critical Animal Studies.

Concetti operativi prodotti dal pensiero femminista sono stati applicati, una volta riformulati, nell'ambito dei Critical Animal Studies perché il pensiero femminista come i Critical Animal Studies convergono nel mettere in risalto come privilegi e oppressioni si rafforzino vicendevolmente e come la categoria di specie sia strumentale al consolidamento di svariati assi di discriminazione quali la razza, il sesso, il genere e quindi la specie.

### **Dalla *Feminist Standpoint Theory* alla teoria del punto di vista animale**

La teoria del “punto di vista animale”<sup>10</sup> può essere considerata estensione della *Feminist Standpoint Theory* secondo la quale una persona o un gruppo oppresso possono acquisire una visione precisa della natura della realtà sociale che risulta offuscata e irraggiungibile dalla posizione viziata dell'oppressore. La teoria del “punto di vista animale” considera il ruolo fondamentale che i non umani rivestono nel dare sostanza al mondo naturale e forma a quello umano nell'ambito di relazioni co-evolutive; essi hanno rappresentato da sempre una forza fondamentale nel determinare la psicologia, la vita sociale e la storia umana; parallelamente il dominio degli animali umani su quelli non umani è alla base del dominio su altri umani e sul mondo naturale. La teoria del “punto di vista animale” – come estensione della *Feminist Standpoint Theory* – può essere utile punto di partenza per l'analisi delle performance interspecie nella storia dello spettacolo dal vivo: l'inten-

<sup>9</sup> Rinvio al tentativo di aprire in Italia questo campo di studi attraverso il coinvolgimento di studiosi di varie discipline in dialogo con gli studi teatrali di L. Budriesi (a cura di), *Animal Performance Studies*, Torino, Accademia University Press, 2022, <https://books.openedition.org/aaccademia/12265?lang=it> (ultima consultazione: 16 maggio 2023).

<sup>10</sup> S. Best, *Il punto di vista animale*, in «Liberazioni – Rivista di critica antispecista», VII, 2016, n. 25 (*Territori delle pratiche*), pp. 30-48. Si tratta del primo capitolo del suo *Animal Liberation and Moral Progress. The Struggle for Human Evolution*, Kahnman, Rowman & Littlefield, 2013.

to è restituire ai performer non umani il rilievo che hanno avuto nella storia del teatro e della performance.

### **Il concetto di referente assente tra teoria femminista e antispecista**

Scrofa, cagna, gallina... L'illuminante concetto di "referente assente" di Carol J. Adams mette in evidenza quali sono i corpi che rendono possibile il processo di asservimento e animalizzazione: se qualcun\* viene trattat\* come una bestia o come "carne da macello" questo accade perché esistono corpi che rendono possibili tali espressioni (e comportamenti), perché essi vengono davvero macellati.

Nonostante la violenza sessuale e il mangiare carne paiano essere forme distinte di violenza, Adams sostiene che «le immagini culturali e gli atti di violenza sessuale reali si basano spesso sulla conoscenza di come gli animali vengono macellati e consumati»<sup>11</sup>.

L'autrice collega la misoginia culturale occidentale con la sua ossessione per il consumo di carne e sottolinea espressioni quali: "macellazione delle donne"<sup>12</sup> o, sull'altro versante, "stupro degli animali"<sup>13</sup>. In entrambe le espressioni è presente quello che definisce "referente assente". Quando si fa riferimento alla "macellazione delle donne", gli animali (macellati) sono i referenti assenti; se si parla di "stupro di animali", i referenti assenti sono le donne: grazie alla struttura del referente assente, si gioca una dialettica di assenza e presenza di gruppi oppressi. Infatti, quando ci si riferisce a un gruppo oppresso assente, al contempo si definisce anche l'altro. Ciò ha implicazioni teoriche sia sulle questioni di classe e di razza sia sugli atti di violenza esercitati contro le donne e gli animali. Oltre a mettere in connessione distinte forme di violenza, quella sui corpi delle donne e la macellazione degli animali, il concetto di referente assente si gioca nel rapporto tra animale e carne perché dietro ogni pasto c'è un'assenza: la morte dell'animale in quanto il suo posto è occupato dalla carne<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> C.J. Adams, *Lo stupro degli animali, la macellazione delle donne*, in «Liberazioni – Rivista di critica antispecista», I, 2010, n. 1, pp. 23-54, p. 27. Questo articolo è la traduzione italiana del cap. 2 del saggio di C.J. Adams, *The sexual politics of meat. A feminist-vegetarian critical theory* [1990], New York, Bloomsbury, 2017 (*The rape of animals, the butchering of women*, pp. 18-43). Recentemente l'opera è stata tradotta in italiano: C.J. Adams, *Carne da macello. La politica sessuale della carne. Una teoria critica femminista vegetariana*, trad. it. M. Andreozzi, Milano, VandA, 2020.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 26-27.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

## Il concetto di *zooësis* e quello di *gynesis*

La studiosa statunitense Una Chaudhuri ha aperto il campo a una lettura non antropocentrica della letteratura drammatica e della dimensione performativa delle arti dal vivo. È pioniera dell'intersezione tra i Critical Animal Studies e gli studi sul teatro e la performance, in primis attraverso la definizione del concetto di *zooësis* e la sua intersezione con quello di *gynesis*:

(from the Greek *zoion* = animal) refers the ways the animal is put into discourse: constructed, represented, understood and misunderstood. In proposing the term I also share Jardine's progressive ambition of contributing to new modes of thinking and writing that would valorize the animal and bring a heightened ethical attention to human-animal relationship<sup>15</sup>

per riferirsi alle modalità attraverso cui le arti e la cultura costruiscono e rappresentano i non umani. Il termine *zooësis* rinvia al platonico *poiesis* e all'aristotelico *mimesis*, utilizzati nella teoria critica, ma più direttamente ispirati al concetto di *gynesis* proposto dalla teorica femminista Alice Jardine per restituire centralità alle donne: «the putting into discourse of 'woman' [and] the valorization of the feminine, woman, and her obligatory, that is, historical connotation, and somehow intrinsic to new and necessary modes of thinking, writing, speaking»<sup>16</sup>.

## Dalla performatività di genere a quella di specie

Di Judith Butler è celebre la concezione performativa del genere: la studiosa definisce la performatività come ripetizione ritualizzata che deriva la sua forma dall'essere citazione di norme che preesistono al soggetto. Ovvero l'identità non si dà a priori, a livello ontologico o biologico, ma è il risultato di una specifica opera di costruzione. Il genere non si configura quindi come identità stabile, ma come identità istituita attraverso la ripetizione stilizzata di certe azioni che la stessa Butler definisce "performative": la performance del genere è un'azione "sociale", "collettiva", "pubblica" e "ripetuta"<sup>17</sup>.

I generi risultano quindi prodotti socialmente e culturalmente, i ruoli che vengo-

<sup>15</sup> U. Chaudhuri, *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*, Abington-New York, Routledge, 2017, p. 5.

<sup>16</sup> A. Jardine, *Gynesis: Configuration of Woman and Modernity*, Ithaca NY, Cornell University Press, p. 25; Ead., *Gynesis*, in «Diacritics», XII, 1982, n. 2 (*Cherchez la Femme. Feminist Critique/Feminine Text*), pp. 54-65.

<sup>17</sup> J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1996; Ead., *La disfatta del genere*, Roma, Meltemi, 2006; Ead., *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

no assegnati non sono essenze naturali, ma “recite”; tuttavia, essendo agiti e non solo subiti, possono anche essere rifiutati.

Massimo Filippi ha proposto un’analogia con “la performatività di specie” indicando come il concetto di specie sia stato elaborato dalla tradizione occidentale come *costrutto politico/performativo* e non come descrizione innocente, ingenua e neutrale di gruppi di viventi molto simili tra loro<sup>18</sup>. Non si intende – sottolinea – sostenere che le specie non esistono ma, parafrasando quando sostiene Derrida a proposito della natura: «non c’è natura, ma solo effetti di natura: denaturazione o naturalizzazione»<sup>19</sup>; la nozione di specie è più operativa che mai come costruito politico, performativo, quindi:

si potrebbe affermare: “non c’è specie ma solo effetti di specie, specialità o speciazione” – il riconoscimento di alcune *caratteristiche speciali* che trasformano alcuni corpi in *corpi che contano* (generalmente umani) e la *speciazione*, ossia la produzione di *corpi che non contano*, produzione che comprende non solo corpi non umani ma anche, come la storia ci insegna, moltissimi, la stragrande maggioranza, dei corpi umani<sup>20</sup>.

In questa direzione la lettura politica dello specismo sottolinea come lo sfruttamento degli animali abbia una devastante dimensione materiale e la distinzione gerarchica tra chi è umano e chi non lo è finisca per essere soltanto l’ideologia giustificazionista dello smembramento dei corpi animali. Lo specismo diviene norma sacrificale ovvero frutto dell’intersezione tra l’ideologia che legittima lo smembramento dei corpi degli altri animali e l’insieme dei dispositivi che lo rendono possibile. Lo specismo è una macchina, simile a quella definita da Giorgio Agamben «macchina antropologica»<sup>21</sup> che funziona separando l’Uomo dalla nuda vita; il suo funzionamento è garantito da definizioni stabilite a priori su cosa sia l’Uomo; questa cornice normativa è in grado di rendersi invisibile trasformandosi in legge di natura.

<sup>18</sup> M. Filippi e M. Reggio, *Corpi che non contano. Judith Butler e gli altri animali*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

<sup>19</sup> J. Derrida, *L’animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 168.

<sup>20</sup> M. Filippi, *Una specie di performatività*, in L. Budriesi (a cura di), *Animal performance studies*, Torino, Accademia University Press, 2022, pp. 3-22. Cfr. anche Id., *L’invenzione della specie. Sovvertire la norma, divenire mostri*, Verona, Ombre corte, 2016.

<sup>21</sup> G. Agamben, *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

### **Gli animali come le donne non devono essere misurati secondo modelli maschili**

C.J. Adams<sup>22</sup> come C. Mckinnon<sup>23</sup> sostengono che gli animali, come le donne, non hanno bisogno di essere misurati rispetto agli standard degli uomini, implicitamente considerati universali, per vedere riconosciuto il proprio valore esistenziale. Le disuguaglianze devono essere affrontate secondo le specificità: trattare le donne come animali, e viceversa, riduce i membri di entrambi i gruppi allo status di cose; i confronti, piuttosto che le analogie, sono comunque possibili, anche se la questione animale richiederebbe l'analisi di termini propriamente animali<sup>24</sup>.

Parallelamente gli animali non devono essere misurati su standard umani rispetto al linguaggio, a livello cognitivo. Nel campo dei Performance Studies, Laura Cull – studiosa assunta qui come riferimento – rispetto ai caratteri della performance come «deliberate, conscious, chosen activity» (secondo la nota definizione di Victor Turner, all'epoca della collaborazione con Richard Schechner nell'elaborazione della teoria della performance dell'uomo come «self-performing animal [...] in performing he reveals himself it himself»)<sup>25</sup>, propone di abbandonare le definizioni riduttive di performance a favore di quelle che propongono una visione più ampia di ciò che si può intendere come “comportamento cosciente”, “finzione”, “intenzione” e così via. Per quanto riguarda il “comportamento cosciente”, ciò può comportare l'esplorazione dell'idea che ci siano diversi livelli di coscienza esibiti da diversi animali, inclusi gli umani. Ma si può anche andare oltre riconoscendo che gli animali possono essere diversamente coscienti in senso qualitativo. Cull, in particolare, tende a sottolineare come sia necessario abbandonare l'atteggiamento che prevede di avvicinarsi agli animali con una definizione predeterminata di performance e come si debba consentire alla performance di essere aperta alla perpetua mutazione e riconcettualizzazione rispetto ai nostri incontri con animali<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> C.J Adams e J. Donovan (a cura di), *Animals & Women. Feminist Theoretical Explorations*, Durham-London, Duke University Press, 1995.

<sup>23</sup> C. McKinnon, *Of Mice and Men: A Feminist Fragment on Animal Rights*, in R. Sunstein e M.C. Nussbaum (a cura di), *Animal Rights: Current Debates and New Directions*, New York, Oxford University Press, 2005, pp. 263-276.

<sup>24</sup> Cfr. D. Haraway, *The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, in L. Grossberg, C. Nelson e P.A. Treichler (a cura di), *Cultural Studies*, London, Routledge, 1992, pp. 295-337.

<sup>25</sup> V. Turner, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986, p. 81. Si veda anche R. Schechner, *Performance Theory*, London-New York, Routledge, 2003.

<sup>26</sup> L. Cull, *From Homo Performans to Interspecies Collaboration*, in J. Parker-Starbuck e L. Orozco (a cura di), *Performing Animality: Animals in Performance Practices*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 19-36.

## Il contributo di Una Chaudhuri agli studi teatrali

La prima studiosa su cui vorrei riflettere è Una Chaudhuri relativamente a due direttrici del suo percorso: la rilettura di alcune opere celebri della letteratura drammatica secondo il pensiero biocentrico, postumano e antispecista e il progetto performativo, primo nel suo genere, di messa alla prova del concetto di divenire animale finalizzato ad animalizzare la pratica performativa, ricerca teorica e pratica tenutasi alla NYU tra 2004 e 2005<sup>27</sup>.

Il teatro occidentale, quello che Chaudhuri definisce la più antropocentrica delle arti, ha fatto sì che gli animali in teatro fossero sempre fuori posto – *out of place*<sup>28</sup> – in particolare a partire dal Rinascimento, dalla nascita dell'edificio teatrale con la scena prospettica di città che ha sottratto al teatro la dimensione dell'aperto, nata insieme al teatro stesso nella Grecia classica. Come conseguenza di questo processo, iniziato alle soglie del moderno e tuttora in corso, la tradizione della drammaturgia occidentale sembra aver represso l'animalità. La tragedia antica si ritiene abbia remote radici nell'animalità, in quel "canto del capro" a cui rinvia l'etimologia (peraltro non certa) del termine, e al suo legame con uomini, capri, centauri. Il teatro moderno sembra aver scisso il legame con l'animale instaurato a partire dalla commedia antica, di cui gli enigmatici cori animali, quali quelli sopravvissuti di Aristofane, sono superba prova. Gli animali appaiono sulla scena dalla fondazione stessa del teatro<sup>29</sup>. Come la psicanalisi ha dimostrato, il rimosso ritorna.

Una Chaudhuri ha investigato a lungo l'*animalità rimossa* nella tradizione drammaturgica occidentale, secondo quella che definisce una "tradizione ombra" nata nell'antichità e sviluppatasi appieno nella modernità, che forse potrebbe risponde-

<sup>27</sup> Cfr. U. Chaudhuri, *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*, Abingdon-New York, Routledge, 2017, p. 5; Ead., *Of All Nonsensical Things': Performance and Animal Life*, in «PMLA», CXXIV, 2009, n. 2, pp. 520-525; Ead. e S. Enelow, *Animalizing Performance, Becoming-Theatre: Inside Zooësis with The Animal Project at NYU*, in «Theatre Topics», XVI, 2006, n. 1, pp. 1-17.

<sup>28</sup> Nel circo ci sono ancora alcuni pacchiani richiami alla natura. Il teatro esclude vigorosamente la natura. Cfr. N. Ridout, *Stage Fright, Animals, and Others Theatrical Problems*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 98.

<sup>29</sup> Cfr. K.S. Rothwell, *Nature, Culture and the Origins of Greek Comedy. A study of Animal Choruses*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007. I cori di Aristofane de *Le Vespe* (422 a.C.), *Gli Uccelli* (414 a.C.), *Le Rane* (405 a.C.), offrono i più conosciuti esempi di cori animali nella commedia greca del V secolo a.C., ma vasi dipinti del VI secolo che ritraggono figure ibride, uomini in costumi da gallo, toro e cavallo, indicano che le commedie erano l'ultima fase di una lunga tradizione. Inoltre, nel lasso di tempo in cui appaiono le commedie di Aristofane, sono databili frammenti di altre sedici commedie con titoli che rinviano agli animali, tra cui ricordo *Le Rane* di Callia (430-20 a.C.?), *Le Bestie* di Cratete (prima del 420 a.C.), *Le Api* di Diocle di Fliunte (410-380 a.C.), *I Pesci* di Archippo (401-400 a.C.). L'autore riflette sulle tipologie di animali che si trovano nei titoli, che non sono animali selvaggi, predatori, ma *social animals* (animali sociali), che hanno dimostrato come natura e cultura coesistessero.



re all'interrogativo che il filosofo Thomas Nagel si poneva nel celebre saggio del 1974: *Cosa si prova ad essere un pipistrello?*<sup>30</sup>.

Alcune delle opere drammatiche che Chaudhuri ha preso in esame sono: *The Hairy Ape* di Eugene O'Neill (1922), *Le Rhinocéros* di Eugène Ionesco (1959), *The Zoo Story* (1959) e *The Goat or Who is Sylvia* di Edward Albee (2000), *The Gnadiges Fraulein* di Tennessee Williams (1966), *Equus* di Peter Shaffer (1973), *Cries from the Mammal House* di Terry Johnson (1993), *The Swan* di Elizabeth Engloff (1994), *Far Away* di Caryl Churchill (2000)<sup>31</sup>.

Secondo l'autrice queste opere sono significative non perché hanno un soggetto animale, ma in quanto sono "drammaturgie animalizzate" (*animalizing plays*) nel senso deleuziano del termine, sono momenti di incontro e contaminazione reale con l'animalità oggetto dei Critical Animal Studies. Segnala come la dimensione dell'animalità (postumana) di queste opere si muova in direzione opposta rispetto a quella della lettura metaforica dell'animale che, nel pensiero moderno, è catturato irrimediabilmente dalla simbolizzazione<sup>32</sup>. Sempre secondo Chaudhuri la tradizione che da Esopo transita per i bestiari medievali e arriva fino all'immaginario della Disney e alla quasi totalità delle attuali fiabe per l'infanzia e la tendenza che trasforma gli animali non umani in simboli e metafore – proiezioni emozionali e psicologiche dell'umano – alimentano quella, inesorabile, del loro sistematico sfruttamento che consiste nello smembramento simbolico e materiale dei corpi attivato dallo specismo come ideologia giustificazionista. L'autrice si ispira alle riflessioni di Jean-Marie Pradier che segnala come non separabile lo sfruttamento materiale degli animali dal processo di simbolizzazione che li riguarda.

Paradossalmente il silenzio degli animali, la nostra incapacità di intendere a fondo il loro linguaggio, li condanna a un destino rumoroso sicché gli animali sono costretti, come scimmie kafkiane, a recitare l'umano:

the silence of animals dooms them to a vociferous fate: since they will not speak, they are ceaselessly spoken, cast into a variety of discursive register, endlessly troped. [...] As literary symbols and metaphors, as pets, as performers, as signifiers of wild, as purveyors of wisdom, in fables, in fairy tales, in nature films, in zoos, in circus, at fairs, rodeos, fox hunts, dog shows, the animals are forced to perform us<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> T. Nagel, *What Is It Like to Be a Bat*, in «The Philosophical Review», LXXXIII, 1974, n. 4, pp. 435-450.

<sup>31</sup> Cfr. U. Chaudhuri, *The Stage Lives of Animals*, London, Routledge, 2017. Se si volesse aggiungere a questo elenco un'opera non esaminata da Chaudhuri, si potrebbe indicare *Zoo* di Sergio Blanco, che narra l'incontro tra un drammaturgo – lo stesso Blanco – un gorilla e una veterinaria e tratta dei sorprendenti incroci tra le loro esistenze: S. Blanco, *Zoo*, Milano, Il Saggiatore, 2022, con prefazione dell'etologo R. Marchesini.

<sup>32</sup> Cfr. S. Baker, *The Postmodern Animal*, London, Reaktion Books, 2000.

<sup>33</sup> U. Chaudhuri, *The Stage Lives of Animals*, cit., pp. 37-38, che riprende J. Baudrillard, *Simu-*



Le opere di cui Chaudhuri tratta mobilitano figure animali che resistono all'antropomorfismo e propongono dimensioni materiali, corporee, dell'animalità, chiamando in causa altri sensi che vanno oltre l'oculo-centrismo della tradizione teatrale. Come le rane dell'opera omonima di Aristofane furono prima e primariamente udite, così, ad esempio, la capra di cui Martin si innamora nella tragedia contemporanea di Albee, *The Goat or Who is Sylvia?*<sup>34</sup> è prima esperienziata attraverso l'odorato; allo stesso modo i rinoceronti nella pièce di Ionesco inizialmente vengono uditi<sup>35</sup>. Non si entrerà nel merito dell'analisi di *The Goat*, si intende soltanto sottolineare come il corpo dell'animale sia portato nel salotto, spazio per eccellenza del dramma dal naturalismo in avanti (naturalismo che Chaudhuri sostiene abbia ucciso la natura, mettendola al servizio della simbolizzazione); un corpo – quello della capra Sylvia – squartato, sanguinante, che evoca il capro sacrificale da cui avrebbe tratto origine la tragedia antica.

Nelle opere sopra citate la materialità animale, già presente nella dimensione drammaturgica, non può che essere esaltata dalla dimensione performativa che vive di incorporazione, presenza, esperienza condivisa di spazio-tempo di un'animalità comune. Chaudhuri sostiene inoltre che questi testi drammatici possono fornire agli attori la rara opportunità di esplorare e trasmettere altri modi di essere e di pensare attraverso la via performativa: essi costituiscono una sfida alla tradizione antropocentrica del dramma e della tradizione performativa e sono portatori di quella che la studiosa definisce *therio-theatricality*. Sottolinea che l'animale come soggetto dell'opera viene sistematicamente ignorato dalla critica per un motivo specifico, perché la tradizione occidentale prevede che l'identità drammatica sia forgiata esclusivamente attraverso il linguaggio, così come la separazione uomo/animale.

Chaudhuri prende in esame il celebre testo di Eugene Ionesco, *Le Rhinocéros* (1959), dalla trama semplicissima e folgorante: in una cittadina francese cominciano ad apparire rinoceronti – prima uditi, attraverso barriti, rumore di zoccoli, poi percepiti attraverso la polvere che invade lo spazio – finché il primo rinoceronte viene avvistato in città e progressivamente si scopre che tutti gli abitanti si stanno trasformando in rinoceronti. Gli umani sono attratti dall'energia che promana dai grandi quadrupedi e i rumori che producono, prima sordi e angoscianti, si trasformano a poco a poco in suoni musicali, sono i rinoceronti la nuova umanità: «Guarda! Sono loro l'umanità! Sono così allegri... si sentono così bene nella loro pelle! Non hanno affatto l'aria di essere pazzi. Sono normalissimi e hanno tutte le

*lacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, a cura di M.G. Brega, Roma, Pgreco, 2008, pp. 111 sgg.

<sup>34</sup> E. Albee, *The Goat or Who is Sylvia?*, New York, Overlook, 2000.

<sup>35</sup> E. Ionesco, *Il Rinoceronte* [1959], trad. it. G. Buridan, Torino, Einaudi, 2022.

ragioni»<sup>36</sup>. Questa l'ultima dichiarazione del protagonista alla fidanzata prima che lei stessa fugga tra i rinoceronti. Berenger, il protagonista, difende strenuamente la propria umanità, ultimo umano rimasto, ma si perde nell'impossibilità di essere compreso, di condividere un ordine sociale, e nella dissoluzione della sua stessa identità:

BERENGER [...] E prima di tutto dovrei convincerli, bisognerebbe parlare con loro... Ma per parlare dovrei imparare la loro lingua... O forse loro impareranno la mia?... Ma che lingua parlo, io? Qual è in realtà la mia lingua? È italiano, questo? Sì, dev'essere italiano. Ma che cos'è poi l'italiano? Possiamo anche chiamarlo italiano, se vogliamo, tanto nessuno può contraddirmi: sono solo a parlare. Ma che sto dicendo? Che dico? Riesco ancora a capirmi, poi? E se, come diceva Daisy, fossero loro ad aver ragione?<sup>37</sup>.

La crisi del linguaggio fulcro di questa pièce ha come bersaglio particolare la logica e costruisce, attraverso la figura del filosofo, sillogismi strampalati che già sembrano bypassare la separazione uomo animale come fondata sul linguaggio.

FILOSOFO (*al vecchio signore*) Altro sillogismo. I gatti sono mortali. Ma anche Socrate è mortale. Dunque, Socrate è un gatto.

VECCHIO SIGNORE ... e ha proprio quattro zampe. Verissimo. Ho un gatto che si chiama Socrate.

FILOSOFO Vede...

[...]

VECCHIO SIGNORE (*al filosofo*) Socrate dunque era un gatto.

FILOSOFO La logica ce l'ha appena dimostrato<sup>38</sup>.

Nello spazio per eccellenza della civilizzazione, la città, Ionesco ha scelto di introdurre animali rari e bizzarri come i rinoceronti, come Albee ha messo in scena il cadavere della capra nel salotto: sono animali che riducono in macerie gli spazi antropocentrici. Il primo atto de *Le Rhinocéros* inizia in un caffè, spazio de-animalizzato a eccezione della comparsa del *pet*, il gatto del personaggio "casalinga", che viene schiacciato dai rinoceronti. La didascalia recita: «galoppo, un barrito, soffio affannoso e scalpiccio degli zoccoli di un rinoceronte [...] mentre i rumori si allontanano, entra la casalinga [...]. Tiene tra le braccia il cadavere del gatto sanguinante»<sup>39</sup>.

Il gatto della casalinga rappresenta una modalità attraverso cui leggere il significato dell'animalità moderna, esemplifica le pratiche culturali legate a certi animali, come la cura dell'animale da compagnia, il *pet-keeping*, pratica attraverso cui la

<sup>36</sup> Ivi, p. 124.

<sup>37</sup> Ivi, p. 127.

<sup>38</sup> Ivi, p. 32.

<sup>39</sup> Ivi, p. 40.

modernità ha cercato di compensare la separazione ontologica e materiale tra umano e animale<sup>40</sup>.

Ionesco ha optato per la scelta di animali enigmatici e originali che opacizzano l'operazione allegorica, rendendola resistente a una spiegazione razionale (l'obbedienza della massa al conformismo, alle dittature novecentesche); la scelta di un animale con poche o nessuna associazione specificamente culturale rende l'allegoria dell'autore incontrollabile, la dimensione della *zooësis*<sup>41</sup> – come culturalmente rappresentiamo gli animali – oltrepassa la metafora politica.

Chaudhuri fa un esempio della *terio-teatralità* perché presenta il proprio soggetto, anzi la molteplicità dei soggetti, i rinoceronti, attraverso il corpo. Altra dimensione dell'animalità è la molteplicità che sfida l'unitarietà dell'identità<sup>42</sup>, un esercizio di rinoceronti sta prendendo possesso della città e dell'umanità che progressivamente diviene rinoceronte: «they are *many*, and its feature of the animals that Ionesco's dramaturgy realize most vividly [...] it is a *multiplicity* that the animal most seriously challenges human identity»<sup>43</sup>. Del resto, che la specie umana sia invischiata in una rete biologica ed ecologica con numerose specie non umane ormai è una certezza a livello scientifico<sup>44</sup>.

La *zooësis* in questa pièce si gioca sul piano diegetico, ma è nella dimensione performativa, materiale, corporea che risiede il suo senso più profondo, così come la trasformazione di Jean in rinoceronte, quel *divenire-rinoceronte* è una delle scene più celebri di trasformazione della letteratura drammatica di tutti i tempi, trasformazione lunga, scandita da un linguaggio apparentemente logico, ma che si dimostra grottesco e inquietante perché uno dei due interlocutori (Jean) progressivamente si sta trasformando, gli appare un piccolo bernoccolo sulla testa, la sua pelle si fa sempre più spessa e verde:

*(Jean cammina per la stanza come una bestia in gabbia...)*

[...]

BERENGER Ma rifletta un momento: si rende conto che abbiamo una filosofia

<sup>40</sup> Cfr. P. Amstrong, *What Animals Mean in the Fictions of Modernity*, London, Routledge, 2008.

<sup>41</sup> Cfr. qui la prima parte del saggio in cui viene illustrato il neologismo di Chaudhuri.

<sup>42</sup> A questo proposito cfr. anche J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, Milano, Jaca Book, 2006.

<sup>43</sup> U. Chaudhuri, *The Stage Lives of Animals*, cit., pp. 126-127.

<sup>44</sup> Cfr. l'«ipotesi Gaia», teoria formulata per la prima volta dallo scienziato inglese J. Lovelock, *Gaia. A New Look at Life on Earth*, Oxford, Oxford University Press, 1979, e co-sviluppata dalla microbiologa L. Margulis. La teoria della simbiogenesi è stata elaborata agli inizi del Novecento dal botanico russo K. Mereschkowski e approfondita dalla Margulis negli anni Sessanta. Secondo queste teorie gli organismi eucarioti si sono evoluti dalla funzione simbiotica con organismi procarioti, in particolare batteri e archei. Queste teorie sono state riprese anche da Haraway, cfr. D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham-London, Duke University Press, 2016 (trad. it. parziale di C. Colasanti, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero Press, 2020).

che quegli animali non posseggono, e una scala di valori che non si può abolire?  
Ci sono voluti secoli di umana civiltà per costruirla.

JEAN (in bagno) Demoliamo tutto quanto, staremo meglio!

BERENGER Ma lei non dice sul serio. Lei sta scherzando, lei fa della poesia...

Brrr! (quasi un barrito)

[...]

BERENGER Mi stupisce sentirle dire certe cose caro Jean. Che cos'ha in testa? Sì, dico, le piacerebbe davvero essere un rinoceronte?

JEAN E perché no? Non ho i pregiudizi che ha lei, io.

BERENGER Parli più chiaro. Non capisco la sua pronuncia è confusa.

[...]

(Berenger si interrompe perché Jean appare sfigurato. È diventato completamente verde. Il bernoccolo sulla testa si è quasi trasformato in un corno da rinoceronte).

Non si può non associare questa trasformazione al concetto di “divenire animale” di Deleuze e Guattari<sup>45</sup> (spesso evocato dalle autrici prese in esame in quanto uno dei più produttivi a livello estetico) in quanto tema dell'ibridazione tra uomo e animale, modificazione identitaria e decostruzione dell'essenza dell'essere umano, concezione di una corporeità in divenire, di un corpo che sconfinava verso l'altro da sé, un *fare-corpo* con l'animale. In questo divenire animale assoluto, cuore della pièce di Ionesco, secondo Chaudhuri risiede la grande sfida all'umanesimo, la dimostrazione dell'instabilità dell'identità, nel cui punto culminante risiede nientemeno che la morte della nozione tradizionale del carattere drammatico nel teatro occidentale. L'animale, dopo un lungo esilio, torna a unirsi al progetto postumanista del tardo modernismo.

L'enigmatico concetto del divenire animale è il cuore dell'esplorazione performativa dell'Animal Project realizzata alla New York University (NYU)<sup>46</sup> che ritengo opportuno segnalare rispetto al contributo di Chaudhuri agli studi teatrali orientati verso i Critical Animal Studies. L'esperienza si può leggere come esplorazione intellettuale e performativa del concetto estetico deleuziano. Ha previsto un percorso di training finalizzato all'elaborazione di una drammaturgia – *Hanimallet* – innestando il concetto di divenire animale sull'opera shakespeariana *Hamlet*, tentativo di incorporare l'investigazione teorica, mettendo a confronto le relazioni di potere tra adulti e adolescenti (tema rintracciabile anche in Shakespeare) e sottolineando come il *divenire* sia presente nei corpi adolescenti, mai fissi. Chaudhuri assimila il corpo adolescente al “corpo animale”: il comportamento nel branco,

<sup>45</sup> Cfr. G. Deleuze e F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2002.

<sup>46</sup> Rinvio al resoconto dell'esperienza in U. Chaudhuri e S. Enelow, *Animalizing Performance, Becoming-Theatre: Inside Zooësis with the Animal Project at NYU*, in «Theatre Topics», XVI, 2006, n. 1, pp. 1-17.

l'asservimento forzato al mondo adulto, il corpo che è sé, ma non ancora sé, individuando l'adolescente particolarmente adatto a seguire il processo del divenire animale. Nel lungo percorso laboratoriale è stata investigata quella che la studiosa statunitense definisce *animalculture*, termine che letteralmente indica il ruolo dell'animale nella cultura contemporanea, poiché ritiene che la rappresentazione degli animali sia un nodo cruciale della cultura occidentale contemporanea.

Il lavoro preparatorio ha attinto a un progetto fotografico critico rispetto a certi immaginari culturali, il "consumo animale" nel turismo e nella fotografia, traendo spunto dal saggio fotografico *Animals* di Art Shay<sup>47</sup> in cui, tra le altre immagini, è ritratto un elefante nella savana e il gioco di sguardi che si instaura tra uomo e animale: i turisti ritratti mentre guardano l'elefante e l'elefante che guarda il fotografo.

Ogni performance doveva includere, kafkianamente, almeno una trasformazione dall'umano all'animale e dall'animale all'umano. Nella scena dell'elefante, ad esempio, è stato inserito un nuovo personaggio in grado di mediare tra l'elefante e i turisti nella savana, l'informatore nativo, che si riferisce all'elefante come a un membro della propria comunità, uno di cui tollera e apprezza il carattere curioso, fino a che il nativo stesso diventa elefante:

After warning-inviting his clients to gaze upon the elephant, Elon suddenly made a half-turn and became the elephant. Standing squarely on both feet, he bent forward slightly at the waist and extended his right arm to the floor, balling his fingers into a gentle fist and allowing the arm to swing slowly from side to side. The pace of the performance slowed, as did the quality of the gaze being performed: it became deliberate, knowing, resigned. [...] Then, unexpectedly and quite electrifyingly, he spoke. He said he would not hurt us. His voice and his words were surprisingly apt: gentle yet unsentimental, simple yet mysterious<sup>48</sup>.

Questo esperimento si basa su una delle dimensioni ricercate dai Critical Animal Studies, ovvero su come la pratica performativa possa proporsi come metodo di ricerca tanto sul piano ontologico quanto su quello epistemologico grazie al potere delle arti dal vivo di trasformare la percezione e aprire nuove dimensioni del pensiero. La dimensione del divenire animale è intrinsecamente relazionale e in grado di mettere in atto una "deteritorializzazione" multipla, trasportando (e forse trasformando)<sup>49</sup> non solo il performer ma anche l'animale e lo spettatore. L'impe-

<sup>47</sup> A. Shay, *Animals*, Champaign-Illinois, University of Illinois Press, 2002.

<sup>48</sup> U. Chaudhuri e Enelow, *Animalizing Performance*, cit., pp. 7-8.

<sup>49</sup> Rinvio alla celebre distinzione di Schechner tra performance trasportativa e performance trasformativa, invece che tra teatro e rito, in Id., *Performance Studies: An Introduction*, London-New York, Routledge, 2002.

rativo del divenire non è tanto portare l'umano nel regno dell'animale, quanto piuttosto portare l'animale e l'umano in prossimità l'uno dell'altro.

Progressivamente, nel corso del progetto di ricerca della NYU, gli “incarichi di trasformazione” sono diventati sempre più stratificati, fino a includere diverse trasformazioni da e verso l'essere umano in animale, con varie soste intermedie. La più complessa di queste esplorazioni è arrivata in risposta al seguente esperimento realizzato da uno dei performer con l'intenzione di scoprire stili di animalizzazione e modalità di movimento attraverso di essi, creando un vocabolario e una sintassi di trasformazione, un linguaggio del divenire:

TRANSFORMATION ETUDE

I am myself, a human animal.

I transform slowly into an animal.

I bump back to my human self.

I transform to a cartoon of the same animal. I speak.

The real animal rises from within to replace the cartoon.

A new (second) animal overtakes the original animal from without. —The original (first) animal emerges to co-exist with the new animal. The cartoon animal emerges to co-exist with the new and original animal.

Your human self emerges to co-exist with the cartoon, original, and new animal.

Your conglomerate self becomes molecule [...] <sup>50</sup>.

Chaudhuri riferisce che, nel corso del training, umani e animali si prestavano reciprocamente comportamenti, gesti e fisicità: si iniziarono a includere cambiamenti di prospettiva, teatralizzazioni del “punto di vista animale”, finalizzati a un auspicabile spazio scenico “deterritorializzato”. Il percorso non intendeva fornire risposte ma aprire nuovi interrogativi:

When we become animal, what do animals become? [...] How did this research-theatre affect our notions of animality and of ourselves as a relational species? How does one investigate a different body/being without interrogating it? <sup>51</sup>

### Il contributo di Laura Cull O' Maoilearca agli studi sulla performance

Laura Cull O'Maoilearca, influenzata dagli studi di Una Chaudhuri, rispetto all'intersezione tra Critical Animal Studies e Performance Studies (per i quali ha proposto la definizione di *Animal Performance Studies*) <sup>52</sup>, si occupa delle relazioni tra

<sup>50</sup> U. Chaudhuri e Enelow, *Animalizing Performance*, cit., pp. 9-10.

<sup>51</sup> Ivi, p. 15.

<sup>52</sup> Questa definizione ha dato il titolo alla raccolta di saggi L. Budriesi (a cura di), *Animal Performance Studies*, cit., che contiene gran parte degli interventi presentati al Convegno internazionale organizzato presso il Dams di Bologna nel 2021 (*Animal Performance Studies. La scena del*

performance, filosofia e mondo animale per investigare come la filosofia e la performance possano essere trasformate dai non umani e parallelamente come, per approcciarsi agli animali, si debba abbandonare l'idea di una predeterminata nozione di performance, come qui indicato nella prima parte del saggio. Questo in consonanza con la proposta di alcuni studiosi di bypassare la dimensione riduttiva del linguaggio, logocentrica, che non soltanto esclude *ab origine* le altre specie, ma trascura le differenti dimensioni in cui si articola la comunicazione e sottolinea che occorre concentrarsi su una ridefinizione di linguaggio che inglobi la *embodied communication*<sup>53</sup>. Nel proporre una definizione allargata di performance si vuole riflettere rispetto ai seguenti temi: *quali* comportamenti, attività, situazioni possono essere presi in considerazione dagli Animal Performance Studies? *Come* debbono essere affrontati? La necessità di includere gli animali è fondamentale non tanto per analizzare i loro comportamenti *as performance*<sup>54</sup>, quanto piuttosto per focalizzare l'attenzione sul particolare valore della performance animale, per aprire nuove modalità di ricerca rispetto a quelle già presenti sul terreno dei Critical Animal Studies: «the animal performance as research», nell'espressione di Laura Cull<sup>55</sup>.

Le principali caratteristiche della performance – il suo essere processo vivente e incarnato, condivisione di uno spazio e di un tempo nello stabilire una dimensione intrinsecamente relazionale – sono condivise dagli animali, come proposto da Chaudhuri<sup>56</sup> e ripreso da Cull. Quindi “l'animal performance” si propone quale metodo di ricerca in grado di proporre una contro-conoscenza degli animali rispetto a quella dominante nel pensiero scientifico. In questo passaggio centrale Cull si

*non umano in una cornice antropologica e filosofica*) a cui la stessa Laura Cull Ó Maoilearca ha partecipato, dando poi alle stampe il contributo *Unlearning Anthropocentrism in Performance Studies. Towards an interspecies ethics of knowledge*, Torino, Accademia University Press, 2022, pp. 53-68. Si veda anche Ead., *From Homo Performans to Interspecies Collaboration in Performing Animality: Animals in Performance Practices*, in J. Parker-Starbuck e L. Orozco (a cura di), *Performing Animality: Animals in Performance Practices*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2015, pp. 19-36. La stessa autrice, in collaborazione con F. Fitzgerald-Allsop, sta per pubblicare un saggio sulle “performance interspecie” dedicato interamente a contributi di artisti in direzione non antropocentrica. F. Fitzgerald-Allsop è anche autrice di *Becoming-with-Animal: Ecofeminist Performance Practice*, in «PRS», II, 2020, n. 2, pp. 99-119, <https://openjournals.utoledo.edu/index.php/prs/index> (ultima consultazione: 16 maggio 2023).

<sup>53</sup> Cfr. M. Puchner, *Performing the Open: Actors, Animals, Philosophers*, in «TDR: The Drama Review», LI, 2007, n. 1 (T193), pp. 21-32. Inoltre cfr. L. Budriesi, *Divenire animale. La performance come metamorfosi*, in AA.VV., *La passione e il metodo studiare teatro. 48 allievi per Marco De Marinis*, Genova, AkropolisLibri, 2019, pp. 150-162.

<sup>54</sup> Per la distinzione di Schechner tra *is/as* performance cfr. Id., *Performance Studies*, cit.

<sup>55</sup> L. Cull, *From Homo Performans*, cit., p. 25.

<sup>56</sup> U. Chaudhuri, *The Stage Lives*, cit. Si vedano anche K. Raber e M. Mattfeld (a cura di), *Performing animals. History, Agency, Theater*, University Park Pennsylvania State, University Press, 2017; U. Chaudhuri e H. Hughes (a cura di), *Animal Acts. Performing Species Today*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.



ispira alle ricerche di Haraway<sup>57</sup> e Despret<sup>58</sup>. La studiosa è da anni impegnata nella ricerca sulle “performance interspecie” partendo da alcuni interrogativi (condivisi con Chaudhuri) ovvero: cosa può offrire la performance alla comprensione e alla pratica di un approccio etico alla conoscenza degli animali non umani? Cosa costituisce un modo etico di conoscere gli animali non umani e come può essere praticato nelle “performance interspecie”?

Significativo esperimento, che ha ispirato Laura Cull, è stato quello eseguito nell’ambito del rapporto tra arte e animali da Lisa Jevbratt alla University of California (UCSB) nel corso del quale agli studenti è stato chiesto di collaborare a un progetto artistico insieme a individui di altre specie e di elaborare metodi che consentissero loro di sperimentare il mondo *insieme* agli animali<sup>59</sup>. La pratica della collaborazione interspecie si distingue dalla lunga tradizione degli esseri umani che supportano un’“arte animale”. Cull critica, a questo proposito, gli esperimenti che tendono a mettere in campo l’addestramento degli animali per produrre forme estetiche (dipinti, disegni, ecc.) che gli umani riconoscono come corrispondenti alla loro nozione di arte. Al contrario afferma che le collaborazioni con altre specie devono avere il potenziale di produrre eventi e oggetti inimmaginabili senza i co-creatori non umani. Jevbratt suggerisce che gli umani partecipanti possono sforzarsi di adottare una prospettiva animale e di ripensare il concetto di arte da quel punto di vista:

we need to put ourselves in the animal’s position (zoomorphism) and imagine other senses and the creative realms of those senses. For example, what “sculptures” would one make if one used sound to understand one’s spatial surroundings, like dolphins and bats?<sup>60</sup>

Gli interrogativi che sia Jevbratt sia Cull si pongono sono i seguenti: come possono essere condotte attività scientifiche o artistiche in collaborazione con qualcuno le cui esperienze, sensazioni e la cui conoscenza sono difficili o impossibili da comprendere? Si può collaborare con qualcuno di cui non si conoscono le intenzioni? Come definiamo il successo di un’esperienza se non riusciamo a comunicare (almeno in modo tradizionale) con il nostro collaboratore?<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> D. Haraway, *The Companion Specie Manifesto*, cit.; Ead, *When Species Meet*, cit.

<sup>58</sup> V. Despret, *Che cosa rispondono gli animali... se facciamo le domande giuste?*, Milano, Sonda, 2018 (ed. or., *What Would Animals Say If We Asked the Right Questions*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2016); Ead, *Responding Bodies and Partial Affinities in Human-Animal Worlds*, in «Theory, Culture & Society», XXX, 2013, nn. 7-8, pp. 51-76.

<sup>59</sup> L. Jevbratt, *Interspecies Collaboration – Making Art Together with Nonhuman Animals*, 2009, pp. 1-17, InterspeciesCollaboration.net (ultima consultazione: 16 maggio 2023).

<sup>60</sup> Ivi, p. 17.

<sup>61</sup> Ivi, p. 3.



Questi interrogativi sono confinati nell'ambito del linguaggio: senza un linguaggio comune il collaboratore non umano non può far conoscere i propri interessi e non si può essere sicuri che abbia acconsentito alla collaborazione. Secondo questo punto di vista, la collaborazione interspecie cadrebbe inevitabilmente nella proiezione antropomorfa, nei suoi tentativi di comprendere gli interessi dei partner animali. Tuttavia, all'interno di una definizione ampliata di linguaggio, si può sostenere che gli animali sono perfettamente in grado (come lo sono gli umani neonati) di esprimere i loro interessi con altri mezzi.

Un progetto particolarmente significativo in questo senso è *Sheep Pig Goat* che, tra il 2017 e il 2020, ha coinvolto Cull come "research adviser", insieme a biologi, antropologi, esperti nel campo dei Critical Animal Studies<sup>62</sup>, e la compagnia inglese Fevered Sleep<sup>63</sup>. Il progetto si incentra sulla possibilità di sperimentare modalità etiche volte a conoscere i non umani attraverso i mezzi della performance, una forma di *conoscenza incarnata* finalizzata a esprimere la continuità differenziale tra umani e non umani che Cull paragona al lavoro sul campo di alcuni etologi proponendo, a questo riguardo, il concetto di "interspecies empathy"<sup>64</sup>, dimostrando come alcuni esperimenti performativi siano in grado di accrescere la conoscenza e l'empatia verso gli animali che va oltre la consueta relazione di potere. In questo percorso si è voluto consentire agli animali una maggiore possibilità di mettere in atto la propria *agency* nel processo stesso della produzione della conoscenza su di loro. L'empatia ricercata è *incarnata*, una "embodied empathy"<sup>65</sup> e si determina nel processo di collaborazione interspecie: l'etica stessa è il risultato di comportamenti incarnati.

Nel corso della ricerca performativa *Sheep Pig Goat*, lontanissima dall'utilizzo degli animali a fini circensi, è stata proposta una serie di incontri tra umani e non umani in uno spazio performativo. Protagonisti: tre pecore, due maiali e quattro capre; gli artisti umani erano un clarinettista, un suonatore di viola e due danzatori. Musicisti e performer sono stati indicati dai registi come esperti improvvisatori e "conversatori non verbali", scelti per le loro competenze nell'attenzione relazionale. Originariamente si era pensato a un esperimento performativo rivolto a un pubblico

<sup>62</sup> Come lo sono G. Marvin, uno dei curatori insieme a S. McHugh di *Routledge Handbook of Human-Animal Studies*, New York, Routledge, 2014 ed E. Fudge, animatrice del British Animal Studies Network, <https://www.britishanimalstudiesnetwork.org.uk> (ultima consultazione: 16 maggio 2023). Significativi gli studi di Fudge, in particolare le sue letture della cultura inglese della prima età moderna, di cui segnalo *Perceiving Animals. Humans and Beasts in Early Modern English Culture*, London, Palgrave Macmillan, 2000.

<sup>63</sup> Cfr. il progetto filmico a cura della compagnia Fevered Sleep: <https://vimeo.com/217677086>; sulla compagnia, <https://www.feveredsleep.co.uk/start-here> (ultima consultazione: 16 maggio 2023).

<sup>64</sup> Cfr. L. Cull Ó Maoilearca, *The Ethics of Interspecies Performance: Empathy beyond Analogy in Fevered Sleep's Sheep Pig Goat*, in «Theatre Journal», LXXI, 2019, n. 3, pp. E1-E22, p. E3.

<sup>65</sup> Ivi, p. E2.

animale, echeggiando il famoso *Concert for dogs* di Laurie Anderson (2010)<sup>66</sup> o le “performances for pets” di Krōōt Juurak e Alex Bayley<sup>67</sup>, tuttavia, nel corso della realizzazione, la compagnia si è gradualmente allontanata da questa idea, privilegiando un progetto che offrisse ai visitatori umani quello che i registi Harradine e Butler descrivono come spazio in cui osservare correttamente, rispettosamente e attentamente gli animali che partecipano a uno spettacolo, riflettere e riferire ciò che hanno visto – che si tratti del linguaggio del corpo di un maiale o di una capra – per offrire a un pubblico più ampio l’opportunità di prestare attenzione agli animali. Essendo umani e non umani reciprocamente coinvolti, gli animali non erano meri oggetti di osservazione. I loro “gestori” supervisionavano ogni aspetto della loro partecipazione, il fine era quello del massimo rispetto del loro benessere, nessun animale sarebbe stato destinato alla macellazione per il consumo umano.

Non si tratta certamente di uno spettacolo inteso come prodotto; al pubblico si è offerta l’opportunità di assistere a un *processo di ricerca*. Laura Cull definisce *Sheep Pig Goat*, a tutti gli effetti, un percorso di ricerca per il suo porsi domande sia esplicite, espresse nel linguaggio verbale umano, sia non verbali e corporee: «how well do humans see animals as they really are not as we tell ourselves they are?», «What do animals perceive, when they perceive us?»<sup>68</sup>. Anche agli artisti i registi hanno posto una serie di domande lasciate aperte: «What happens if...? Can you see how...? Is there any...? Could you...?»<sup>69</sup>. Essi hanno segnalato che sono stati gli animali a indirizzarli su come dirigere gli artisti.

È necessario riflettere anche rispetto ai seguenti interrogativi: quali domande avrebbero potuto porre gli animali stessi? Quali domande si ponevano le pecore, i maiali e le capre sul comportamento delle creature (umane) con cui si trovavano a condividere lo spazio e il tempo? L’obiettivo è quello indicato da Despret che orienta nel porre agli animali le domande giuste<sup>70</sup>.

Sono domande atte a “lasciar parlare” gli animali stessi, non si tratta di quelle che hanno una risposta prevista in anticipo, come ad esempio: gli animali possono esibirsi? Una capra può ballare? Gli animali sono capaci di attività deliberate, coscienti e scelte che ci consentirebbero di concedere loro lo status di autentici artisti? I ricercatori si sono chiesti: come possiamo metterci in ascolto delle domande che nascono dagli animali? In che modo gli animali potrebbero cambiare la stessa idea del porre domande?

In questo senso – è bene ribadirlo – questo progetto non è tanto un’applicazione della performance alla ricerca sugli animali, quanto una sorta di animalizzazione sia

<sup>66</sup> Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=38g4VzkIf14> (ultima consultazione: 16 maggio 2023).

<sup>67</sup> Cfr. <http://www.performancesforpets.net> (ultima consultazione: 16 maggio 2023).

<sup>68</sup> L. Cull, *The Ethics of Interspecies Performance*, cit., p. E7.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> V. Despret, *What Would Animals Say?*, cit.

della performance sia della ricerca: esso manifesta la forza epistemica della performance nel porsi come modalità di indagine e di ricerca.

Concludendo si segnala che alla domanda posta a Harradine e a Butler su cosa fosse accaduto nelle performance, i registi hanno dichiarato che in realtà era successo poco; hanno affermato che gli animali hanno spesso mostrato disinteresse all'incontro, ma contestualmente hanno aggiunto che è anche successo molto e proprio perché si è verificata una molteplicità di avvenimenti, nessuna singola risposta ha il potere di definire il senso dell'evento nel suo insieme. La performance era un luogo di apprendimento ma anche di dis-apprendimento: «to learn to encounter animals as if they were strangers, so as to unlearn all of the idiotic assumptions that have been made about them»<sup>71</sup>.

Cull sottolinea come le performance interspecie richiedano nuove competenze che non possono essere sviluppate dall'oggi al domani. Per generare una “comunicazione incarnata” una via efficace può essere quella di mettere in gioco i corpi, quelli degli animali e quelli dei ricercatori, ma non necessariamente; si può infatti costruire una prospettiva di interazione senza coinvolgere il corpo. L’“imparare disimparando”, previsto nelle pratiche performative, può presentare analogie con le metodologie di alcuni etologi, in tal senso si possono indicare gli sforzi compiuti da Shirley Strum per “pensare con i babuini”: «I made a determined effort to forget everything I knew about how baboons are supposed to behave. Instead, I tried to let the baboons themselves ‘tell’ me what was important»<sup>72</sup>.

Come segnalato in apertura, si ritiene che nel contesto italiano degli studi teatrali sia significativo rivolgere l'attenzione alle esperienze di Una Chaudhuri e di Laura Cull in quanto nel nostro paese gli Animal Performance Studies non sono percorsi a livello scientifico.

Lo stesso non si può dire considerando il livello artistico. Alcune artiste infatti ben rappresentano l'anticipazionismo delle pratiche rispetto alle riflessioni teoriche. Marta Cuscunà, con il progetto *Earthbound* (2021), coniuga riflessione teorica transfemminista e antispecista, performance e attivismo politico<sup>73</sup>. Barbara Berti<sup>74</sup> con azioni performative in collaborazione con alcuni cani, ha praticato l'incorporazione dell'essenza del cane, una *zoomimesis*<sup>75</sup> che ha portato la performer umana a uno stato “altro” di presenza percettiva.

<sup>71</sup> L. Cull segnala che si tratta di una dichiarazione del regista A. Harradine, frutto di un colloquio personale con l'artista.

<sup>72</sup> S. Strum, *Almost Human*, New York, Random House, 1987, p. 30.

<sup>73</sup> Rispetto a questo tema cfr. L. Budriesi, *Performare la Natura. Dal dispositivo rappresentazionale al 'teatro delle specie'*. Tra pratica e teoria in Donna Haraway, Una Chaudhuri e Marta Cuscunà, in Ead. (a cura di), *Animal Performance Studies*, cit., pp. 162-190.

<sup>74</sup> Cfr. BAU#1; BAU#2; The Situation.DOGOD, <https://barbaratopi.wordpress.com/research-practice/> (ultima consultazione: 23 maggio 2023).

<sup>75</sup> Neologismo che si deve a Roberto Marchesini; il concetto di *zoomimesis* mette in discussione

Non è possibile approfondire qui il percorso di queste artiste, ma soltanto lasciare, in conclusione, per artist\* che verranno, l'invito con il quale Chaudhuri conclude l'excurus su *Le Rhinocéros* di Ionesco:

and for the human animals who must now – at long last – share the stage of western representation with other species, I hope I have shown here that they will find few better resources than those of theatricality – of live embodiment performance – for joining in the great drama of animal alterity<sup>76</sup>.

l'essenza pura e immutabile dell'essere umano, perché sempre coinvolto in momenti di *sconfinamento* o *ibridazione* con le alterità animali: R. Marchesini, *Zoomimesis: imparare dalle altre specie*, in L. Budriesi (a cura di), *Animal Performance Studies*, cit., pp. 41-52; Id., *Post-human, verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002; Id., *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Udine, Mimesis, 2014.

<sup>76</sup> U. Chaudhuri, *The Stage Lives*, cit., p. 130.

Irene Pipicelli

## Svelare il corpo

Un dialogo a venire tra coreografia, femminismo e genere

### Note metodologiche sulla sparizione e sul posizionamento

Donna Haraway, nel documentario a lei dedicato, riflette su come la produzione teorica delle donne sia soggetta a un tempo di sparizione molto più rapido rispetto a ciò che viene scritto dagli uomini<sup>1</sup>. Questo fenomeno, che impatta consistentemente le vite di persone che fanno ricerca, è un esempio di come la costruzione culturale del genere abbia una ricaduta materiale sulle condizioni di visibilità, di citabilità e quindi di sopravvivenza di ciò che viene scritto da coloro che non siano uomini. Scrivere da un posizionamento non egemone significa produrre un tipo di pensiero che dovrà opporre resistenza al canone, per questo la produzione teorica non è neutra, ma situata, frutto di uno specifico posizionamento<sup>2</sup>. Allo stesso modo, la costruzione di ciò che è *canonico* o *emblematico* e possiede autorevolezza concettuale ed estetica o ciò che invece può essere tralasciato sono anch'essi processi che tagliano ideologicamente l'esistente in ciò che ha valore o meno. Si tratta di forme di preminenza intellettuale che non vengono *equamente distribuite* tra le diverse soggettività che partecipano alla produzione e alla circolazione di un discorso<sup>3</sup>. La

<sup>1</sup> Cfr. F. Terranova, *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival* (2016).

<sup>2</sup> Il posizionamento rappresenta un concetto ponte tra danza e pensiero femminista. Si tratta infatti di un aspetto imprescindibile all'una e all'altro: la danza e la coreografia possono essere descritte proprio come pratiche artistiche che si occupano di descrivere la successione, l'insieme e la relazionalità delle posizioni che un corpo o un insieme di corpi assumono in un determinato spazio-tempo; il pensiero femminista si distingue dalla filosofia moderna e post-moderna occidentale proprio per la sua capacità di riconoscere il proprio contesto di origine. Cfr. A. Rich, *Notes Toward a Politics of Location*, in Ead., *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, Londra, Virago, 1987.

<sup>3</sup> Intendendo il termine in senso foucaultiano, con discorso si fa riferimento all'insieme di pratiche discorsive che contribuiscono a una specifica *episteme*, cioè una disciplina. Cfr. M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, trad. G. Bogliolo, Milano, Rizzoli, 1971.

storiografia femminista e gli studi di genere hanno mostrato come sia essenziale «spazzolare la storia contropelo»<sup>4</sup> per guardare al passato e al presente con una maggiore capacità critica, permettendo a nuovi oggetti di ricerca di emergere. Non si può parlare del contributo delle donne alla storiografia delle arti dello spettacolo senza tenere in considerazione a quali tensioni storiche, sociali, materiali, economiche e culturali è sottoposta tale soggettività<sup>5</sup>. Non si può compensare la mancanza di uno spazio adeguato di partecipazione, validazione e valutazione dell'autorevolezza del contributo delle donne agli studi di danza solamente producendo spazi dedicati *esclusivamente* alla teoria delle donne. Come insegna il separatismo a partire dagli anni Settanta nel femminismo, nel femminismo lesbico, nel femminismo nero questi spazi sono essenziali per consentire l'emergere di una soggettività che agisca nella piena coscienza del proprio posizionamento, ma sono necessariamente temporanei, processuali, reiterabili e trasformativi. Si tratta di spazi strumentali ad adoperare un cambiamento radicale nel quadro di interpretazione stesso, volti a produrre una critica più generalizzata a *come* naturalizziamo aspetti culturalmente costruiti della costruzione del reale. In questo caso *come*, appunto, attribuiamo significatività e valore scientifico. Da un lato, è fondamentale creare uno spazio dove soggettività marginalizzate possano prendere parola, allo stesso tempo è nevralgico trasformare il modo di produrre teoria e storia, resistendo alla tentazione di assimilare la storia delle donne nella più ampia storia universale, chiarificando che non si tratta semplicemente di un aspetto ancillare, di minor valore, ma di un fuoco che brucia dall'interno la nostra civilizzazione. Questa premessa è fondamentale per descrivere un posizionamento femminile che, pur radicandosi in una concezione materialista, non si configuri come essenzialista. In questo senso, l'obiettivo è qui dimostrare come l'apporto delle donne agli studi di danza non sia semplicemente un "tema" o una storia parallela a quella ufficiale (scritta dagli uomini) ma una forma di produzione teorica che, a partire proprio dall'assun-

<sup>4</sup> W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Milano, Einaudi, 1997, p. 31. L'idea di una storiografia marxista e il materialismo storico hanno contribuito fortemente allo sviluppo di metodologie storiografiche critiche che hanno in parte costituito i prodromi per una storiografia femminista e di genere. Cfr. M. Nordera, *Generi in corso. Note per storie ancora da scrivere*, in S. Franco e M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET, 2005, pp. 205-206.

<sup>5</sup> Ho scelto di utilizzare nell'articolo il femminile universale, poiché accogliendo l'impostazione del numero monografico intendo concentrarmi sull'opera di persone che si riconoscono in tale genere. In una concezione marcatamente anti-essenzialista, la categoria di donna descrive un preciso posizionamento non egemonico sull'asse del genere dal quale originano pratiche e teorie. Tale posizionamento si situa su una specifica linea di oppressione che contribuisce a determinare, insieme ad altre traiettorie (classe, razza, abilità ecc.), le condizioni di esistenza e le possibilità agentive e di autodeterminazione di una persona. Con le dovute precisazioni, la riflessione proposta nell'articolo può essere estesa ad altri posizionamenti di genere non egemonico, come quelli di soggettività queer, non binarie e trans\*.

zione critica di un posizionamento di genere, ha le sue specificità e che contribuisce in modo originale, autonomo e sostanziale alla disciplina.

La storiografia femminista nel suo strutturarsi come metodologia e come ambito ha mostrato la necessità di un interesse alle donne come soggetto e allo stesso tempo all'egemonia dell'Uomo come forza agente nella storia. Traslare questa metodologia critica nell'ambito della storiografia della danza porta a dei risultati interessanti, come già dimostrato in ambito anglofono, dove questo incontro è avvenuto da tempo<sup>6</sup>. Se dalla storia delle donne emerge la necessità di riprendere in mano le tracce di chi è stata sistematicamente esclusa, è grazie a una prospettiva femminista che questa esclusione si esprime in tutta la sua significatività ed è con gli studi di genere che tale necessità prende l'ambito metodologico ed ermeneutico<sup>7</sup>. Nello stesso spirito, confrontarsi con la categoria di genere e integrarla nella propria matrice di analisi teorico-critica è doveroso per ampliare le possibilità di una storiografia della danza che abbia presa sul contemporaneo: si tratta di una critica femminista unita a una politica del posizionamento. Due movimenti complementari che riassumono gli obiettivi di una storiografia femminista: la categoria di genere come grimaldello per riaprire i significati della storia e come mappa per leggere i posizionamenti dai quali si genera teoria. Il caso della storiografia della danza occidentale è di particolare rilevanza per alcuni aspetti specifici. Il primo è il fatto che, contrariamente ad altre forme d'arte, a partire dalla fine del XVIII secolo la danza diviene una disciplina prevalentemente femminile inizialmente per quanto riguarda le interpreti, ma nei secoli successivi anche in altri aspetti, fino ad arrivare al XX secolo dove alcuni dei momenti trasformativi più importanti della danza sono attribuiti a coreografe e danzatrici donne<sup>8</sup>. Il secondo riguarda l'importanza che il corpo ricopre nella danza intesa come pratica culturale collettivamente significata dalla nostra specie, secondo le specifiche di ogni gruppo culturale. La danza, culturalmente e storicamente situata, rappresenta un osservatorio sul corpo, sulle sue potenzialità e sull'immaginario che ruota attorno ad esso<sup>9</sup>: un punto di massima densità dei processi di materializzazione della corporeità. La danza costituisce perciò un punto di osservazione, circolazione e trasformazione del genere.

<sup>6</sup> Cfr. C. Brown, *Re-tracing our steps. The possibilities for feminist dance histories*, in J. Adshead-Lansdale e J. Layson (a cura di), *Dance History: an introduction* [1983], Londra, Routledge, 1994, pp. 198-216; S.L. Foster, *Choreographies of gender*, in «Signs», II, 1998, n. 1, pp. 1-33; E. Claire, *Dance Studies, Gender and the Question of History*, in «Clio. Women, Gender, History», n. 46, 2017, pp. 157-185.

<sup>7</sup> Cfr. A. Cecconi e R. Gandolfi (a cura di), *Teatro e "gender". L'approccio biografico*, in «Teatro e Storia», 2007, n. 28 (*Orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali*), p. XXI.

<sup>8</sup> Cfr. P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, p. X.

<sup>9</sup> A. Pontremoli, *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Bari, Laterza, 2018, pp. 45-51.



La specificità della situazione della storiografia della danza in Italia è ancora più interessante proprio perché gli innesti con i *dance studies* e i *gender studies* sono stati tutt'altro che lineari, generando frizioni e adattamenti. Nonostante una certa frammentarietà, la ricezione della "critical theory", del post-modernismo e del post-strutturalismo hanno ormai raggiunto una sorta di canonizzazione nei *dance studies*, anche italiani. Molto più difficili da rintracciare sono i travasi avvenuti con gli studi di genere e il pensiero femminista, che vengono spesso visti come appendici di una matrice di decostruzione più ampia, ma dei quali si perde la potenzialità critica specifica, proprio nell'ambito della danza. Lo studio delle pratiche performative in Italia è ancora profondamente legato alla genealogia dei grandi maestri nonostante la molteplicità di esperienze ascrivibili ad altre soggettività e ad altre forme di trasmissione del sapere. Per questo risulta urgente costruire una genealogia della danza imperniata sull'asse del genere, sottolineando la peculiarità del contributo delle soggettività minorizzate alla disciplina, con l'obiettivo di far emergere le specificità di un tale approccio e sistematizzarne le ragioni scientifiche e politiche. Infine, un maggior contatto e una conoscenza più precisa della teoria femminista giovano agli studi di danza, potenziandone felicemente alcune istanze e diventando terreno fertile per la produzione coreografica stessa. Allo stesso tempo, gli studi di danza amplificano la comprensione di alcune riflessioni femministe, fornendo strumenti originali per la lettura di concetti come genere e corporeità.

### **Alcune esperienze per una storiografia di genere della danza italiana**

Sebbene stenti a raggiungere in Italia una piena validazione accademica e un approccio sistematico, una prospettiva di *genere* è stata applicata alla storiografia e agli studi di danza con risultati importanti<sup>10</sup>. Come mette in risalto Rita Fabris e contrariamente a quanto avvenuto negli Stati Uniti, in Italia la disciplina coreografica pur essendo la pratica artistica a maggior partecipazione femminile, manca di una elaborazione specifica in ambito femminista, nonostante alcune esperienze significative siano occorse negli anni Settanta, nel pieno dell'espansione del movimento femminista in Italia<sup>11</sup>. La storiografia della danza italiana ha tendenzialmente privilegiato le figure maschili, riservando alle figure femminili un ruolo ancillare, senza mettere in rilievo alcun aspetto sistemico e alcun valore teorico nella pratica e nelle biografie delle seconde. Tra i più significativi tentativi di un diverso approc-

<sup>10</sup> Per quanto riguarda l'intreccio tra studi di genere e studi teatrali in Italia cfr. il numero monografico A. Cecconi e R. Gandolfi (a cura di), *Teatro e "gender". L'approccio biografico*, cit.; R. Gandolfi, *Quando la ricerca teatrale incontra gli studi delle donne e di genere*, in «Biblioteca Teatrale», gennaio-giugno 2013, nn. 105-106 (*Le arti performative e le nuove generazioni di studiosi: Roma, 25-26 giugno 2010: atti delle giornate di studio I*), pp. 141-152.

<sup>11</sup> Cfr. R.M. Fabris, *Le compagnie di danza contemporanea negli anni Settanta*, in S. Paolini Merlo (a cura di), *Le pioniere della nuova danza italiana*, Milano, ABEditore, 2016, pp. 261-283: 262.



cio abbiamo alcune opere di teoriche italiane. Il primo esempio di uno studio storiografico imperniato sull'asse del genere è il lavoro di Daniela Bertozzi uscito nel 1980 *Donna è ballo: la nascita della danza moderna nei testi delle donne che l'hanno inventata* dedicato alla danza moderna americana e alle sue autrici più importanti<sup>12</sup>. Il testo in qualche modo intercetta la necessità di riscrivere la storia della danza con parametri differenti, che siano in grado di mettere in rilievo genealogie originali, ma allo stesso tempo riflette la difficoltà di immaginare una storiografia analoga per la danza italiana.

Per una trattazione che risponda a questa esigenza calandola nel contesto novecentesco italiano bisogna attendere l'uscita nel 2001 dell'opera di Patrizia Veroli *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*<sup>13</sup>. La teorica è interessata a ricostruire le origini della danza moderna in Italia provando ad andare oltre la narrazione canonica di un ritardo italiano nell'assorbire le nuove forme della danza moderna e nel produrne una propria reinterpretazione. Per Veroli il protagonismo delle donne nella storia della danza si lega a filo doppio con la coscientizzazione della donna come soggettività esclusa e oppressa, ma anche altra e prolifica. La teorica acutamente intuisce che «una storia della danza al femminile poteva raccontare dunque la storia della donna reale e assieme di quella immaginaria, diventando così storia di genere, ed evidenziare i modi in cui, a sagomare l'immagine della danzatrice hanno interagito natura e cultura, società e storia»<sup>14</sup>.

Dalla storiografia femminista queste teoriche colgono la necessità di aprire la categoria di genere come ciò che identifica «più che il sesso, il "sapere" collegato alla differenza tra i sessi»<sup>15</sup>, cioè le forme di distribuzione e di accesso al potere. La danza appare quindi come uno «strato geologico in perpetuo scorrimento sopra e sotto e attraverso altri strati che nel loro insieme costituiscono la storia»<sup>16</sup>. L'importanza ricoperta dal corpo nella disciplina della danza rende inoltre più facile la creazione di un ponte tra danza, genere e riflessione foucaultiana sulla dimensione biopolitica di istituzioni formali e informali. Veroli intende sottolineare la capacità agentiva e inedita delle donne nel contribuire al rinnovamento della danza: osserva come nella danza moderna venga a concretizzarsi una forma del genere femminile in forte contrasto con quella promossa dalla danza accademica. Questa possibilità incarna un'epoca di trasformazione culturale, ma allo stesso tempo rispecchia il ruolo maggiormente autoriale e attivo nella produzione della danza stessa.

Sempre nel 2001 Marina Nordera si addottora con una tesi intitolata *La donna in*

<sup>12</sup> D. Bertozzi, *Donna è ballo: la nascita della danza moderna nei testi delle donne che l'hanno inventata*, Roma, Savelli, 1980.

<sup>13</sup> P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria*, cit.

<sup>14</sup> Ivi, p. XI.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Ivi, pp. XI-XII.

*ballo. Danza e genere nella prima età moderna*<sup>17</sup>, dove altrettanto significativamente usa la lente del genere per analizzare la danza tra Quattrocento e Cinquecento in Italia. Per Nordera la lente del genere permette, attraverso l'approccio mutuato dall'antropologia e dagli studi culturali, di avvicinarsi al corpo e alle sue espressioni gestuali come a qualcosa di stratificato e di non completamente appartenente alla sfera della naturalità, ma anzi come il frutto di un intreccio tra biologia, storia, cultura ed educazione corporea. Consente, inoltre, di guardare alla danza come insieme di pratiche corporee storicamente situate sulle quali la categoria del genere ha un impatto, strutturandone le forme e i significati, pratiche corporee che allo stesso tempo hanno un effetto di ritorno sulla rappresentazione della corporeità e quindi del genere. Fare la storia del corpo significa soprattutto fare la storia delle sue rappresentazioni: proprio per questo la storia della danza costituisce quindi anche una storia delle idee della corporeità:

se la differenza di genere implica una diversa percezione del corpo e della sua cultura fisica, in termini di meccanismo primario lo stile di danza dell'uomo è la cristallizzazione di quel che significa essere un membro maschile di quella cultura, mentre lo stile di danza della donna è una cristallizzazione di ciò che significa essere un membro femminile di quella cultura<sup>18</sup>.

In continuità con le riflessioni di Veroli in merito alla storia della danza come storia dell'immaginario sul corpo e sui generi, si tocca con mano come la danza rappresenti proprio quell'osservatorio sulla costruzione culturale della corporeità e della sua leggibilità attraverso categorie precise. Possiamo quindi parlare della partecipazione della danza alle tecniche del corpo in termini disciplinari, ma anche *produttivi*: una matrice di significazione culturale che può produrre (s)oggetti nuovi. Grazie al genere l'attenzione si sposta dalla figura femminile alle relazioni di genere, sposando una concezione della danza che mette in gioco il corpo «portandolo alla ribalta della coscienza individuale e collettiva»<sup>19</sup>. Agli studi di genere la teorica riconosce il merito di aver sottolineato l'importanza dei processi di rappresentazione e autorappresentazione del femminile nei contesti collettivi, tra cui quelli artistici: la danza costituisce una pratica culturale a tutto tondo, degna di un interesse non solo da parte dell'estetica, ma delle discipline sociali e storiche.

Proseguendo in questo solco, nel 2005 il volume collettaneo a cura di Marina

<sup>17</sup> M. Nordera, *La donna in ballo. Danza e genere nella prima età moderna*, Tesi di Dottorato, Firenze, Istituto Universitario Europeo di Firenze, 2001.

<sup>18</sup> Ivi, p. 7.

<sup>19</sup> Ivi, p. 1. Nordera pone all'origine degli studi di danza come disciplina proprio il rinnovato interesse per il corpo, la sua materialità e la sua interazione con i regimi di *potere* e *sapere* da parte di Michel Foucault, associandolo immediatamente alla parallela ri-politicizzazione del corpo attraverso il pensiero femminista.

Nordera e Susanne Franco raccoglie alcune delle più interessanti direzioni degli studi di danza nell'ottica di fare un punto sulla disciplina e la sua metodologia, domandandosi *come* la danza produca significati, discorsi, pratiche e corporeità:

Se ogni danza o pratica di danza incarna una teorizzazione di relazioni tra il corpo e il sé, e tra i corpi e la società, il significato è il prodotto di un accordo culturale, vale a dire il risultato di un uso sistematico di codici e convenzioni condivise da un gruppo<sup>20</sup>.

Tra le parole chiave scelte per le sezioni vi è anche il binomio “Femminile. Maschile”<sup>21</sup>, individuando il genere come concetto operativo per un approccio originale alla storiografia della danza. Il genere è definito dalla teorica Linda J. Tomko «una mossa decisiva nello studio accademico»<sup>22</sup>, in grado di dare uno scossone alle metodologie tradizionali e, come abbiamo detto, far emergere nuovi soggetti, nuove genealogie, ma soprattutto permette di iscrivere questi nuovi (s)oggetti e genealogie in un quadro critico che risignifica l'insieme:

Inizialmente la preoccupazione era di reinserire le donne nella documentazione storica, ma presto scrivere la storia delle donne divenne un tentativo di dare nuova forma agli schemi stessi attraverso cui i documenti storici erano prodotti. Fu a questo punto che la storia delle donne articolò il genere come una categoria di analisi storica e in questo modo la concettualizzazione del genere si allargò fino a comprendere lo studio delle donne e degli uomini nella società<sup>23</sup>.

La sezione, che raccoglie tre saggi critici di Nathalie Lecomte, Susan Leigh Foster e Inge Baxmann, ha il merito di tentare una storiografia della danza informata dagli studi di genere applicata a periodi antecedenti a Ottocento e Novecento, sui quali si concentrano invece solitamente queste prospettive. Il saggio di Marina Nordera che conclude la sezione è dedicato alla rassegna di alcune piste di indagine aperte dagli studi di genere per la storiografia della danza rispetto alla specificità dell'Ita-

<sup>20</sup> S. Franco e M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, Torino, UTET, 2015, p. XVI.

<sup>21</sup> L'autrice dell'introduzione alla sezione, Linda J. Tomko, esplicita di aver preferito il binomio “Femminile.Maschile” a “Genere” perché più adatto alla circolazione in un contesto italiano dove “genere” con l'accezione di *gender* non è diffuso. La reticenza nell'adottare concetti e categorie mutate dalla teoria anglofona, se da un lato rappresenta un sano posizionamento critico e una legittima autonomia delle genealogie teoriche, dall'altro lato in questo caso rischia di reiterare una concezione binaria del genere che non consente di assimilare alcuni dei tratti più interessanti degli studi di genere, che si propongono proprio di andare oltre la naturalizzazione del binarismo di genere. Cfr. L.J. Tomko, “Femminile.Maschile”, in S. Franco e M. Nordera (a cura di), *I discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, cit., pp. 117-140.

<sup>22</sup> Ivi, p. 117.

<sup>23</sup> Ivi, p. 121.

lia, dove la ricezione del concetto di genere si incontra/scontra con l'eredità del femminismo della differenza sessuale, accompagnato dal conseguente timore da parte di alcune teoriche di perdere il focus sulla dominazione maschile. L'accostamento tra il concetto di genere e quello di differenza sessuale è però problematico perché l'ultima contiene molto spesso un retaggio legato al binarismo di genere e ai suoi predicati biologici, mentre la nozione di genere nelle sue accezioni più recenti tende proprio a sottolineare la costruzione culturale non solo del genere, ma anche del sesso biologico, esso stesso frutto di pratiche discorsive e dispositivi. Nordera conclude la sezione ricordando come, sebbene sia necessario indagare le temporalità antecedenti alla nostra con consapevolezza storica, lasciar penetrare la categoria del genere nella produzione di teoria che guarda a periodi altri rispetto a Ottocento e Novecento è quantomai necessaria proprio per rendere meno rigidi alcuni canoni, aprendo le maglie della Storia a tutte quelle storie e soggettività minorizzate che mormorano nell'ombra.

L'ultima opera collettanea che apre a una storiografia della danza con una prospettiva di genere è *Le pioniere della nuova danza italiana*, pubblicata nel 2016 a cura di Silvio Paolini Merlo<sup>24</sup>. L'opera raccoglie gli atti di un convegno in memoria di Liliana Merlo volto a dare rilievo alla soggettività femminile nel contesto della danza italiana del Novecento dove, come sottolineato finora, è stata spesso relegata in posizioni di secondo piano. Pur senza un quadro teorico condiviso in merito al genere, tutti i contributi si impegnano nel gettare luce su figure femminili che hanno segnato il Novecento della danza italiana contribuendo alla creazione di scuole, compagnie, accogliendo innovazioni dall'estero e dando nuovo impulso alle pratiche coreografiche nazionali. La categoria di genere compare esplicitamente come elemento operativo di analisi nel contributo di Fabris relativamente al periodo storico degli anni Settanta, in cui l'espansione di una coscienza femminista si coniuga al posizionarsi coscientemente sulla linea del genere<sup>25</sup>. Non solo, Fabris mette in luce come molto spesso genere e classe si intreccino nel tracciare condizioni materiali che spesso divengono determinanti per la perduranza e la sopravvivenza dell'eredità di una coreografa o danzatrice. Se la Storia tende a non occuparsi delle donne, quando le donne non possono provvedere direttamente tramite i propri mezzi alla conservazione della propria eredità artistica, questa è facilmente destinata all'oblio, in quanto le istituzioni formali saranno meno inclini a includerla nel proprio canone:

La storia delle donne ha messo in evidenza tutta una serie di documenti minori tralasciati dalla storiografia istituzionale [...] mentre la provenienza sociale delle donne danzanti è spesso determinante per la costituzione di archivi, personali o

<sup>24</sup> S. Paolini Merlo (a cura di), *Le pioniere della nuova danza italiana*, cit.

<sup>25</sup> R.M. Fabris, *Le compagnie di danza contemporanea negli anni Settanta*, cit., p. 262.

pubblici, ma soprattutto non produce spesso tracce scritte di memorie di sé, lasciando racconti orali, anche di allievi e collaboratori, a supporto di una narrazione con ambizioni scientifiche che dovrebbe integrare e confrontare con documenti ufficiali dell'epoca quanto ricavato dalle interviste<sup>26</sup>.

I rilevanti risultati raggiunti in queste opere contribuiscono in modo significativo a rinnovare la storiografia della danza in Italia e potrebbero suscitare un maggior interesse se sistematizzati da una legittimazione teorica del genere come elemento dinamico e produttivo, come discorso che influenza la danza e la sua materialità, ma che allo stesso tempo è riprodotto (normativamente o criticamente) nelle pratiche della danza, così profondamente intrecciate con un pensiero del corpo, sul corpo e delle relazioni tra corpi. Integrando in modo più convincente studi di danza e studi di genere è inoltre possibile dare risalto al contributo che, viceversa, i primi possono dare ai secondi.

### **Una prospettiva “coreografica” sul genere**

Il genere è qui inteso come un dispositivo biopolitico composto da discorsi, attributi e pratiche che informa materialmente la corporeità degli individui. Le istituzioni, formali e informali, rinforzano e contribuiscono alla circolazione di pratiche e discorsi relativi al genere. Sulla scorta delle riflessioni del femminismo del Novecento in merito al genere e alla soggettività femminile e delle riflessioni sulla corporeità di Foucault, Judith Butler mette in luce due aspetti fondamentali della circolazione e riproduzione dei generi: la loro qualità performativa e la presenza di uno spazio di *sovversione* che resiste alla loro capacità normativa<sup>27</sup>. Il genere non è quindi inteso come sostrato (biologico o culturale), ma come un fare che plasma i corpi e le loro interazioni. Da un lato svela il corpo come campo tensivo sul quale si iscrivono saperi e poteri che ne modellano materialità e agentività. Dall'altro lato apre uno spazio dove soggettività marginalizzate, come chi appartiene a un genere non egemone, possano contribuire secondo le proprie specificità alla produzione di estetiche e significati nel mondo contemporaneo. Si tratta di spostare lo sguardo dalla materia ai processi di materializzazione che attraverso la loro reiterazione nel tempo producono una certa forma che appare stabile. La danza, come abbiamo visto, possiede quella capacità di rendere visibili i processi di materializzazione del corpo, nella loro normatività e potenzialità sovversiva, o esplorativa e quindi comunque anti-normativa. La definizione di genere di Butler fornisce una lente che

<sup>26</sup> Ivi, pp. 262-263.

<sup>27</sup> J. Butler, *Questioni di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. it. S. Adamo, Bari, Laterza, 2013; Ead., *Corpi che contano. I limiti discorsivi del “Sesso”*, trad. S. Capelli, Milano, Feltrinelli, 1996.

ci permette retroattivamente di vedere una caratteristica della danza che è sempre stata lì, ovvero mostrarci un accesso alla costruzione culturale della corporeità sessuata. Una corporeità che ne emerge come de-naturalizzata: un sito denso di significati e di potenziale, crocevia di istanze politiche, sociali, affettive e culturali. Il corpo, pur imbrigliato in strutture e dispositivi che ne plasmano perfino la biologia, è il luogo di una materialità che resiste e risponde alle spinte di significazione univoche: come nota Ilenia Caleo «le pratiche artistiche performative metto[o]no al mondo altre corporeità, spesso riconfigurando radicalmente i nessi tra arte-cultura, corpo-artificio, corpo-soggettività e nominando nuove categorie dell'esperienza, nuove nozioni comuni»<sup>28</sup>.

Se è possibile ricostruire una lunga frequentazione tra studi di genere e studi di performance<sup>29</sup>, è fruttuoso accostare a questa più nota genealogia il contributo specifico della danza all'idea di una performatività di genere. Nel seminale articolo *Choreographies of Gender*, Susan L. Foster propone di rileggere la teoria della performatività di genere di Butler a partire non dall'idea di performance ma dall'idea di coreografia<sup>30</sup>. Butler apre uno spazio fondamentale di ripensamento del genere attraverso strumenti e categorie che provengono dalle pratiche performative e legate allo spettacolo, ma commette due ingenuità: la prima riguarda la necessità di pensare la performance *come un testo*; la seconda è di non riuscire ad andare oltre una visione rappresentazionalista dello spazio performativo. Infatti, Butler sosterrà di parlare di *performatività* e non di performance, ma questa comprensione a tratti superficiale dello spazio e della pratica performativa si riflette sul depotenziamento del concetto stesso di performatività. Seguendo quanto proposto da Foster, è necessario ripartire dalla danza – e in particolare dal concetto di coreografia – per sottolineare quello che può essere il contributo specifico degli studi di danza a una più profonda comprensione del legame tra tecniche ed estetiche del corpo e genere. Guardare al genere dalla prospettiva della danza consente di uscire da un lato da una visione *testuale* della performatività che in parte ha cannibalizzato il terreno concettuale della danza metaforizzandolo, e dall'altro lato di andare oltre una concezione rappresentazionalista. La corporeità attraverso la danza si manifesta in tutta la sua potenza generativa, a partire dalla continua manifestazione della sua presenza e materialità, nella capacità autoportante e autonoma del corpo nel suo continuo materializzarsi. In questo senso, come suggerisce Foster, la coreografia e la danza sostengono in modo ricco e complesso una visione del potenziale performativo del genere, ovviando a quel difetto di materialità che emerge, anche se in

<sup>28</sup> I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Roma, Bulzoni, 2022, p. 22.

<sup>29</sup> In particolare possiamo canonicamente far risalire questa specifica genealogia al seminale articolo J. Butler, *Performative Acts and Gender Constitution*, in «Theatre Journal», XL, 1988, n. 4, pp. 519-531.

<sup>30</sup> S.L. Foster, *Choreographies of gender*, cit.

modo diverso, sia dalla teorizzazione di Butler che da quella di Foucault. Allo stesso modo, liberare pienamente la coreografia della minorità rispetto alla “mancanza” della testualità la rende più efficace perché parla per sé, parla attraverso la sua espressione relazionale e posizionale, radicata nella presenza e nella materializzazione dei corpi.

### Coda

Il seguente paragrafo mette in luce la possibilità di una felice complementarità tra pratica di danza ed elaborazione teorica di stampo femminista. L'analisi di due opere coreografiche contemporanee italiane permette di tematizzare il sodalizio tra una pratica e una teoria della corporeità e delle relazioni tra corpi: *Prelude* (2018) di Cristina Kristal Rizzo e *The Situation. DOGOD* (2020) di Barbara Berti. Le opere coreografiche qui evocate fanno parte di quella genealogia che intende iscriversi nella matrice femminista: le coreografe fanno riferimento in modo esplicito al femminismo contemporaneo e in particolare a Karen Barad e Donna Haraway, filosofe statunitensi che condividono un impianto teorico fondato sulla materialità dei corpi, degli eventi e della loro interrelazione reciproca<sup>31</sup>.

In *Prelude* il nucleo pulsante del lavoro consiste nell'idea di *ensemble*, inteso dalla coreografa come «un'intensa vicinanza di corpi danzanti che rivelano singolarmente e simultaneamente una condotta di transizione, una continua riconfigurazione dello spazio di prossimità»<sup>32</sup>. L'ensemble come entità collettiva che produce movimento e mette in circolo affetti in modo organico e sinergico, spinto da una agentività collettiva e relazionale, che si distingue da quella del “gruppo”:

un gruppo è formato di individualità che trovano sempre forme di negoziazione continua per produrre qualcosa, mentre invece l'*ensemble* è qualcosa di ancora

<sup>31</sup> La scelta delle due opere si spiega per il riferimento esplicito da parte delle coreografe a teorie femministe, ma rappresentano casi emblematici di un interesse e una contaminazione ben più ampi e variegati. In ambito più performativo possiamo citare il recente *Earthbound* (2021) di Marta Cuscunà, *MDLSX* (2015) dei Motus, il workshop *Pleasure Rocks* di Barbara Stimoli e Titta Raccagni. All'interno di una stessa aria di famiglia anche se non esplicitamente riferite a pensiero femminista, possiamo trovare il lavoro di Annamaria Ajmone *La notte è il mio giorno preferito* (2021) e il lavoro intorno a *Manifesto Cannibale* del Collettivo Cinetico (2021), che fanno riferimento a un rinnovato interesse per l'agentività del non umano e dell'inorganico (inteso però come naturale e non come macchinico) e possono essere ricondotti all'interesse per il nuovo materialismo francese e statunitense. Cfr. L. Budriesi, *Performare la Natura. Dal dispositivo rappresentazionale al 'teatro delle specie'. Tra pratica e teoria in Donna Haraway, Una Chaudhuri e Marta Cuscunà*, in L. Budriesi (a cura di), *Animal Performance Studies*, Torino, Accademia University Press, 2022, pp. 162-186.

<sup>32</sup> Cfr. la sinossi di *Prelude* a cura di Cristina Kristal Rizzo sul sito ufficiale della coreografa, <https://www.cristinarizzo.it/Prelude/Prelude.html> (ultima consultazione: 15 maggio 2023).



più ampio perché sono delle soggettività che producono continuamente qualcosa insieme ma questo qualcosa è sempre al di fuori di tutti e quindi non ha a che vedere con la negoziazione, ma veramente semplicemente con l'accettazione del mondo<sup>33</sup>.

Il titolo allude alla forma musicale del preludio, brano che si trova all'inizio di un'opera ma che al tempo stesso ne è indipendente, una sorta di soglia o di "annunciazione"<sup>34</sup>, una forma fluida che «amplifica la possibilità di lavorare su una struttura aperta, senza un vero inizio e senza una vera fine, su una danza impersonale che conceda spazio all'invenzione di materiali e di motivi»<sup>35</sup>. L'idea di *ensemble* è profondamente influenzata dalla lettura di Karen Barad, filosofa e fisica statunitense, e dall'idea di *entanglement* che descrive appunto la dinamica di indissociabile compenetrazione tra soggetti, oggetti e processi di materializzazione degli stessi. Per Barad, critica nei confronti della teoria butleriana, l'*entanglement* consente di uscire una volta per tutte da una concezione rappresentazionista e avvicinarsi finalmente a come la materia diviene materia<sup>36</sup>: esemplifica la costante interrelazione tra materia e significati. La performatività viene qui proposta come approccio alternativo e critico sia a quello rappresentazionista che a quello socio-costruttivista. Questi due approcci vengono presi come exempla dell'eccessiva attenzione filosofica garantita al linguaggio, a discapito di corporeità e materialità<sup>37</sup>. Rizzo, parlando del proprio lavoro infatti sottolinea come

Il corpo ha comunque una sua materia e questa materia ha bisogno di essere informata, informata attraverso la pratica ed è già pura comunicabilità non ha bisogno del senso e del significato: è già lì per comunicare. Il pensiero sul movimento consente a questa soggettività di essere, di essere nel momento in cui il movimento appare. Non sono due dimensioni separate, ma viaggiano insieme e si nutrono a vicenda<sup>38</sup>.

Si tratta di una pratica coreografica come susseguirsi in addensamenti di oggetti

<sup>33</sup> Cfr. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_x2bFkBZVIU&ab\\_channel=ERCultura](https://www.youtube.com/watch?v=_x2bFkBZVIU&ab_channel=ERCultura) (ultima consultazione: 15 maggio 2023).

<sup>34</sup> Così lo definisce la coreografa parlando del lavoro, cfr. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_x2bFkBZVIU&ab\\_channel=ERCultura](https://www.youtube.com/watch?v=_x2bFkBZVIU&ab_channel=ERCultura) (ultima consultazione: 15 maggio 2023).

<sup>35</sup> Cfr. la sinossi di *Prelude* a cura di Cristina Kristal Rizzo sul sito ufficiale della coreografa, <https://www.cristinarizzo.it/Prelude/Prelude.html> (ultima consultazione: 15 maggio 2023).

<sup>36</sup> Cfr. K. Barad, *Posthumanist Performativity. Towards an Understanding of How Matter comes to Matter*, in «Signs», XXVIII, 2003, n. 3 (*Gender and Science: New Issues*), pp. 801-831.

<sup>37</sup> In merito alla rilevanza della dimensione performativa rispetto alla produzione corporea della materialità cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* [2004], Roma, Carocci, 2014.

<sup>38</sup> Cfr. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_x2bFkBZVIU&ab\\_channel=ERCultura](https://www.youtube.com/watch?v=_x2bFkBZVIU&ab_channel=ERCultura) (ultima consultazione: 15 maggio 2023).



provvisori in tensione dinamica, continua e parzialmente randomica, che Ilenia Caleo definisce «assemblaggio postumano»<sup>39</sup>. L'apparato coreografico a partire da una *intra-azione*<sup>40</sup> non gerarchica degli elementi che lo compongono. Attraverso la sospensione della dinamica causa-effetto, la coreografia stessa rappresenta un *entanglement*, ovvero un insieme di relazioni materiali che all'interno del continuo differenziarsi del mondo danno forma a un'entità mutevole ma solida nel suo mostrarsi<sup>41</sup>.

Nel progetto *DOGOD* (2020) di Barbara Berti invece fonte di ispirazione per la creazione coreografica è l'idea di *specie compagne* di Donna Haraway. Nota come iniziatrice del femminismo *cyborg*, Haraway nella sua produzione teorica cerca continuamente di decostruire e criticare le dicotomie sulle quali si è imperniato il pensiero moderno e in particolare la divisione natura/cultura, ma allo stesso tempo di trovare un'alternativa a un relativismo post-moderno in cui ogni posizione si equivale. In particolare, Haraway si chiede come è possibile intrattenere relazioni non oppressive con le altre specie con cui condividiamo il pianeta: l'idea di specie compagne risponde alla necessità di configurare nuovi orizzonti di collaborazione tra animali umani, animali non umani e altri abitanti della Terra di fronte alla crisi e alla devastazione generale dell'ambiente<sup>42</sup>. In *DOGOD* Berti individua lo spazio performativo come campo di sperimentazione per lavorare in sinergia tra animali non umani e animali umani, quando questi si legano a partire non da rapporti di dominio, ma aprendo uno spazio di possibilità attraverso la creazione di intimità, prossimità, con una presa di responsabilità e di rischio condivisa ed, entro certi limiti, co-costruita. Come enuncia la sinossi del lavoro:

La performance si snoda in un ambiente *safe*, nella dimensione relazionale, come contemplazione collettiva di un universo che pone al centro il tempo animale. Il reame del gioco, del *play*, del *fight* inducono i presenti a navigare flussi coreografici, istantanei e interattivi, con i performer. A mappare e sostenere lo spazio attraverso intimi atti di presenza; o con il posizionamento di oggetti che caricano la performance di una sostanza al confine tra animato e inanimato, decostruendo continuamente la "situazione"<sup>43</sup>.

Non si tratta di "imitare l'animale", ma di trovare attraverso un approssimarsi

<sup>39</sup> Cfr. I. Caleo, *Performance, materia, affetti*, cit., p. 168.

<sup>40</sup> Cfr. K. Barad, *Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Unfoldings, and Justice-to-Come*, in «October», n. 28, 2010, pp. 240-268: 268.

<sup>41</sup> Ivi, p. 265.

<sup>42</sup> È fondamentale sottolineare che, sebbene il concetto di *specie compagne* si presti a una lettura antispecista, nel pensiero di Haraway mantiene aspetti antropocentrici e utilitaristici. Per una lettura del pensiero di Haraway più prossima all'antispecismo cfr. F. Timeto, *Bestiario Haraway. Per un femminismo multispecie*, Milano, Mimesis, 2020.

<sup>43</sup> Dalla sinossi ufficiale del lavoro, cfr. <https://barbaratopi.wordpress.com/the/2288-2/> (ultima consultazione: 15 maggio 2023).

reciproco forme di comunicazione, di collaborazione e di divertimento condivise. La ricerca di questo terreno richiede di provare a decostruire l'antropocentrismo che permea il modo di entrare in relazione con il mondo e di lasciare spazio per nuove modalità della corporeità, dello spazio e dell'agentività con altre soggettività non umane. Questo spostamento di prospettiva consente un nuovo sguardo sulla coreografia stessa che si risignifica come pratica inter-soggettiva e inter-specie e allo stesso tempo di rinegoziare e rinarrare lo spazio performativo come un luogo dove "fare mondo" insieme<sup>44</sup>.

Le pratiche coreografiche costituiscono forme che si collocano in una posizione eccentrica rispetto al reale così per come si manifesta ed eccentrica rispetto anche alla soggettività stessa che le produce, nutrendosi di una irrisolutezza e di una incompletezza che sono sintomo di eccedenza di senso. La danza permette di *abitare* la teoria, di lavorare in accordo ad essa per farsi manifestazione carnale delle possibilità che offre per ripensare il mondo, attraverso un materialismo dell'immaginazione particolarmente fervido, che rende conto non solo della natura estetica, ma anche politica della produzione coreografica. Una prospettiva di genere e femminista permette di svelare il corpo come motore della produzione di significati e immaginari e mostrare la rilevanza del genere nella sua duplice forza normativa e sovversiva all'interno di una pratica culturalmente significativa come la danza. La danza intesa come campo di prova della teoria ma anche come luogo di produzione della stessa e di un nuovo modo di interrogare la storia e la nostra cultura. La pratica della danza si significa come produzione di senso condiviso a partire da una gestione relazionale e interdipendente di tempo, spazio e materia, corpi (umani e non solo). Il fatto di essere situata è quindi strutturalmente imprescindibile alla comprensione della danza. Il corpo danzante è un corpo che mappa costantemente i corpi che ad esso sono in relazione e lo spazio all'interno del quale si muove come partecipanti della propria corporeità. All'interno della creazione coreografica teoria, fare poetico e pratica estetica si saldano in modo fluido, interrompendo la dicotomia tra sapere pratico e sapere teorico e in contrasto con la perpetrazione di un dualismo corpo mente. Attraverso le scelte che le coreografe operano quando lavorano si manifesta la teoria della corporalità che sta alla base della loro pratica della danza, ma che allo stesso tempo ha delle ricadute *al di fuori* e *dal di fuori* è influenzata<sup>45</sup>. Le pratiche coreografiche rappresentano dunque un modo della produzione di teoria e allo stesso tempo un modo di produrre storia e documenti secondo un nuovo paradigma della temporalità e della materialità. Costituiscono una forma incarnata e non logocentrica di produzione di conoscenza, di significato, di immaginari in divenire.

<sup>44</sup> D. Haraway, *Chtbulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, trad. C. Durastanti e C. Ciccioni, Roma, NERO, 2020, p. 27.

<sup>45</sup> S.L. Foster, *Choreographies of gender*, cit., p. 6.

Cristina Grazioli

## **Figure di donne**

Ricerca e creazione nelle arti della marionetta

What if, for a change, we reenvisioned ourselves as objects?  
Why not be a thing? An object without any subject?  
A thing among others? “A thing which feels”

Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*  
citato da Ana Alvarado

### **La marionetta come differenza**

Un presupposto apparentemente ovvio nell'avvicinarsi alla storia del Teatro di Figura è il fatto che ciò significa occuparsi di Storia del Teatro. Cioè affrontare le medesime questioni storiografiche e metodologiche. Determinate peculiarità riguardano poi lo specifico di questo particolare territorio<sup>1</sup>.

Si tratta quindi di avere sempre presenti i possibili rapporti tra teatro *tout court* e la varietà di forme assimilabili ai generi cosiddetti “minori” o “parateatrali”, cioè forme che sin dalle loro usuali (discutibili) definizioni si pongono in posizione di alterità rispetto al teatro dominante.

Partiamo allora dalla *differenza*. Un lemma che accomuna una certa idea del teatro e un importante versante del pensiero femminile o femminista.

“Teatro come differenza” è l'espressione che Antonio Attisani diffonde nel 1978:

*luogo della differenza*, luogo in cui una società sogna e festeggia i suoi santi, le sue capacità e i suoi risultati; e luogo dove è possibile la religione di cui abbiamo ancora bisogno, cioè il rapporto con gli interrogativi, i fallimenti e la residua follia [...]; un sistema di critica e solidarietà, fusione di scienza e umanità<sup>2</sup>.

Espressione ricorrente in variazioni ma sempre incandescente: «il nucleo più intimo della tradizione teatrale, ossia la produzione di differenza rispetto alle idee e ai protocolli espressivi che ci sono familiari, [...] il senso di una ricerca che distin-

<sup>1</sup> Cfr. in merito C. Grazioli, *Punti critici ed equilibri dinamici: studiare la Storia del Teatro di Figura/Pontos críticos e equilíbrios dinâmicos: estudar a História do Teatro de Figuras*, in «Moin Moin», II, 2016, n. 16 (*Pesquisa no Teatro de Formas Animadas*), pp. 16-53: 19-20, <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/issue/view/1059652595034702162016> (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

<sup>2</sup> A. Attisani, *Teatro come differenza*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 35.

gue il teatro dagli altri linguaggi»; dove «l'essenziale non è che il margine dell'ines-senziale. Ma il margine è una esperienza della differenza, una figura del doppio»<sup>3</sup>. Fino a un recente dialogo tra Attisani e Lea Melandri che significativamente scrive di avervi trovato all'epoca, «applicata al teatro, la stessa sfida che noi [femministe] rivolgevamo al rapporto tra vita e cultura, sessualità e politica, individuo e società»<sup>4</sup>.

È possibile elevare a potenza le considerazioni di Attisani, nel momento in cui allo statuto teatrale si associ anche la questione di genere, potendo giocare sull'ambivalenza del termine, nella doppia accezione di genere sessuale (femminile) e genere teatrale (i teatri di figure).

Le implicazioni gravitano nella sfera della differente identità, dell'alterità, della molteplicità, ma anche dell'incertezza e della fluidità: tutti motivi propri all'universo delle figure, e più che mai nelle declinazioni degli ultimi decenni.

Sempre più compositi sono i parametri di riferimento chiamati in causa dalla riflessione critica, con il ricorso a categorie estetiche affermatesi dentro e fuori le scene come liquidità, impermanenza, mescolazione, particolarmente consone all'universo delle figure.

Si tratta di fare entrare studi e riflessioni critiche sulla Marionetta nel contesto più ampio del pensiero e della storiografia teatrale, come accade in scena, dove performer e marionette da tempo non possono più essere agiti né pensati come separati<sup>5</sup>.

## 2. Storiografia teatrale e figure

Quando la storiografia teatrale nomina i territori delle figure sembra appiattirli su di un generico ambito di "generi minori", leggendoli senza distinzioni, come "arte popolare", generi a destinazione dell'infanzia, connotati da assenza di complessità registica o drammaturgica, forme "spontanee", e così via. Luoghi comuni che hanno una loro ragione d'essere, tuttavia ampiamente contraddetti dagli studi specialistici e da progetti recenti che restituiscono loro la giusta dimensione storico-critica<sup>6</sup>; un dato evidente è la necessità di riconoscerne varietà, pluralità e singole identità.

Sono i primi decenni del Novecento, immancabile punto d'osservazione di tutta la letteratura sul tema, a smentire ogni generico sguardo, rivelando la ricchezza e la diversità delle innumerevoli forme rubricabili entro questo universo. Il contesto è articolato, ma consideriamo almeno il ripensamento dei paradigmi dell'attore, spostato dalla centralità e dall'egocentrismo, o le alleanze con le arti visive; fattori che

<sup>3</sup> F. Cambria, *Appunti sull'Onzième del Théâtre du Radeau*, in «Mimesis Journal», I, 2012, n. 1, p. 84.

<sup>4</sup> A. Attisani e L. Melandri, *Femminile e maschile in scena*, 8 marzo 2023, <https://www.doppiozero.com/femminile-e-maschile-in-scena> (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

<sup>5</sup> Cfr. C. Grazioli, *Punti critici*, cit.

<sup>6</sup> A titolo d'esempio cfr. il progetto *Puppetplays*, <https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/en> (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

in modo diverso si pongono in relazione alla diffusa passione per le figure. La stessa epoca segna istanze e urgenze del mondo femminile. Numerose artiste vedono nel mondo delle marionette la possibilità di una relativa autonomia, di essere registe (fino alla metà del Novecento professione quasi esclusivamente maschile).

Un indizio in merito può essere il fatto che questi territori siano meno ambiti, meno visibili, più *differenti* e meno rassicuranti, come testimoniano diverse marionettiste.

Va rilevato come le donne siano spesso attive in ruoli non visibili: produzione, promozione, formazione, organizzazione, pedagogia, festival. Come scrive Didier Plassard, nel corso del XX secolo hanno acquisito sempre più importanza dimensione pedagogica e finalità educativa delle marionette e contemporaneamente l'accesso delle donne a funzioni di responsabilità artistiche, direzione amministrativa o politica culturale, nel quadro di un'istituzionalizzazione più o meno accentuata di quest'arte. Le donne vi hanno avuto accesso, ma, almeno fino a un certo momento, questo è coinciso con un «ruolo femminile ben conosciuto, quello dell'educatrice»<sup>7</sup>.

Ma dal punto di vista storico-critico, chi si occupa o si è occupato di questi territori? Come e quando? Oggi è mutato il panorama?

Così come negli studi di Storia del Teatro “mancano” le Marionette, fino a tempi recenti erano rare sia le donne studiose che le artiste considerate: il canone della bibliografia di riferimento, dalla fine dell'Ottocento fino agli anni Novanta del Novecento, riporta nomi quasi esclusivamente maschili<sup>8</sup>. *L'Enciclopedia dello Spettacolo* (1954-1962) dedica ai generi delle figure una ventina di voci (oltre a sottoparagrafi all'interno delle voci “nazionali”): tutte di autori maschi<sup>9</sup>.

A differenza della prima metà del secolo, nel secondo Novecento, e in modo degno di nota dagli anni Ottanta, le studiose cominciano a essere numerose (sempre meno citate dei loro colleghi). Forse la disattenzione degli storici del teatro ha lasciato maggior spazio di azione? Maria Signorelli pubblica numerosi articoli sin dagli anni Quaranta; e tuttavia non nel contesto teatrologico, ma in quello della pedagogia e della letteratura per l'infanzia<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> D. Plassard, *Marionnettistes (XIX-XXI siècle)*, <https://www.dictionnaire-creatrices.com/> (ultima consultazione: 1° agosto 2023). Se non diversamente specificato, le traduzioni sono di chi scrive.

<sup>8</sup> Charles Magnin, Henryk Jurkowski, Bill Baird, Gaston Baty, ecc.

<sup>9</sup> S. D'Amico (dir.), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Sansoni-Le Maschere, 1954-1962; la voce *Burattino* è della redazione, presente anche sotto *Cecoslovacchia, Francia, Germania, Austria, Gran Bretagna, Italia, Russia; Marionetta* (di Alessandro Brissoni), anche sotto *Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Italia e URSS; Ombre* (redazione; per la Francia Daniel Bernet, per la Germania Hans Knudsen; inoltre sotto le voci *Cina e Indonesia*); *Karagöz* firmata da Ettore Rossi; *Fantocci* (cinema) dalla redazione; *Opera dei Pupi* (Alessandro Brissoni); molte voci sono dedicate ad artisti (come *Podrecca* o *Signorelli*).

<sup>10</sup> Cfr. M.L. Volpicelli (a cura di), *Bibliografia*, in G. Sammartano e A. Oteri (a cura di), *Maria Signorelli tra scena e libri. Una vita per il teatro*, Torino, Kaplan, 2010, pp. 161-171.

Nel nostro paese il conio dell'espressione "Teatro di Figura" è attribuito a Fiorenza Bendini, nel contesto della mostra *Il Teatro di Figure fra tradizione e sperimentazione* (1979)<sup>11</sup>. È un momento importante: si allarga la concezione dei generi, si reinventano tradizioni, si avviano importanti progetti di ricerca. È Maria Signorelli a fondare Unima Italia nel 1980; nel 1981 viene fondato il *Centro Teatro di Figura* di Ravenna.

Pensiamo che l'esigua tradizione storiografica concernente le Figure ne abbia fatto un terreno d'indagine meno irretito da stereotipi e da categorie fossilizzate: un'occasione per cimentarsi con nuovi paradigmi estetici e critici, adottando per esempio le "*Passerelles*" indicate da Brunella Eruli in «Puck. La Marionnette et les autres arts»: procedere per attraversamenti di confini è un elemento essenziale della ricerca sulle Figure, tramite esili ponticelli, forti della loro precarietà e relatività, e non massicci ponti eretti con la pretesa di relazioni indiscutibili<sup>12</sup>. Proprio la rivista fondata nel 1988 da Eruli e Margareta Niculescu costituì una tappa fondamentale dell'approccio al mondo delle marionette. Si tratta di due *figure* di donne che hanno spostato l'orizzonte di questi generi: nella pedagogia, nella diffusione, nel pensiero e nell'approccio. Diversissime tra loro: Niculescu al centro dell'agone delle istituzioni e del riconoscimento istituzionale, Eruli "patafisicamente" *outsider* ovunque, pur essendo un'accademica.

Il panorama contemporaneo è radicalmente mutato: molte le studiose e capofila di progetti, spesso condotti collettivamente. Sceglieremo solo qualche caso tra i molti, allargando lo sguardo al contesto internazionale. È evidente che le studiose in tempi recenti si sono affermate anche introducendo tematiche e prospettive attuali<sup>13</sup>, di pari passo a un ulteriore aprirsi delle arti della marionetta.

Dal grembo dell'Institut International de la Marionnette, cofondato nel 1981 assieme a Jacques Felix dalla stessa Niculescu, nasce nel 2009 il Portail des Arts de la Marionnette (PAM), progetto collettivo capitanato da Raphaèle Fleury<sup>14</sup>.

Nell'ambito delle ricerche per una ambiziosa mostra che celebrava i 90 anni di UNIMA<sup>15</sup>, una delle coordinate condivise dal gruppo di lavoro è stata l'attenzione alle presenze femminili, sullo sfondo di un approccio globale. Tale volontà faceva inesorabilmente constatare l'assenza di donne tra i fondatori nel 1929. Anche nel caso di UNIMA la situazione cambia a metà Novecento, all'epoca della "rifonda-

<sup>11</sup> Cfr. A. Attisani, *Teatri possibili*, in «Quaderni di Teatro», 1986, n. 31 (*Fingere figure*), pp. 17-37: 27, nota 12.

<sup>12</sup> B. Eruli, *Passerelles*, in «Puck. La marionnette et les autres arts», 1989, n. 2 (*Les plasticiens et les marionnettistes*), p. 3.

<sup>13</sup> Pensiamo all'approccio ecologista degli studi di Julie Sermon.

<sup>14</sup> [https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?&opac\\_view=2](https://lelab.artsdelamarionnette.eu/index.php?&opac_view=2) (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

<sup>15</sup> Per una sintesi della storia di UNIMA, la più antica associazione teatrale tuttora esistente, cfr. <https://www.unima.org/en/unima/history/> (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

zione” nel 1957 (oltre a Signorelli e Niculescu, Meher Rustom Contractor). Oggi UNIMA è un esempio pressoché unico di rete internazionale e interculturale, dove le donne hanno un ruolo considerevole tanto ai vertici dell’associazione che nelle laboriose commissioni<sup>16</sup>. Per quanto concerne la ricerca storico-critica, in seno a UNIMA vede la luce l’*Encyclopédie mondiale des Arts de la Marionnette*, WEPA: nata da una prima idea negli anni Settanta, la sua lunga storia approda alla versione on line nel 2017 e vede oltre duecentocinquanta firme, delle quali circa la metà femminili.

Un progetto recente originale è *Marionnettes et Philosophie* condotto da giovani ricercatrici in filosofia. Ha affrontato tematiche come “verticalità e automatismo”, riso, grottesco e comicità, utopia e politica, eco-marionette, mutazioni, trasformazioni, marionette e museografia<sup>17</sup>. Sempre in territorio francese, nasce nel 2005 la rivista «Manip», con una grande partecipazione femminile (oggi dominante)<sup>18</sup>.

Due artiste anche le “anime” di *Animatazine*<sup>19</sup>, la fanzine che propone nuove modalità di pensare, studiare, frequentare il mondo del *teatro animato*. Così come un nutrito gruppo di studiose muove il progetto *Désuni. Conceptions d’identité dans le théâtre de marionnettes/At Odds. Models of Identity in Contemporary Puppet Theatre* (Università di Berna, 2020), che pone al centro della discussione la centralità della materia nella costruzione identitaria del doppio marionettesco. In tale contesto incrocia ripetutamente motivi inerenti il femminile. In particolare Cariat Astles propone un’interessante associazione tra animazione e animismo (*The Return of the Puppetress/Sorceress: Feminism, (Auto)Biography, Ecology*). Le marionettiste, guardiane della soglia del mondo liminale tra animato/inanimato, hanno spesso raccontato storie di mediazione tra mondi umani e non umani<sup>20</sup>; l’autrice propone una visione della marionettista contemporanea come figura magica assimilabile alla strega, che rivendica il potere della natura animistica come fonte della propria creatività artistica e del relativo vocabolario. Tale postura dell’artista, in stretta interconnessione con materiali, corpi e cose, in contrapposizione alla posizione di esercizio del potere su di essi (la loro “manipolazione”), è propria al teatro

<sup>16</sup> Attuale Presidente è Karen Smith, segretario generale Dimitri Jageneau, tesoriera Lucile Bodson.

<sup>17</sup> Responsabili Flore Garcin-Marrou, Hélène Beauchamp, Noémie Lorentz, Anaëlle Impe; cfr. <http://labo-laps.com/compte-rendu-de-la-residence-philosophie-et-marionnettes/> (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

<sup>18</sup> Cfr. per esempio nell’ultimo numero N. Vogel, K. Csato e S. Mohseni, *Femmes, vie, liberté*, propos recueillis par E. Castang, in «Manip», 2023, n. 74, pp. 28-29.

<sup>19</sup> A. Amicarelli e V. Sacco, <https://www.animatazine.org> (data ultima consultazione: 1° agosto 2023).

<sup>20</sup> Le informazioni si rifanno a miei appunti al convegno e al programma: [https://www.theaterwissenschaft.unibe.ch/unibe/portal/fak\\_historisch/dkk/theaterwissenschaft/content/e266992/e266993/e266995/e993585/e993587/files993591/Brochure\\_Dsuni\\_AtOdds\\_Uneins\\_2020\\_ger.pdf](https://www.theaterwissenschaft.unibe.ch/unibe/portal/fak_historisch/dkk/theaterwissenschaft/content/e266992/e266993/e266995/e993585/e993587/files993591/Brochure_Dsuni_AtOdds_Uneins_2020_ger.pdf) (ultima consultazione: 1° agosto 2023).



di figura contemporaneo. Astles ne trova esempi in Ilka Schönbein, Magali Chouinard, Yngvild Aspeli, Elise Vigneron: identità e corpo femminili sono considerati nella relazione con un mondo animistico, dove forme, materiali e oggetti emergono dall'interno della natura; la coscienza è vista come qualcosa che entra nella materia e nella forma in una dimensione effimera e non prevaricante; magia, ecologia e autobiografia mettono in atto una discussione su identità, politica e finalità. Bambole e marionette per queste performer sono strumenti della consapevolezza di vivere intessute di una rete di materia vivente.

Un interessante osservatorio offre il fertilissimo territorio brasiliano, con una specifica attenzione alla presenza femminile nel genere del Mamulengo<sup>21</sup>. È dedicato al ruolo delle donne nella ricerca dei teatri animati un numero recente di «Moin Moin»: dato che le figure femminili permeano l'universo del teatro popolare delle marionette, nella trasmissione familiare, nell'insegnamento, nella costruzione, nella drammaturgia, nella regia e nella produzione, ci si chiede come venga sovvertito l'ordine vigente in molte tradizioni, dove il mestiere di chi anima è ancora prevalentemente esercitato dagli uomini, come accade ad esempio nel Karaghiozis, nel Wayang e nel Mamulengo. Chi sono e come vengono rappresentate le donne, quali le condizioni dei corpi femminili nella scena animata in tempi di presenza delle tecnologie e di lotte per i diritti del proprio corpo, quali le resistenze e le sfide a livello professionale, quali spazi vengono mantenuti o conquistati, e «in che modo il Teatro d'Animazione dialoga con le lotte delle donne che, in tutto il mondo, chiedono a gran voce giustizia di genere, sicurezza, salute ed equità?»<sup>22</sup>. Vengono percorse prospettive diverse da ventuno contributi di voci femminili tra attrici, pedagoghe, registe, studiose; dall'artigianato del cucito ai legami affettivi tra artiste, alla regia, alla pedagogia.

Concreto sostegno alla visibilità delle marionettiste brasiliane è la rete *Bonequeiras Brasileiras* (RBB), che riunisce duecentotrenta marionettiste<sup>23</sup>, collegata ad Aware (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions) archivio fondato nel 2014 da Camille Morineau che a sua volta attinge biografie dal *Dictionnaire Universel de créatrices* (2013)<sup>24</sup>. Si tratta di ambiziosi progetti transdisciplinari. Il Dizionario si propone di scandagliare

quarante siècles de création des femmes à travers le monde, dans tous les domaines de l'Histoire humaine, des arts, de la culture, de la science. Une contri-

<sup>21</sup> B. Duarte Benatti e I. Brochado, *Mulheres & O Mamulengo – um estudo de caso em Glória do Goitá – PE*, in «Urdimento», II, 2018, n. 32 (*Teatro de Animação*), pp. 183-196, <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018183> (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

<sup>22</sup> *A atuação das mulheres no Teatro de Animação*, in «Moin Moin», II, 2020, n. 23, <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/19294> (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

<sup>23</sup> <https://linktr.ee/BonequeirasBrasileiras> (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

<sup>24</sup> <https://awarewomenartists.com/en/decouvrir/> (ultima consultazione: 1° agosto 2023).



bution inédite au *matrimoine* culturel mondial [...] qui entend recenser les créatrices connues ou encore méconnues qui, individuellement ou ensemble, ont marqué leur temps et leur postérité, ont ouvert des voies nouvelles, enrichi la civilisation. Son chantier d'étude couvre tous les continents, toutes les époques et l'ensemble des domaines de l'activité humaine et il s'étend des artistes aux femmes politiques, en passant par les sportives, les interprètes, les conteuses, les artisanes, fussent-elles anonymes<sup>25</sup>.

Nella sezione *Arts du Spectacle* l'ambito delle Figure è inquadrato da un contributo di Didier Plassard<sup>26</sup>: i teatri di marionette della tradizione, a lungo affidati a "mani" maschili, hanno soggiaciuto alle stesse regole del teatro d'attori e quindi anche a quella del divieto alle donne di calcare le scene. Scrive l'autore che i primi spettacoli di marionette diretti da donne hanno trovato spazio in ambiti privati o semi-privati, dato che la presa di parola pubblica era loro negata. La conduzione familiare delle compagnie diffusa nella seconda metà dell'Ottocento porta a includerle in diverse mansioni (costumi, amministrazione, *parade*, voce e animazione di parti femminili). Al pari della danza e «molto prima che nel teatro d'attori, il teatro di figure è il luogo dove le donne possono ideare e realizzare, affermandosi come registe; negli anni 1910-1930 in Russia, Europa centrale e Canada, e nel secondo dopoguerra in tutto il mondo»<sup>27</sup>.

Per l'intento programmatico chiaro e articolato, va segnalato il recente *Women and Puppetry, Critical and Historical investigations* (2019), curato da Cariad Astles, Alissa Mello e Claudia Orenstein<sup>28</sup>. Le curatrici del volume sottolineano come abbiano adottato il termine *woman*<sup>29</sup> in tutta la sua potenziale pluralità di «race, class, ethnicity, gender identity and culture, locating each female-identifying person within their specific historical, social, and cultural context»<sup>30</sup>. Il tratto più vistoso del volume è nella pluralità di approcci, che si stagliano su di un paesaggio dall'apertura mondiale (le autrici sono attive in Regno Unito, Stati Uniti, Argentina, Norvegia, Iran, Turchia, Taiwan, India, Kenya, Indonesia, Sudafrica; i contesti culturali di indagine: Iran, Giappone, Corea, Taiwan, Myanmar, Argentina, Sudafrica, Unione Sovietica, Turchia, Mali, India, Senegal).

La prima sezione *Critical Perspectives* si concentra sull'analisi del ruolo delle donne nella società e sull'espressione della sessualità all'interno di contesti sociali oppressivi.

<sup>25</sup> <https://www.dictionnaire-creatrices.com> (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

<sup>26</sup> D. Plassard, *Marionnettistes [XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle]*, cit. (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> C. Astles, A. Mello e C. Orenstein (eds.), *Women and Puppetry. Critical and Historical investigations*, London-New York, Routledge, 2019 (d'ora in avanti WP).

<sup>29</sup> Sulla scorta di Judith Butler e del suo *Gender Trouble* (1990).

<sup>30</sup> C. Astles, A. Mello e C. Orenstein (eds.), WP, cit., p. 9.

La seconda parte, *Local contexts: challenges and transformations*, indaga il lavoro di artiste in specifici contesti culturali per mettere in luce in che modo le donne siano intervenute in spazi tradizionalmente maschili<sup>31</sup>: ostacoli, rivisitazione delle tradizioni, mutamento di orizzonti vengono considerati tramite casi di studio di specifici paesi; in particolare si indaga come entro le situazioni di rivitalizzazione e reinvenzione delle tradizioni si crei lo spazio di mobilità e apertura dove si è potuta inserire la voce femminile.

Questo sguardo ampio mostra come i generi delle marionette abbiano goduto di un riconoscimento sociale maggiore in determinate culture nel mondo. Dove l'arte della marionetta è legata a pratiche spirituali, a sfere del potere politico e religioso, essa è associata a «male ritual performance and the transaction of men's secrets»<sup>32</sup>. Qui le donne devono trasgredire tabù molto forti. Ne deriva che laddove si incrina la tradizione si dischiude una maggior possibilità di azione<sup>33</sup>. In generale nelle forme tradizionali il privilegio è maschile ed è nello spazio mobile di varchi, vuoti, zone di fragilità e di decadenza che spesso le donne hanno visto riconosciute potenzialità, creatività e ingegno.

La terza parte *Women Practitioners speak* dà la parola alle artiste sulle loro pratiche<sup>34</sup>.

Altro motivo interessante delle premesse di Mello-Orenstein-Astles è la messa in discussione del mito del “solo genius”, l'idea dell'artista onnipotente, regista e performer: in una nota si dà uno sguardo al “pantheon” dei marionettisti, tutti uomini, mentre molto spesso questi artisti sono stati parte di una coppia o famiglia o équipe<sup>35</sup>.

Il quadro del volume è molto variegato, e ci si può chiedere se il comun denominatore *women* sia sufficiente a creare una prospettiva. Consapevoli di tale rischio, le autrici sottolineano la diversità nella comunanza, l'accento sulla famiglia dei

<sup>31</sup> Tra i numerosi affondi di interesse, quelli che fanno affiorare casi degni di nota anche dal punto di vista cronologico, come Charlotte Charke (1713-1760) nel percorso di N. Paxton, *Suffragette Judy: Punch and Judy at suffrage fairs and exhibitions in Edwardian London*, in C. Astles, A. Mello e C. Orenstein (eds.), *WP*, cit., pp. 126-140.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>33</sup> Fra le tradizioni che hanno iniziato ad ammettere donne il *Sogo bò* in Mali, l'indiano *tholpava-kootbu*, la Sogolon Puppet Troupe di Yaya Coolibaly, il Nang Yai thailandese, cfr. *ivi*, pp. 7-8, 85-88.

<sup>34</sup> Lo studio di S.E. Case, *Feminism and Theatre*, Houndmills-London, Macmillan, 1988, segna l'interesse per il tema delle donne negli studi teatrali. La marionetta nei pochi studi dedicati è stata indagata senza considerarne implicazioni di classe, genere ed etnia; cfr. A. Mello e C. Orenstein, *Introduction*, in C. Astles, A. Mello e C. Orenstein (eds.), *WP*, cit., p. 2. Per il Wajang recupera il ritardo J. Goodlander, *Women in the shadows: Gender, Puppets, and the power in the tradition of Bali*, Athens, Ohio University Press, 2016.

<sup>35</sup> Si cita il caso di Philippe Genty e di Mary Underwood, in C. Astles, A. Mello e C. Orenstein (eds.), *WP*, cit., p. 14, nota 2.

*puppets*, «a unity in diversity»<sup>36</sup>; al centro la questione dell'identità. L'interesse è capire quali implicazioni la marionetta crea in scena nei diversi contesti culturali ed epocali dal punto di vista delle pratiche delle marionettiste<sup>37</sup>.

### 3. Donne all'Avanguardia

Dove cercare le radici di un pensiero sulla marionetta non disgiunto da una ricerca sull'identità (anche femminile)? Per ogni riflessione in una prospettiva che ne consideri gli esiti contemporanei, osservatorio privilegiato è il ponte tra XIX e XX secolo. Mi sembra interessante provare a cogliere voci *differenti* rispetto a quelle generalmente riconosciute come fondatrici, maschili. Pensiamo al canone delle teorie della marionetta: Kleist, Craig, Schlemmer, Mejerchol'd, i futuristi, Maeterlinck...

Se spesso si constata uno scarto tra le teorie più innovative sulle marionette di primo Novecento e le pratiche dei professionisti, per cui i marionettisti di professione sarebbero rimasti esclusi dal movimento di rinnovamento, è significativo che le donne pioniere delle concezioni novecentesche si distinguano invece per la loro pratica con le figure e che nondimeno abbiano affidato alla riflessione le proprie posizioni. Loro peculiarità è proprio il fatto di non prescindere dal corpo, da fisicità e materialità della figura (che è sempre anche fisicità di chi la anima), sancendo consapevolmente un forte legame tra teoria e prassi.

Prendiamo a titolo d'esempio il caso di Nina Simonovich-Efimova e Julia Sloimskaya, indagato da Dasia N. Posner. L'autrice esordisce con il paradosso per cui la marionetta abita la scena del rinnovamento teatrale russo a inizio Novecento senza che vi siano di fatto marionettisti; sono proprio le due artiste citate, prime figure di intellettuali che allestiscono produzioni professionistiche di marionette in Russia, a far mutare la situazione. Entrambe ritengono che scrivere della marionetta da una prospettiva attoriale-umana, senza praticarla, sia proficuo per l'arte dell'attore ma faccia perdere di vista le sue potenzialità. Perciò danno forma alle loro teorie contemporaneamente o in risposta alla loro pratica. Sono state tenute in ombra, mentre proprio perché lavorano con reali marionette offrono «deeper insights into the art of puppetry itself»<sup>38</sup>.

Entrambe mirarono a definire un vocabolario dell'arte della marionetta, che ha leggi specifiche rispetto a quelle del teatro d'attori, guardando l'arte, il teatro, la

<sup>36</sup> Ivi, p. XVI.

<sup>37</sup> Ivi, p. 14.

<sup>38</sup> D.N. Posner, *Life-Death and Disobedient Obedience: Russian modernist Redefinition of the Puppet*, in D.N. Posner, C. Orenstein e J. Bell, *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*, London-New York, Routledge, 2014, pp. 130-143; Ead., *Russian Women in the Silver Age*, in «Puppetry International. The Puppet in Contemporary Theater, Media and Film», 2004, n. 16, pp. 4-10 (numero monografico su donne e marionette).

vita da una prospettiva “marionettesca” (in questo molto vicine alla nostra visione contemporanea); colsero l’autonomia artistica che la marionetta offriva, rara sfera nella quale potevano diventare registe, scenografe e performer in un’epoca in cui i registi e direttori nei teatri di attori umani erano immancabilmente uomini. Inoltre il teatro di marionette offriva loro l’opportunità di trasgredire la consuetudine che teneva separati cultura d’élite e popolare, teatro per bambini e per adulti, spettacolo da fiera e belle arti.

Slonimskaya apre il teatro di marionette nel 1916 con il marito Pavel Sazonov. Poco dopo pubblica un voluminoso saggio nella rivista «Apollon». Per le affinità con la concezione del teatro della convenzione, Mejerchol’d lo inserirà nelle letture della sua scuola nei primi anni Venti. L’emigrazione di Slonimskaya in Francia dopo la rivoluzione bolscevica impedisce il diffondersi della sua influenza.

Tra i motivi portanti, l’idea che la marionetta ha una propria vita e che «l’anima della marionetta è movimento»; la marionetta non è meccanica, «risponde liberamente all’ispirazione immediata dell’animatore»<sup>39</sup>. Posner pone giustamente la differenza tra *death*, senza vita, e *lifeless*, che attende di essere animata, agendo da ponte tra vita e morte, ciò che ha anima e ciò che ne è privo. Per Slonimskaya la marionetta è l’espressione interiore dell’artista resa tangibile.

La marionetta non è instancabile, obbediente e sempre disponibile: si stanca proprio come un attore perché è mossa da mani umane, così come si stanca la sua voce, anch’essa umana. La sua performance non può essere sempre uguale dato che dipende dall’ispirazione di colui che muove i fili e parla le sue parole. È molto meno sottomessa di un essere umano: le sue qualità personali sono «ineradicably strong»<sup>40</sup>.

Nello stesso 1916 Nina Simonovic-Efimova presenta il suo primo spettacolo a Mosca; segue l’apertura del teatro insieme al marito Ivan. Efimova intende fare avanzare l’arte della marionetta espandendo il suo vocabolario fisico, le modalità di costruzione, la preparazione degli animatori, la cultura degli artisti che le realizzavano<sup>41</sup>.

Al suo primo scritto teorico *O Petrushke* (1919), seguono libri, pamphlets, manuali per aspiranti marionettisti. In *Notes of a Petruska Player* (1925, trad. inglese 1935) si legge che il marionettista deve essere coinvolto in tutto il processo creativo, anche nella scrittura. Come George Sand<sup>42</sup>, Efimova sostiene che il burattino è superiore alla marionetta, dato che è meno “imitativo” ed è in diretto contatto con

<sup>39</sup> D.N. Posner, *Life-Death and Disobedient Obedience*, cit., pp. 136-137.

<sup>40</sup> Ivi, p. 137.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 137-138.

<sup>42</sup> Insieme a Judith Gautier ricordata da D. Plassard (*Marionnettistes [XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle]*, cit.) nel contesto delle “alleanze” tra marionette e letteratura, che contribuiscono a portare l’attenzione sulle figure, come dimostra l’ammirazione nei loro confronti di molte artiste all’inizio del Novecento.

il corpo del performer. La marionetta odora di borghesia: è un meccanismo, un sistema di fili, leve, ganci, qualcosa di forzato e melanconico. Petrushka (cioè il burattino) invece è una fiamma in cui sboccia spontaneamente l'ispirazione dell'artista, «perché vi è dentro una mano umana! Il palmo sostituisce il volto, non c'è intermediario (i fili) tra figura e operatore»<sup>43</sup>.

In quegli anni in Russia i marionettisti si dividono tra *agit prop* e spettacoli per bambini; gli Efimov creano spettacoli per adulti (*Macbeth*, 1931), con un nuovo tipo di marionette a bastone, brevettate da Efimova nel 1926.

Posner conclude con il paragrafo *Embracing duality*. Gli scritti di entrambe queste artiste offrono modelli di pensiero secondo i quali la pratica non è scindibile dalla teoria e riflettono sul teatro attraverso la lente delle Figure. La stretta interazione con la materia (il corpo, ma anche tessuti, luce e suono) amplia inoltre la concezione di "personaggio". Slonimskaya ed Efimova capirono che la marionetta è ubbidiente e disobbediente, viva e morta simultaneamente, dimostrandone una volta di più la dualità e liminalità, con il rifiuto a essere definita da un'unica prospettiva.

Un caso troppo poco citato è quello della svizzera Elsi Giauque (nata Kleinpeter, 1900-1989). Artista innovatrice nell'arte della tessitura, nel 1918 è iscritta all'Accademia di arti applicate di Zurigo. Qui partecipa a una creazione capitale, *Re cervo* di Gozzi nell'allestimento dello Schweizerische Marionettentheater con le celebri marionette di Sophie Taeuber-Arp (figure che reinterpretano la fiaba teatrale sulla scorta della *querelle* tra Jung e Freud sulla natura della libido)<sup>44</sup>. Con il teatro di marionette scopre la parola, la forma, il colore, il movimento, la musica e la luce, «Elsi sperimenta la totalità, cosa che la segnerà per tutta la vita»<sup>45</sup>. Lo stesso mecenate che sostiene questo teatro finanzia nello stesso anno la messinscena a Lausanne de *L'Histoire du soldat* di Strawinskij. Una folgorazione per Elsi, che lo allestirà con le marionette nel 1931 (all'HYSPA) – dopo aver fondato nel 1922 insieme a Fernand Giauque una colonia di artisti, la Festi, che darà il nome al Marionettentheater Festi-Ligerz (1927). Un recente progetto<sup>46</sup> curato da Karin Merazzi-Jacobson, ricostruendo lo spettacolo del 1931, ha fatto luce su questa straordinaria figura.

In uno scritto retrospettivo sulla marionetta Elsi Giauque esprime pensieri del tutto in consonanza con le teorie della marionetta del primo Novecento. Forte è la consapevolezza delle specifiche leggi, drammaturgia e recitazione di questo genere

<sup>43</sup> Citato da D.N. Posner, *Life-Death and Disobedient Obedience*, cit., p. 139.

<sup>44</sup> C. Debray, *Dada. Le primitif du primitivisme*, in *Dada Africa*, Paris, Hazan, 2017, pp. 38-39 (catalogo di *Dada Africa. Sources et influences extra occidentales*, 18 ottobre 2017 - 19 febbraio 2018, Paris, Musée de l'Orangerie).

<sup>45</sup> H. Ribí, *Elsi Giauque: die Künstlerkolonie Festi und das Marionettentheater*, in K. Merazzi-Jacobson (a cura di), *Die Geschichte vom Soldaten*, Biel/Bienne, edition clandestin, 2018, p. 75.

<sup>46</sup> K. Merazzi-Jacobson (a cura di), *Die Geschichte vom Soldaten*, cit. (Ringrazio Michael Meschke per la segnalazione del progetto).

in cui, scrive, necessariamente scompaiono le ambizioni individuali, richiedendo come minimo otto persone dietro la scena e quindi un'immersione nell'anonimato dell'ensemble<sup>47</sup>.

Alla fine degli anni Sessanta Elsi Giauque sperimenta l'uso di materiali moderni nell'arte tessile, liberandola dalla sua funzionalità e creando sculture spaziali trasparenti<sup>48</sup>. Negli anni Settanta annota: «il filo è il mio mezzo, forme colori spazi il mio linguaggio. La forma è sempre simbolo – Spazio trasparenza movimento e gioco/colore luce e ombra sono presagi delle leggi della vita. La mano, il cuore, lo spirito – rimangono mistero»<sup>49</sup>.

Elsi riconosce come autonoma un'arte tradizionalmente "applicata". Le note sulla tessitura sembrano una sintesi dell'arte della marionetta, custode dell'urgenza del fare e insieme segno dell'arresto di fronte a ciò che il linguaggio non può esprimere o rivelare completamente<sup>50</sup>.

Portate dai fili delle marionette e da quelli della tessitura e delle stoffe, evochiamo qui un'altra creatrice della stessa generazione, Maria Signorelli (1908-1992), al centro di ambienti intellettuali e artistici internazionali, ulteriore esempio di impegno nel mondo delle figure solidamente ancorato al fare artistico<sup>51</sup>. Nel 1929 la Casa d'Arte Bragaglia ospita la sua prima mostra di *Figurini plastici* e di lì a poco la Galleria Zak a Parigi *Les Fantocci de Maria Signorelli* (1930), cui De Chirico dedica una prefazione. E ancora a Parigi nel 1937 espone due figurini di costumi alla mostra delle donne artiste d'Europa<sup>52</sup>. I Fantocci, che Patrizia Veroli definisce un *unicum* nel panorama dell'Italia del tempo, mostrano significative consonanze con creazioni dell'avanguardia europea.

Dell'immensa mole di creazioni ed eventi legati a Maria Signorelli, ricorrono nelle testimonianze la straordinaria abilità manuale e inventiva, la semplicità e i materiali poveri (tutto per lei è fonte di ispirazione), il fatto che non venga da tra-

<sup>47</sup> E. Giauque, *Marionetten* [1965], in *ivi*, pp. 43-51: 47.

<sup>48</sup> H. Ribí, *Elsi Giauque*, cit., p. 83.

<sup>49</sup> E. Giauque, [foglio di appunti in facsimile], cit., p. 40 («Der Faden ist mein Medium / Forme Farben Räume meine Sprache / immer ist Form Symbol – Raum Transparenz Bewegung und Spiel / Farbe Licht und Schatten / sind Ahnungen von Gesetzen des Lebens / Die Hand – das Herz – der Geist – sie bleiben Geheimnis»).

<sup>50</sup> Dalle pagine di questa ricerca si scopre la marionettista Marte Vorbrodt: prende parte al *Re Cervo* e pubblica *Von Puppen und Marionetten* (1930). Allestisce spettacoli di marionette in occasione della SAFFA (Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit, 1928) e per l'HYSPA, 1931.

<sup>51</sup> Donna indipendente che dà spazio alla sua vocazione artistica; fonda l'Opera dei Burattini a Roma nel 1947; nel 1971 sarà titolare dell'insegnamento Teatro di animazione al DAMS a Bologna; una sintesi biografica è alla pagina *Maria Signorelli*, <http://www.collezionemariasignorelli.it/index.htm> (ultima consultazione: 1° agosto 2023). Nel 1934 incontrò Craig al Convegno Volta.

<sup>52</sup> Cfr. André Dezarros (ed.), *Les Femmes Artistes d'Europe exposent au Musée du Jeu de Paume* (Paris, Jeu de Paume des Tuileries, février 1937), p. 3.



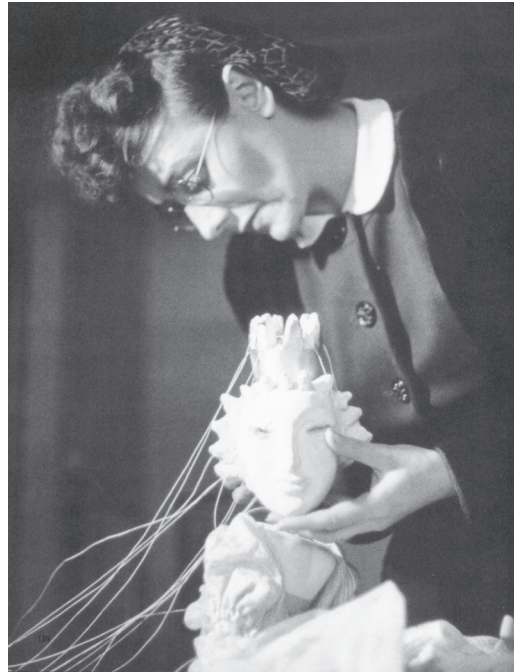
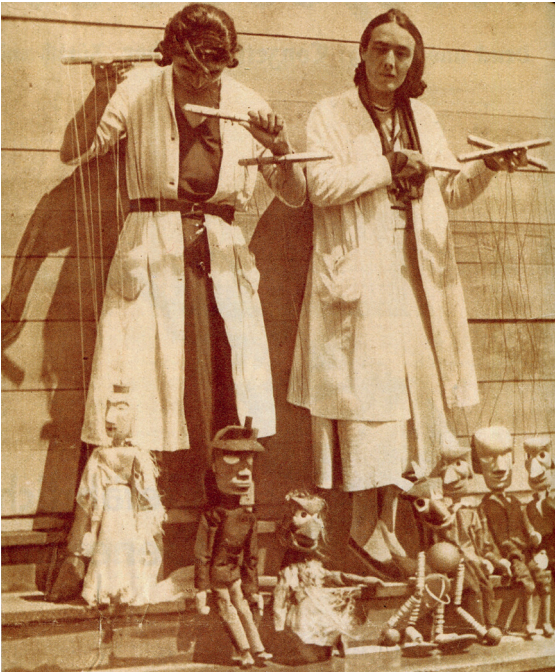


Fig. 1 (in alto, a sinistra). Marte Vorbrodt (a sinistra) e Elsi Giaque con le marionette de *L'Histoire du Soldat*, HYSVA, 1931, «Zürcher Illustrierte Zeitung», 35, 28.08.1931, Lascito Elsi Giaque; per gentile autorizzazione di Pia Andry; si ringrazia Karin Merazzi-Jacobson (Da K. Merazzi-Jacobson, hrsg. von, *Die Geschichte vom Soldaten*, Biel/Bienne, edition clandestin, 2018).



Fig. 2 (in alto, a destra). Elsi Giaque con la Principessa de *L'Histoire du Soldat*; foto Fred Schmid; per gentile autorizzazione di Judith Luks, edition clandestin; si ringrazia Karin Merazzi-Jacobson (Da K. Merazzi-Jacobson (hrsg. von), *Die Geschichte vom Soldaten*, Biel/Bienne, edition clandestin, 2018).

Fig. 3. La Principessa e il Soldato, *L'Histoire du Soldat*, ricostruzione 2017-2018; foto Stefan Hugentobler; per gentile autorizzazione di Judith Luks, edition clandestin si ringrazia Karin Merazzi-Jacobson (Da K. Merazzi-Jacobson (hrsg. von), *Die Geschichte vom Soldaten*, Biel/Bienne, edition clandestin, 2018).



Fig. 4. Maria Signorelli, *Fantocci*. Figure per *Il grillo del focolare*, da Charles Dickens, 1930 © E. Gottardo; per gentile concessione di Giuseppina Volpicelli.

dizione di famiglia d'arte (ma da *milieu* artistico vivissimo); la libertà lasciata ai collaboratori, esercitando una direzione precisa ma morbida.

I *Fantocci* testimoniano una ricerca “emotiva” sulla materia. Come è stato sottolineato<sup>53</sup>, la qualità del materiale (stoffa, tessuto, materiali di recupero) è scelta in funzione del dinamismo e dell'espressività della figura. «Il fantoccio di Amleto ha il volto solcato da fili che incidono il panno con cui è realizzato: ne deriva una sorta di smorfia malinconica [...]. Sul suo abito sono cuciti frammenti di specchio» che restituiscono il dubbio, la scissione; i volti «erano segnati da fili in modo che la luce vi creasse piccole ombre»<sup>54</sup>.

Fili, stoffa, *objets trouvés*, composizione e assemblaggio: materia inscindibile dalla forma, principio fondante delle avanguardie di primo Novecento.

<sup>53</sup> Cfr. P. Veroli, *Tra arte e teatro. Maria Signorelli scultrice e burattinaia*, in *Il teatro delle meraviglie. Marionette e burattini dalla collezione Maria Signorelli. Scenari storici per marionette dal Palazzo Mereghi di Jesi*, Jesi, Sfera Comunicazione, 2003; Ead., *I fantocci di Maria Signorelli*, in *Maria Signorelli*, cit., pp. 92-100; M. De Leoni, *Figure in movimento*, ivi, pp. 44-60: 49, 56.

<sup>54</sup> P. Veroli, *I fantocci di Maria Signorelli*, cit., p. 98.



#### 4. Quando le figure entrano in scena dalla porta dell'arte

Il mio interesse per la Marionetta nasce sotto il segno delle intersezioni tra scena e arti visive.

Nel 1995 Jean Clair dedicava la Biennale Arte al tema *Identità e Alterità. Figure del corpo 1895/1995*; fui molto colpita da fenomeni, opere e poetiche consonanti con le Figure<sup>55</sup>. Ci interessa qui evidenziare il fatto che affrontando un tema così profondamente intriso dei motivi del corpo, della costruzione della rappresentazione identitaria, degli scarti e delle fratture connessi, si può constatare la quasi totale assenza non solo di tematiche legate al femminile, ma anche di artiste, studiose, casi di studi anche solo genericamente connesse al “genere”<sup>56</sup>.

Questa rievocazione vuole sottolineare le differenze rispetto alla Biennale curata da Cecilia Alemani nel 2022, per rilevare alcuni tra i percorsi non canonici delle Figure. Negli ultimi anni si nota infatti una notevole attenzione al nostro tema da parte di territori extrateatrali; sguardi interessanti, che proprio per la provenienza dall'esterno fanno sbalzare prospettive originali. Il dato diventa per noi significativo visto che ricorre in progetti dove sono le donne a prendere parola.

Scriva Alemani che le *Capsule storiche* partecipando a un processo di riscrittura della Storia «raccontano storie che possono apparire a prima vista minori o meno note, non ancora assimilate nei canoni ufficiali»<sup>57</sup>. Per la prima volta dal 1895, la Biennale include una «maggioranza preponderante di artiste donne e soggetti non binari, scelta che [...] è anche un deliberato ridimensionamento della centralità del ruolo maschile nella storia dell'arte e della cultura attuali». Di fatto centonovantuno presenze femminili su duecentotredici artisti.

Ora, le *Capsule storiche* ospitate all'Arsenale e al Padiglione Centrale sono quasi tutte direttamente o indirettamente legate ai nostri temi. *Il latte dei sogni* prende il titolo dalle favole di Leonora Carrington (1917-2011): a chi le chiedesse quando fosse nata, «Carrington rispondeva che era stata generata dall'incontro tra sua madre e una macchina, in una bizzarra comunione di umano, animale e meccanico»; tratto che connota molte delle sue opere; ed evidentemente anche le nostre Figure. Scrive ancora Alemani che «i corpi mutanti messi in scena» da molte artiste immaginano «nuove combinazioni di organico e artificiale»<sup>58</sup>.

Molti nomi rientrano nel nostro campo di indagine: se vi ritroviamo delle pietre miliari della storia delle arti della marionetta, il percorso invita a scoprire nomi

<sup>55</sup> *Identità-e-alterità. Figure del corpo 1895/1995*, 46 Esposizione Internazionale d'Arte, Venezia, Marsilio, 1995.

<sup>56</sup> Centinaia di artisti, pochissime donne. Tra gli eventi collaterali la mostra *Identità e differenza: libri d'artiste*.

<sup>57</sup> C. Alemani, *Il latte dei sogni*, in *The milk of dreams. Biennale Arte 2022*, Venezia, Biennale, 2022, p. 31.

<sup>58</sup> Ivi, p. 28.

desueti; per esempio *Ovartaci*, l'artista danese dall'identità non binaria che raffigura «gruppi di creature dai tratti animali con lineamenti esili e allungati. [...] scolpisce anche bambole di grandi dimensioni vestite con abiti dipinti o realizzati in tessuto»<sup>59</sup>.

La capsula *La culla della Strega* propone artiste che utilizzano la propria metamorfosi «come risposta ai costrutti di impronta maschile che governano l'identità». Tra le altre, Alice Rahon sembra anticipare motivi e concezioni adottate da artisti/e delle figure dei nostri giorni. Nel 1946 (dopo la tragedia atomica) Rahon crea un balletto ispirato alla cultura astronomica dei Maya in cui cinque personaggi (fra cui un essere di genere non binario, Androgyne) «meditano sulla nascita della vita dopo la distruzione del pianeta. Ideati come dipinti in *gouache* su carta, i personaggi sono poi realizzati a forma di marionette tridimensionali fatte di fili metallici»<sup>60</sup>.

*Una foglia una zucca un guscio una rete una borsa una tracolla una bisaccia una bottiglia una pentola una scatola un contenitore* è il titolo della sezione ispirata a Ursula K. Le Guin (*The carrier bag theory of fiction*, 1986): secondo Le Guin le prime creazioni tecnologiche dei nostri antenati «non possono che essere state i contenitori per conservare noci, bacche, frutti e cereali, insieme alle borse e alle reti usate per trasportarli»<sup>61</sup> e non le consuete armi da caccia “maschili”. Partendo da queste suggestioni, la sezione presenta un'iconologia di varie forme di recipienti e dei loro legami simbolici, metaforici o spirituali con la natura e con il corpo: oggetti riconducibili all'immaginario delle Figure.

Una tematica da lungo tempo in dialogo con le concezioni novecentesche della marionetta presenta la capsula *La seduzione del Cyborg*<sup>62</sup>: artiste che «hanno immaginato nuove combinazioni tra l'umano e l'artificiale, creando gli avatar di un futuro postumano e postgender. [...] rappresentano corpi frammentati [...], figure totemiche [...], macchine [...] e robot». Tra le Figure, da marionette a maschere intere, quelle di Sophie Taeuber Arp, Lavinia Schulz, Marie Vassilieff, Hannah Höch; vi sono performer del Bauhaus come Karla Grosch (nella danza del vetro di Schlemmer) e Marianne Brandt, le figurine in alluminio di Regina Cassolo Bracchi, sculture e busti di Anu Pöder, totem di Lilian Lijn.

Dai dialoghi con le artiste, racconta Alemani,

sono emerse con insistenza molte domande [...]. Come sta cambiando la definizione di umano? Quali sono le differenze che separano il vegetale, l'animale, l'umano e il non-umano? Quali sono le nostre responsabilità nei confronti dei

<sup>59</sup> Ivi, p. 156 (*Ovartaci* di Melanie Kress); se ne vedano le immagini al sito della Biennale <https://www.labiennale.org/it/arte/2022/il-latte-dei-sogni/ovartaci> (ultima consultazione: 1° agosto 2023).

<sup>60</sup> Ivi, p. 119 (*Alice Rabon* di Isabella Achenbach).

<sup>61</sup> Ivi, p. 367.

<sup>62</sup> Ivi, p. 499.



Fig. 5. Esposizione delle marionette di Maria Vassilief alla mostra *Pionnières. Artistes dans le Paris des années folles*, Musée du Luxembourg, allestimento Sylvie Jodar © Rmn-Grand Palais / Photo Didier Plowry; per gentile concessione RMN-Grand Palais.

nostri simili, delle altre forme di vita e del pianeta che abitiamo? E come sarebbe la vita senza di noi?

Sono gli stessi interrogativi che si pongono oggi molte artiste “delle Figure”. Si pensi solo al felice *Earthbound* di Marta Cuscunà, tratto da *Staying with Trouble* di Donna Haraway (riferimento anche della sezione della Biennale per la definizione di cyborg).

Questi sguardi sconfinanti discipline e *generi* cadono spesso nel periodo intorno agli anni Venti; ci sembra significativa la ricorrenza di motivi e atmosfere simili, all’inizio del terzo millennio.

La mostra *Pionnières* (2022), curata da Camille Morineau e Lucia Pesapane, si occupa di “creatrici” degli anni Venti affermando programmaticamente il taglio comparativo tra i due momenti storici. «Raccontare gli anni Venti del secolo scorso all’inizio degli anni Venti del nuovo secolo è un esercizio rivelatore [...] oggi come allora si ha la certezza di reinventare i concetti di identità e di genere»; interrogativi e tentativi di risposta si rincorrono<sup>63</sup>. Il paesaggio composito e vitale che ne esce include creatrici di bambole e marionette.

<sup>63</sup> C. Morineau e L. Pesapane (dir.), *Pionnières. Artistes dans le Paris des années Folles*, catalogo

Queste artiste sperimentano la pluridisciplinarietà, «bousculèrent les typologies d'objet [...] et redessinèrent les contours du métier d'artiste»<sup>64</sup>. Come Marie Vassiliéff, artista presente anche alla Biennale, che dedica i suoi “ritratti-bambole” a personalità del tempo (per esempio Josephine Baker, 1927), e crea per compagnie di marionette (Sophie Taeuber Arp e Théâtre de Bourdon, 1928)<sup>65</sup>.

In modo simile si esprime Germaine de Roton<sup>66</sup>, della quale la mostra espone la coppia di danzatrici Ida Rubinstein e Pavlova, 1924<sup>67</sup>. Interessante il ricorrere di tessuto e fili per la costruzione delle marionette (pensiamo anche al Terapov di Obratsov, a Géo Condé, a Jacques Felix).

### 5. Che cosa incarna la marionetta?

La figura, ponendosi come altro da sé, doppio e contemporaneamente presenza animata del/la marionettista, si presta in modo particolarmente consono agli interrogativi su identità e genere. Pone la questione del corpo prima che il genere si costruisca.

Ci si può chiedere: la “figura” supera il concetto di genere? “Puppet” è maschile o femminile?<sup>68</sup>

Nelle premesse di *Women and Puppetry* ci si chiedeva: «What are the relationships and potentialities of gender representation within a form where a performer can ‘be’ anything onstage?»<sup>69</sup>. In *The monster and the corpse. Puppetry and the Uncanny of Gender Performance* Laura Purcell Gate riflette sul concetto di “neutral body”: ai suoi occhi un mito, mentre nella costruzione di identità in scena la posizione del soggetto maschile è la norma. Rileva una «‘gender anxiety’ revealed through the unmarked puppet body» e constata la scarsità di esempi che sfruttano il potenziale offerto dalla marionetta per «troubling or disrupting gender and gender construction»<sup>70</sup>.

Vale la pena rammentare che a teatro la questione si è sempre posta *differentemente*: è fruttuoso mutuare ragionamenti sulla costruzione del genere che valgono al di fuori dell’ambito spettacolare? Non è questo da sempre un territorio altro e

della mostra (Musée du Luxembourg, 2 marzo - 10 luglio 2022), Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2022, p. 11.

<sup>64</sup> C. Dercon, *Préface*, ivi, p. 6 («sovertirono le tipologie degli oggetti [...], ridisegnarono i profili della professione d’artista»).

<sup>65</sup> Ivi, p. 173.

<sup>66</sup> Ivi, p. 76. In altro contesto, propone la stessa “ricorrenza” P. Di Paolo, *Svegliarsi negli anni Venti. Il cambiamento, i sogni e le paure da un secolo all’altro*, Milano, Mondadori, 2020.

<sup>67</sup> Potremmo accostarvi creatrici di bambole di inizio secolo come Lotte Pritzel e Hermine Moos.

<sup>68</sup> Cfr. K. Gross, *Puppet. An essay on Uncanny Life*, Chicago-London, The University Chicago Press, 2011; C. Astles, A. Mello e C. Orenstein (eds.), *WP*, cit., p. 6.

<sup>69</sup> Ivi, p. 9.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 10, 20-24.

plurale? Nella tradizione del teatro giapponese, elisabettiano, in Europa prima dei professionisti, per esempio, gli uomini interpretano i personaggi femminili; e, soprattutto, la costruzione del personaggio può prescindere dal sesso dell'interprete. Pensiamo al classico esempio di Sarah Bernhardt come Amleto o Pierrot ma anche alle nostre contemporanee Federica Rosellini – Amleto di Antonio Latella – o Madalena Crippa – Riccardo III per Peter Stein...

D'altro canto, per rimanere agli ambiti linguistici europei, la *pupa* marionetta è associata al femminile. E tuttavia le maschere di burattini e marionette della tradizione, potentemente identitarie, sono prevalentemente maschili... Insomma le questioni sono intricate e aggrovigliate, vivono la complessità e l'incertezza delle figure. In tal senso una categoria all'incrocio tra *gender* e Figure è quella di *Uncanny* (perturbante)<sup>71</sup>. Purcell-Gates cita la teoria dell'*uncanny valley effect* di Masahiro Mori (1970), elaborata a partire dalla robotica: per la sua estrema somiglianza con ciò che "doppia", il Simulacro provoca un turbamento che fa sprofondare nell'instabilità. Questa instabilità è insieme forza e ha a che fare con tematiche e procedimenti incarnati dalla marionetta.

Il maggior spazio per le donne nei territori della marionetta e l'introduzione di nuove tematiche sono reciprocamente connessi. Dagli anni Novanta del secolo scorso le artiste hanno fatto ricorso a marionette, maschere e doppi per porre interrogativi sull'identità femminile, su corpo, sessualità, maternità, per esplorare le zone più perturbanti e inquiete della coscienza<sup>72</sup>: tematiche sempre più presenti nelle creazioni contemporanee. Plassard porta ad esempio le scene di parto negli spettacoli di Ilka Schönbein, la sopraffazione sessuale, le nascite mostruose o i gesti divoranti in Nicole Mossoux, i fantasmi erotici in Gisèle Vienne. Questi e altri esempi formano oggi un territorio diversificato ma fortemente segnato da posture e prospettive femminili.

La scelta tematica in tutti questi casi implica procedimenti, tecniche, materiali, tipo di animazione, drammaturgie. Pensiamo ad Alice Laloy, al processo di creazione del corpo e delle sue metamorfosi, alla ricerca sull'identità di Bérangeère Vantusso tramite la marionetta iperrealistica (ma anche nel lavoro sull'assenza), all'indagine sulla fragilità e gli stati di presenza di Elise Vigneron, alla trasfigurazione in musica e figure di abusi sulle donne, anche con implicazioni autobiografiche, di Yael Rasooly.

O ancora al linguaggio visivo conturbante di Yngvild Aspeli, che difende l'incertezza e il dubbio adottando l'idea di una "drammaturgia verticale" che sovrappone strati piuttosto che svolgere orizzontalmente assunti con pretese certezze e univocità di significati<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Categoria decisiva per K. Gross, *Puppet. An essay on Uncanny Life*, cit.

<sup>72</sup> D. Plassard, *Marionnettistes*, cit.

<sup>73</sup> C. Astles, A. Mello e C. Orenstein (eds.), *WP*, cit., pp. 150 sgg.





Fig. 6. Yael Rasooly, *Silence makes perfect*, di Yael Rasooly e Amit Dolberg, maschere e foto Ran Daniel Kopiler; per gentile concessione dell'artista (visto a: Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, 2021).

Zahra Sabri (Cia Yase Tamam) allestisce *La Casa di Bernarda Alba* trovandovi assonanze con la condizione e i divieti imposti alle donne in Iran. Nel testo di Garcia Lorca evidenzia la posizione trasgressiva in una cultura fortemente patriarcale (che ha connotato anche l'antica storia dei teatri di marionette in Iran per millenni)<sup>74</sup>. Emotivamente impressionante il coro di marionette vestite di scuro, con volto in stoffa cucito e segnato da una croce, amplificato da tre animatori con le stesse sembianze.

Ana Alvarado, cofondatrice della storica formazione Periferico de objectos, in *Women and Puppetry* constata l'attuale forte presenza femminile, nello specifico nel teatro d'oggetti. Riflette sullo statuto di soggetto rivendicato dalle pronunce di emancipazione del femminismo storico e citando significativamente Hito Steyerl, si chiede: «What if, for a change, we reenvisioned ourselves as objects? Why not be a thing? An object without any subject? A thing among others? "A thing which feels"»<sup>75</sup>.

Torniamo alla Biennale di Cecilia Alemani:

Molte artiste e artisti contemporanei stanno immaginando una condizione postumana, mettendo in discussione [...] la presunta idea universale di un soggetto

<sup>74</sup> Cfr. S. Mohseni Ardehali, *Whispering women, shouting puppets: Women and Puppetry in Iran*, in C. Astles, A. Mello e C. Orenstein (eds.), *WP*, cit., pp. 118 sgg. (*Una sonadora de Irán. Marionetas de Zahra Sabri. Compania Yase Tamam*, I. Otegui (a cura di), Tolosa, Topic, 2016).

<sup>75</sup> H. Steyerl, *The Wretched of the Screen*, London, Sternberg Press, 2012, p. 50 (l'espressione «cosa che sente» è da M. Perniola, *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1994).



Fig. 7. Zahra Sabri, compagnia Yase Tamam, *La casa di Bernarda Alba*, 2010, foro Reza Mousavi, dal catalogo della mostra *Una sonadora de Irán. Marionetas de Zahra Sabri*. Compañía Yase Tamam, a cura di I. Otegui, Tolosa, Topic, 2016. Si ringraziano Idoya Otegui e Juanjo Herrero.

bianco e maschio, “uomo della ragione” – come il centro dell’universo e come misura di tutte le cose. Al suo posto, contrappongono mondi fatti di nuove alleanze tra specie diverse, abitati da esseri permeabili, ibridi e molteplici [...]. Sotto la pressione di tecnologie sempre più invasive, i confini tra corpi e oggetti sono stati completamente trasformati, imponendo profonde mutazioni che ridisegnano nuove forme di soggettività e nuove anatomie. [...] Sono molte le artiste e gli artisti che ritraggono la fine dell’antropocentrismo, celebrando una nuova comunione con il non-umano, con l’animale e con la Terra, esaltando un senso di affinità fra specie e tra l’organico e l’inorganico, l’animato e l’inanimato<sup>76</sup>.

Questo immaginario e queste prospettive sono costitutivi delle potenzialità e possibilità del corpo “altro” della marionetta; tante le artiste “animatrici” che perseguono le strade della “delocazione” da Antropocentrismo e Antropocene.

Sulla scorta delle assonanze con il progetto di Alemani e della ricorrenza di alcune precorritrici voci di inizio Novecento, chiudiamo questo percorso asistematico su di un’artista che, come molte incontrate, non si lascia definire in modo univoco.

*Dada Africa* dedicava una sezione alle marionette: le figure di Sophie Taeuber-

<sup>76</sup> C. Alemani, *Il latte dei sogni*, cit., p. 26.

Arp, ma anche quelle di Hannah Höch, Emmy Hennings e le bambole Katsina che molto ispirarono queste artiste<sup>77</sup>.

Una fotografia della prima *Internationale Dada-Messe* (Fiera internazionale dada, Berlino, 1920) ritrae un angolo dell'esposizione: addossate alla parete scorgiamo due marionette di Hannah Höch<sup>78</sup>.

L'artista costituisce un "filo" del nostro percorso: presente ne *Il latte dei sogni* di Alemani, tra le *Pionnières* del Musée du Luxembourg, nel *Dictionnaire de créatrices* e in *AWARE*; una figura sulla quale convergono tanti percorsi evocati. Formatasi in diversi generi artistici, è nel collage, al quale si dedica dal 1918, che esprime con incisività il tema dell'identità (femminile, etnica, sessuale, culturale, artistica) e del ruolo della donna nella società (anche artistica) borghese; tramite il montaggio dà forma a creature ibride, a nuovi soggetti. Citiamo un solo esempio, *Russische Tänzerin (mein Double)* (1928), mescolazione di linguaggi che genera un autoritratto di un sublime grottesco.

Höch scardina i confini tra i generi (sessuali, sociali, artistici) mescolando le fonti, ritagliando immagini di giornale secondo una scelta precisa e componendo in modo rigoroso forme ibride le cui prospettive vengono modificate. Denuncia gli stereotipi femminili e riassume occhi, bocche, gambe, e scarpe con i tacchi rendendoli grotteschi; ma si interroga contemporaneamente sull'alterità e sul colonialismo utilizzando drappaggi di statue cambogiane antiche, gambe di boeurs neri, corpi tatuati maori, elementi di scultura della Nuova Guinea<sup>79</sup>.

Collage e montaggio sono la grammatica della marionetta, qui nelle poetiche di recupero e risignificazione di oggetti quotidiani (spesso appartenenti all'immaginario femminile) come nastri, bottoni, pezzetti di stoffa, passamaneria... Questa trasfigurazione della materia quotidiana, nota all'arte dada, è un motivo che accomuna altre artiste incontrate. Nel caso di Höch crea una dissonanza che provoca disorientamento ma anche apertura delle possibilità e profonda riflessione sull'"ordine" delle cose; straordinario strumento di sovversione dell'ordine del reale e di identità precostituite e precostruite. Al pari della marionetta, un enorme potenziale di de-costruzione e ri-generazione di identità *differenti*.

<sup>77</sup> Cfr. *Dada Africa*, cit., pp. 138-139, 148.

<sup>78</sup> Cfr. C. Schweitzer, *Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch. Das Leben einer Künstlerin 1889-1978*, Berlin, Osburg, 2011, pp. 72-78.

<sup>79</sup> V. Loth, *Hannah Höch*, in *Dada Africa*, cit., p. 164.



Francesca Di Fazio

## **Ecofemminismo e creature dei possibili**

Il teatro di Marta Cuscunà  
tra contronarrazione e uso della figura

### **Punti di partenza**

Come portare uno sguardo nuovo e plurale, situato ed ecofemminista sulla scena teatrale contemporanea? Come offrire contronarrazioni e alternative concrete o immaginarie a problemi sociali ed ecologici? Come farlo, in quanto donna?

Autrice, regista e performer di teatro visuale e di figura, Marta Cuscunà persegue dal 2009 un percorso artistico in cui il linguaggio delle figure viene utilizzato per affrontare tematiche legate al femminismo, indirizzato al più ampio pubblico possibile. Dalla trilogia sulle *Resistenze femminili*<sup>1</sup> Cuscunà pone al centro dei suoi lavori storie di resistenza all'oppressione patriarcale e ha sviluppato, nel suo ultimo spettacolo *Earthbound*<sup>2</sup> (2021), i legami tra il femminismo e i movimenti ecologista e antispecista. Nella convinzione che l'arte possa avere un impatto sulla società (si rifà spesso a una frase della filosofa americana Donna Haraway, «*It matters what*

<sup>1</sup> È *bello vivere liberi! Progetto di teatro civile per un'attrice, cinque burattini e un pupazzo*, di e con Marta Cuscunà; costruzione degli oggetti di scena Belinda De Vito; luci e suoni Marco Rogante; produzione Centrale Fies e Operaestate Festival Veneto. Prima rappresentazione Modena, VIE Scena Contemporanea Festival, 15 ottobre 2009. *La semplicità ingannata*, di e con Marta Cuscunà, assistenza alla regia Marco Rogante, scenografia Delta Studios ed Elisabetta Ferrandino, disegno luci Claudio Parrino, disegno del suono Alessandro Sdrigotti, costumi Antonella Guglielmi. Prima rappresentazione Bassano del Grappa, B. Motion Festival, 31 agosto 2012. *Sorry, boys*, di e con Marta Cuscunà, assistenza alla regia Marco Rogante, scenografia e realizzazione delle figure Paola Villani, disegno luci Claudio Parrino, disegno del suono Alessandro Sdrigotti. Prima rappresentazione Trento, Teatro Sociale, 3 febbraio 2016.

<sup>2</sup> *Earthbound, ovvero le storie delle Camille*, di e con Marta Cuscunà, assistenza alla regia Marco Rogante, scenografia e progettazione animatronica Paola Villani, realizzazione animatronica Paola Villani e Marco Rogante, scultura creature animatroniche João Rapaz, Janaína Drummond, Mariana Fonseca, Rodrigo Pereira, Catarina Santiago, Francisco Tomàs (Oldskull FX-Lisbona), dramaturg Giacomo Raffaelli, disegno del suono Michele Braga, disegno luci Claudio Parrino. Prima rappresentazione Modena, Teatro Storch, 25 maggio 2021.

*stories make worlds, what worlds make stories*»<sup>3</sup>, Cuscunà lavora a partire da fatti storici o di cronaca attraverso una lettura situata, cioè in relazione al particolare contesto sociale in cui si sono verificati, e propone un'interpretazione in cui non nasconde un desiderio di cambiamento. In un personale e sensibile percorso artistico, Marta Cuscunà persegue l'intento di reinventare un mondo a partire dalle storie che vengono raccontate, in un esempio di militanza artistica che ha il suo centro nella forza femminile.

Nei suoi spettacoli, i temi impegnati sono sempre messi in comunicazione con i supporti visivi e i meccanismi drammaturgici, e mirano non tanto a criticare le situazioni di subalternità subite da una parte della società, quanto piuttosto a fornire modelli positivi, percorsi alternativi, possibilità di trasformazione. La ricerca artistica che porta avanti con il collaboratore e assistente alla regia Marco Rogante<sup>4</sup> e, in particolare dal 2015, con la scenografa Paola Villani<sup>5</sup> ha dato un forte impulso allo sviluppo del lavoro drammaturgico, in cui la ricerca tecnica applicata alla figura è in stretta comunicazione con le tematiche affrontate. Come tenterò di mostrare, i suoi spettacoli, mentre perseguono a livello scenico una progressiva sperimentazione tecnica dei pupazzi e della loro manipolazione, incastrano, a livello drammaturgico, un solido sviluppo narrativo che ibrida diversi linguaggi della scena contemporanea. In tal modo Cuscunà non solo porta in scena tematiche tenaci e fertili di dibattiti, ma, scegliendo di scrivere per le figure animate, dimostra la forza espressiva di tale linguaggio teatrale e contribuisce a mutarne i paradigmi, distaccandolo da una visione conservatrice e tradizionalista del genere. In cosa consiste, dunque, la singolarità del legame tra l'attivismo femminista e la drammaturgia delle figure usate per raccontarlo?

### **Il progetto Resistenze femminili**

Nel 2019, tre testi di Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, *La semplicità ingannata* e *Sorry, boys*, sono stati pubblicati in un solo volume dal titolo *Resistenze femmini-*

<sup>3</sup> D. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

<sup>4</sup> Le molteplici funzioni svolte da Marco Rogante nel processo di creazione degli spettacoli di Marta Cuscunà hanno meritato una trattazione, per quanto parziale, nella tesi di dottorato di chi scrive, che ha individuato in esse un agire prossimo a quello del *dramaturg* alla tedesca. Cfr. F. Di Fazio, *La marionnette et son drame, la dramaturgie pour le théâtre de marionnettes contemporain en France et en Italie (1980-2020)*, Tesi di Dottorato, Montpellier, Université Paul-Valéry Montpellier 3, Bologna, Università Alma Mater Studiorum, 2022 (Dottorato di ricerca in Arts Spécialité Études Théâtrales et Spectacle vivant e in Arti visive, performative, mediali, relatore prof. Didier Plassard, correlatore prof. Enrico Pitozzi, di prossima pubblicazione).

<sup>5</sup> Per approfondire il metodo di lavoro sviluppato da Cuscunà con Rogante e Villani cfr. M. Cuscunà e F. Di Fazio, *Animatronica e componentistica industriale applicate alla scena*, in «Arti della performance: orizzonti e culture», 2021, n. 13 (*Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*), pp. 105-115.

li<sup>6</sup>. Un'eventualità molto rara, in Italia e non solo, quella in cui un artista del teatro di figura, benché autore o autrice di testi di valore letterario per i propri spettacoli, venga pubblicato. La pubblicazione, infatti, è stata particolarmente sostenuta da Roberta Nunin, allora Consigliera delle pari opportunità della Regione Friuli-Venezia Giulia, la quale, in occasione delle celebrazioni del settantacinquesimo anniversario della liberazione dal nazifascismo, ha ritenuto che il volume potesse «fornire originali spunti di riflessione sul tema degli stereotipi di genere, che ancora continuano a ostacolare in molti contesti e circostanze la vita e le scelte delle donne, così come le loro concrete possibilità di affermazione professionale»<sup>7</sup>.

Come testimonia l'artista stessa<sup>8</sup>, l'idea del progetto *Resistenze femminili* è nata a seguito della lettura dell'inchiesta *Il femminismo, che roba è?*<sup>9</sup>, condotta dalla semiologa Giovanna Cosenza con alcuni studenti dell'Università di Bologna. I risultati dell'indagine, ottenuti attraverso delle interviste sul tema del femminismo fatte ad altri studenti della stessa università (e pubblicate su «la Repubblica»<sup>10</sup>), mostravano che, per la maggior parte dei giovani, il femminismo fosse un movimento spesso frainteso, visto come un fenomeno del passato o come una tendenza da guardare con sospetto o direttamente con ostilità. Di fronte a tali risultati, Marta Cuscunà ha cominciato a chiedersi da dove potesse derivare questa percezione, e ha provato ad ampliare lo sguardo sul tema della differenza di genere nella società contemporanea, nel tentativo di «smantellare i pregiudizi e gli stereotipi che i giovani di oggi hanno riguardo al femminismo e alle femministe, raccontando [...] esempi positivi di donne che hanno lottato per riscattare la condizione femminile»<sup>11</sup>.

### Pluralità di linguaggi

Ondina Peteani è stata la prima staffetta partigiana italiana. Nasce a Trieste il 26 aprile 1925, sotto il regime fascista. A diciassette anni sceglie di diventare militante clandestina del Partito Comunista Italiano e poco dopo comincia a compiere le prime azioni partigiane, diventando una staffetta. Nel 1944 viene deportata al campo di concentramento di Auschwitz come prigioniera politica, dove le viene tatuato il numero 81672. Le privazioni e le torture subite non spengono tuttavia il suo

<sup>6</sup> M. Cuscunà, *Resistenze femminili. Una trilogia*, Udine, Forum, 2019.

<sup>7</sup> R. Nunin, prefazione a M. Cuscunà, *Resistenze femminili*, cit.

<sup>8</sup> M. Cuscunà, *Resistenze femminili*, <https://www.martacuscuna.it/> (ultima consultazione: 3 maggio 2023).

<sup>9</sup> G. Cosenza, *Il femminismo, che roba è?*, 3 marzo 2010, <https://giovannacosenza.wordpress.com/> (ultima consultazione: 20 maggio 2023).

<sup>10</sup> D. Dodaro, V. Scattolari e A. Tiralongo, «*Il femminismo? Roba anni '70*». Anche le ragazze lo rifiutano, in «la Repubblica», Bologna, 3 marzo 2010.

<sup>11</sup> M. Cuscunà, *L'origine*, 18 giugno 2013, <http://resistenzefemminili.blogspot.com/> (ultima consultazione: 5 aprile 2023).

credo ardente negli ideali di libertà: trasferita al campo di Ravensbrück e poi obbligata ai lavori forzati presso una fabbrica di Berlino, mette dapprima in atto una strategia di sabotaggio che rallenta sensibilmente la produzione; in seguito, durante un trasferimento avvenuto nell'aprile del 1945 riesce a fuggire e a mettersi in cammino per fare ritorno a Trieste, dove giunge dopo tre lunghi mesi. Dopo la liberazione dal nazifascismo continua la militanza politica all'interno del PCI, dell'ANPI e delle organizzazioni sindacali. Sul finire della vita, mentre si trova in ospedale, un medico le chiede di scrivere su un quaderno, ad occhi chiusi, le prime parole che le fossero venute in mente. «È bello vivere liberi», scrive Ondina.

L'incontro di Marta Cuscunà con questa figura tenace di ragazza avviene casualmente, quando si trova a leggere la biografia<sup>12</sup> di Ondina Peteani, che porta lo stesso titolo dello spettacolo. La sua figura accende immediatamente un forte interesse nell'attrice friulana:

la biografia di Ondina [...] mi ha letteralmente entusiasmata, scossa, “accesa”. Ho incontrato una ragazza, poco più giovane di me, incapace di restare a guardare, cosciente e determinata ad agire per cambiare il proprio Paese; con un'intuizione fondamentale: la Donna è una risorsa irrinunciabile per la Pace e la Giustizia<sup>13</sup>.

Prima esperienza autoriale di Marta Cuscunà, la scrittura di *È bello vivere liberi!* (con l'eloquente sottotitolo *Un progetto di teatro civile per un'attrice, 5 burattini e un pupazzo*) si caratterizza per un'originale commistione di diverse forme drammatiche che, in ciascuno dei sette capitoli che costituiscono il copione, variano in funzione del nucleo narrativo affrontato. Ogni capitolo si sofferma su alcuni momenti chiave della biografia di Ondina Peteani, che l'attrice ha scelto in base alla loro capacità di significare i concetti che voleva fossero trasmessi. I diversi argomenti della storia vengono dispiegati attraverso una varietà, ordinata e puntuale, di stili drammaturgici. Il testo di *È bello vivere liberi!*, pur inscrivendosi a pieno titolo nel campo del teatro di figura, non è infatti concepito come un testo da rappresentarsi interamente attraverso la manipolazione dei pupazzi. Nella pubblicazione all'interno di *Resistenze femminili*, il testo è introdotto da una nota che descrive la scena al lettore, affinché possa visualizzare la disposizione nello spazio dell'attrice e dei pochi elementi scenografici che la contornano. La stessa nota fornisce un'altra indicazione fondamentale: «lo spazio vuoto al centro verrà occupato dall'attrice che passerà continuamente dal racconto diegetico alla mimesi dei personaggi»<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> A. Di Gianantonio e G. Peteani, *È bello vivere liberi. Ondina Peteani. Una vita tra lotta partigiana, deportazione e impegno sociale*, Trieste, Irsml Friuli Venezia Giulia, 2007.

<sup>13</sup> M. Cuscunà, *La scintilla*, 22 aprile 2013, <http://bellovivereliberi.blogspot.com/> (ultima consultazione: 20 maggio 2023).

<sup>14</sup> Ead., *Resistenze femminili*, cit., p. 36.

La versione pubblicata del testo contiene un'efficace presenza di didascalie che indicano al lettore i movimenti dell'attrice, la resa di alcune scene e la descrizione delle azioni agite attraverso l'utilizzo dei burattini e dei pupazzi; indicazioni che non erano presenti nella stesura originale del copione e che l'autrice ha ritenuto importante introdurre per non privare la drammaturgia del suo aspetto visuale. La gran parte dello spettacolo è effettivamente agita dall'attrice secondo le tecniche del teatro di narrazione e di quello che è stato definito "teatro di impegno civile"<sup>15</sup>, un teatro, cioè, che racconta fatti reali spesso dimenticati dalla Storia e che interroga la società costruendo "ponti di memoria viva tra generazioni"<sup>16</sup>. Se, come sostiene G. Guccini nel descrivere un teatro che "racconta",

le condizioni che permettono al teatro contemporaneo di intrecciare la "rappresentazione della realtà" alla "verità della performance" sono la caduta delle distinzioni categoriche fra diegesi e mimesi, e l'affermarsi d'una attorialità a più registri, che passa agilmente dalla narrazione all'interpretazione drammatica, dall'enunciazione del dato all'azione corporea<sup>17</sup>,

la *performance* di *È bello vivere liberi!* si iscrive precisamente in questa composizione "a più registri". A livello performativo, infatti, ogni personaggio è reso attraverso precisi cambi di voce e particolari posture fisiche, secondo una caratterizzazione che rimanda da un lato alla commedia dialettale – soprattutto quando compaiono inserti della lingua friulana nelle battute dei personaggi («Ma si può essere più *sveiabaucchi* di così?»<sup>18</sup>; «Ah, ma gliela faccio vedere io: *a ramenego* 'sti comunisti!»<sup>19</sup>; «Dicono "che non capiscono una parola di sloveno, che hanno fatto di tutto per impararlo, ma impossibile, dai: *una scariga de consonanti una drio de quell'altra*"»<sup>20</sup>) – d'altra parte, gli atteggiamenti e le posture con cui l'attrice esegue le azioni prima di enunciarle ricorda apertamente le pantomime del cinema muto<sup>21</sup>. In tal modo l'attrice passa con rapidità dalla diegesi alla mimesi, entrando e uscendo dai personaggi di cui rende perfettamente la tipicità evitando tuttavia il raggiungimento di una completa immedesimazione, al fine di non condurre lo spettatore a identificare completamente l'attrice con un personaggio. È questo un tratto che

<sup>15</sup> Cfr. C. Valenti, *Teatro, informazione e controinformazione*, in «Prove di drammaturgia», XII, 2008, n. 1, Corazzano, Titivillus, 2014, p. 61 (e-book).

<sup>16</sup> D. Biacchessi, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010, p. 10.

<sup>17</sup> G. Guccini, *Quando il teatro ci racconta*, in «Prove di Drammaturgia», XIII, 2014, n. 1, Corazzano, Titivillus, p. 16 (e-book).

<sup>18</sup> M. Cuscunà, *Resistenze femminili*, cit., p. 39.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 38: «L'attrice esegue le azioni nello stile delle comiche del cinema muto prima di enunciarle».

appartiene alle modalità del teatro di narrazione, in cui, come afferma Pasqualicchio,

al di là dei processi, anche molto differenziati, con cui gli attori narratori giungono a dar forma ai loro personaggi, ciò che appare al pubblico sono silhouette consegnate a pochi rapidi gesti o espressioni, ripetitivi per permettere l'immediato riconoscimento, dotati della vivacità esteriore dell'abbozzo, non dello spessore psicologico del ritratto<sup>22</sup>.

Come giustamente messo in luce da Gobbi<sup>23</sup>, tuttavia, la preminenza dell'aspetto visuale e l'uso dei pupazzi negli spettacoli di Cuscunà introducono un distacco dalle prime generazioni del teatro di narrazione, in cui l'autore-attore-narratore parla direttamente al pubblico in prima persona e per mezzo del proprio corpo. Questo è tanto più vero se si analizzano le scene di *È bello vivere liberi!* in cui compaiono le figure, corrispondenti a due snodi fondamentali della vicenda di Ondina Peteani: la scena in cui Ondina e il compagno Stecchi sono incaricati dell'uccisione della spia Blechi; la scena che racconta l'esperienza di Ondina nel lager. Nella prima l'artista ha scelto di utilizzare i burattini a guanto, nella seconda un pupazzo manovrato a vista con le braccia infilate in due grossi guanti neri di gomma. Le ragioni che hanno portato all'uso di due diverse tecniche di animazione sono spiegate dall'autrice stessa. Nel primo caso c'era l'interesse verso la forma popolare dei burattini a guanto e la volontà di riprendere una funzione cruciale che essi avevano svolto proprio durante la lotta partigiana:

nelle memorie storiche dei testimoni<sup>24</sup>, i partigiani stessi ricordano come il commissario politico della brigata di cui faceva parte Ondina avesse scritto un canovaccio, un bozzetto drammatico<sup>25</sup>, che i partigiani stessi mettevano in scena per raccontare come fossero riusciti a uccidere la spia dopo molte difficoltà. C'era la forte necessità di avvisare anche i paesi più sperduti del Carso che la spia era stata eliminata, perché le persone potessero ricominciare ad aiutare i partigiani. Il teatro popolare era stato utile alla Resistenza come veicolo di informazione. Questa funzione del linguaggio del teatro popolare mi ha portato al tentativo di

<sup>22</sup> N. Pasqualicchio, *La mano di Lisetta e il gomito di Ugo Pagliani. Il teatro di narrazione tra diegesi e mimesi*, in «Zibaldone. Estudios Italianos», IV, 2016, n. 1, p. 221.

<sup>23</sup> G. Gobbi, *L'officina drammaturgica di Marta Cuscunà. Teatro visuale, di narrazione, di indagine: fonti e tecniche*, Tesi di Laurea, Bologna, Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2017, p. 76 (Tesi di laurea in Storia del Nuovo Teatro, Corso di Laurea Magistrale in Discipline della Musica e del Teatro, relatrice prof.ssa Cristina Valenti).

<sup>24</sup> R. Giacuzzo, *Quelli della montagna: storia del Battaglione triestino d'assalto*, Rovigno, Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume, 1972.

<sup>25</sup> Intitolato *La fine del traditore*. Cfr. G. Gobbi, *Introduzione*, in M. Cuscunà, *Resistenze femminili*, cit., p. 14.



Fig. 1. Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, 2009 © Luigi De Frenza.

trovare un modo in scena di recuperare tale linguaggio per raccontare questo stesso episodio<sup>26</sup>.

Tale funzione “impegnata” e “politica” dei burattini ha suscitato l’interesse dell’artista non solo per la sua importanza storica, ma anche per l’affermazione di natura estetica che ne può derivare:

mi interessava recuperare i personaggi del mondo delle teste di legno e farli rivivere nel contesto della Resistenza. [...] Perché anche le teste di legno possono parlare di spie e di tradimenti. Perché anche un burattino si sporca le mani di sangue<sup>27</sup>.

L’altro punto in cui intervengono le figure è il capitolo finale di *È bello vivere liberi!*, quello in cui Ondina esperisce la violenza della deportazione. La tecnica di animazione qui utilizzata è molto differente da quella dei burattini. L’attrice si sposta dietro un supporto a forma di vagone di un carro bestiame e infila le braccia in due lunghi guanti di plastica neri, attraverso i quali afferra la pupazza di Ondina

<sup>26</sup> M. Cuscunà, *Neurospasta Mechanical*, Laboratorio organizzato da Teatro Ca’ Foscari, Venezia, tenutosi on-line il 24 e 25 novembre 2020.

<sup>27</sup> Ead., *Burattini: perché?*, 24 aprile 2013, <http://bellovivereliberi.blogspot.com/> (ultima consultazione: 5 maggio 2023).





Fig. 2. Marta Cuscunà, *È bello vivere liberi!*, 2009 © Luigi De Frenza.

per privarla dei vestiti, dei capelli e per apporre sul braccio il timbro numerico. Una compagna di cella viene letteralmente frantumata dagli stessi guanti neri.

Nel momento in cui Marta Cuscunà si è posta la questione di come rendere scenicamente questa parte della testimonianza di Ondina, la soluzione non è stata così immediata: nonostante lo spettacolo sia costituito da lunghe parti di teatro d'attore, per raccontare l'esperienza del lager le sembrava inopportuno cercare di incarnare la testimonianza di una ragazza di diciannove anni deportata in un campo di concentramento, di un corpo denutrito, maltrattato, ammalato. «Mi sembrava che il mio corpo non avrebbe potuto essere credibile»<sup>28</sup>. D'altra parte, la possibilità di utilizzare foto di repertorio le sembrava andare in una direzione altrettanto fuorviante, perché la crudezza di quelle immagini non avrebbe permesso allo spettatore di continuare a restare dentro la storia ma lo avrebbe al contrario respinto e allontanato. Vagliate diverse possibilità, quella dell'uso dei pupazzi emerse come la più calzante:

la soluzione l'ho trovata in qualche modo nella testimonianza di Ondina: lei racconta di essere riuscita a sopravvivere alle torture del lager attraverso un meccanismo psicologico che definisce "di sdoppiamento". Ondina si immagina-

<sup>28</sup> Ead., *Neuropasta Mechanica*, cit.

va doppia: un'Ondina imprigionata nel lager e un'altra Ondina al di sopra di tutto questo, che guardava da fuori come se fosse al cinematografo<sup>29</sup>.

Il personaggio di Ondina è stato dunque sdoppiato per mezzo della figura, utilizzata in virtù della sua capacità di comunicare l'incomunicabile. La materia ha permesso di agire in scena ciò che un corpo umano non può subire. In *È bello vivere liberi!*, accanto ai linguaggi di tipo diegetico e mimetico, quello visuale costituisce un pari livello espressivo, funzionale a precise necessità drammaturgiche.

### Verso un nuovo paradigma delle figure

Se *È bello vivere liberi!* si concentra su un episodio storico della Resistenza (ovvero su un fatto discretamente lontano nel tempo) e *La semplicità ingannata* (2012), secondo episodio della trilogia sulle resistenze femminili, va ancora più indietro raccontando la pratica della monacazione forzata delle figlie femmine nell'Italia del Seicento, l'ultimo episodio, *Sorry, boys* (2015), è invece una presa diretta sull'attualità. Lo spettacolo ricostruisce gli scenari che hanno portato al fatto di cronaca avvenuto a Gloucester (Massachusetts) nel 2008 dove, in una scuola superiore, diciassette ragazze rimasero incinte deliberatamente nello stesso periodo e altre centoquaranta si sottoposero a un test dopo aver cercato una gravidanza, con l'intenzione di creare una comunità femminile lontana dalla violenza perpetrata dagli uomini in seno alle loro famiglie. L'attualità della vicenda americana ha portato Cuscunà a ricostruire i fatti attraverso i numerosi articoli di giornale e, in particolar modo, il documentario *The Gloucester 18*<sup>30</sup>, l'unico che sia riuscito a dare voce direttamente alle protagoniste. La decisione delle ragazze, frutto di un "patto segreto" volto alla creazione della comunità femminile, e la concomitanza con diversi episodi legati alla violenza di genere accaduti nella cittadina americana hanno spinto Cuscunà a trattare questo tema dandogli una sua personale lettura.

Infatti, nonostante l'uso di fonti documentarie nel processo di scrittura, Cuscunà si pone in una posizione problematica rispetto al teatro documentario, proprio per il modo in cui le utilizza e rielabora:

un problema in cui mi sono spesso imbattuta è: fino a che punto modificare il dato storico, fino a che punto rielaborarlo nella mia interpretazione? In questo senso è stato importante essere consapevole del fatto che non ero interessata a fare dei documentari teatrali ma delle opere artistiche, con la libertà di andare oltre la realtà storica<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> J.M. Williams, *The Gloucester 18* (2013) <https://gloucester18.com/home.php>.

<sup>31</sup> M. Cuscunà, *Neuropasta Mechanica*, cit.; cfr. anche Ead., *La semplicità ingannata*, [www.mar-tacuscuna.it](http://www.mar-tacuscuna.it) (ultima consultazione: aprile 2023).

In *Sorry, boys*, Cuscunà ha sviluppato più chiaramente il proprio pensiero rispetto al fatto di cronaca affrontato. Mentre la cronaca locale si era concentrata sulle ragazze, il testo di Cuscunà sposta l'attenzione sulla comunità, sul contesto sociale, e presenta, sotto forma di teste appese al muro<sup>32</sup>, da una parte gli adulti – il preside e i genitori –, dall'altra i giovani padri adolescenti che sono stati “usati” dalle ragazze per rimanere incinte. Al centro, tra i due blocchi, c'è lo schermo di un cellulare su cui appaiono le poche risposte delle ragazze, sotto forma di messaggi *WhatsApp*. In scena sono dunque coloro che sono stati messi al muro dalla scelta delle ragazze, resi scenograficamente dalle teste sospese. E questo non tanto per rimarcare «la distanza e l'impossibilità di identificarsi con le vere protagoniste della storia»<sup>33</sup>, quanto piuttosto per suggerire un'immedesimazione con coloro che quella storia l'hanno, consapevolmente o meno, determinata. L'accento, per una volta, non è messo sulle “vittime/colpevoli”, su coloro che hanno ingenerato uno strappo nel sistema-società, ma su quel sistema stesso che provoca determinate azioni e reazioni. La verosimiglianza delle teste meccaniche aiuta l'immedesimazione: è facile rispecchiarsi negli sguardi dei ragazzini che strabuzzano gli occhi davanti ai video porno, o immedesimarsi nella tensione del preside che muove la testa a destra e sinistra senza sapere più dove nascondersi, o ancora negli sguardi afflitti dei genitori che individuano le proprie colpe. È facile non tanto perché i movimenti facciali sono verosimili, ma perché le teste sono altro-da-noi, fittizie, sono fantocci: una volta accettata la finzione scenica crediamo alla *loro* verità, che è invero anche la *nostra* ma delegata a un oggetto non umano e quindi di immediata ricezione.

Nel documentario *The Gloucester 18*, nessuna delle ragazze intervistate ammette che il patto sia effettivamente esistito. Solo una ragazza ammette chiaramente di aver cercato volontariamente la gravidanza e di averlo fatto dopo aver assistito a un femminicidio, spinta dalla speranza di poter creare una comunità diversa da quella in cui viveva. Questo elemento del femminicidio era stato eluso in tutti gli altri contesti in cui il fatto era stato discusso, ma è sembrato invece centrale alla sensibilità dell'artista. Cuscunà ha quindi continuato la sua ricerca su questa linea, cercando di collegare i dati sulle gravidanze precoci con quelli sulla violenza domestica contro le donne, e ha trovato riscontri anche in un altro documentario, *Breaking our silence. Men against violence*<sup>34</sup>, che analizza i contesti di violenza nella città di Gloucester, e sottolinea come le difficoltà economiche abbiano portato sempre più spesso ad alti livelli di violenza da parte degli uomini contro le donne. In quella

<sup>32</sup> Ispirato alla serie di fotografie. Cfr. A. Barbot, *We Are Beautiful*, <https://www.behance.net/gallery/3046163/We-Are-Beautiful> (ultima consultazione: maggio 2023).

<sup>33</sup> V. Santoro, *Tra il post-dramma e i suoi esiti: costellazioni del nuovo con e dopo Scenario*, in C. Valenti (a cura di), *Scenari del terzo millennio. L'osservazione del premio scenario sul giovane teatro*, Corazzano, Titivillus, 2018, p. 52.

<sup>34</sup> H. Firrini, *Breaking our silence. Gloucester Men Speak Out Against Domestic Abuse* (2002).



Fig. 3. Marta Cuscunà, *Sorry, boys*, 2015 © Alessandro Sala/Cesura per Centrale Fies.

stessa città, cinquecento uomini hanno organizzato una marcia per sensibilizzare l'opinione pubblica sulla violenza contro le donne e per cercare di ridurre il problema.

Attraverso le sue ricerche, Cuscunà ha ideato uno spettacolo che tenta di mostrare come la contemporaneità di questi due diversi eventi non possa essere una semplice coincidenza, o almeno che possa essere utile non considerarla tale. L'artista utilizza quindi l'evento e le fonti documentarie a esso legate per proporre un modello di lettura della società, per esprimere il suo punto di vista sull'espansione della violenza di genere e sulle sue conseguenze. Questa discrepanza tra la realtà del fatto di cronaca e l'interpretazione proposta dall'artista si riflette nel frammento finale di *Sorry, boys*: la performer, che per tutto il tempo è rimasta dietro la parete di teste appese, esce e, come indica la didascalia, «per la prima volta si rende completamente visibile al pubblico»<sup>35</sup>, pronunciando le battute di chiusura:

noi siamo tentati di pensare che forse il patto è stato sempre collegato a quel macello. E che non può essere solo un caso se proprio lì, in quella stessa cittadi-

<sup>35</sup> M. Cuscunà, *Sorry, boys*, in *Resistenze femminili*, cit., p. 188.

na, spinti da altri simili macelli, cinquecento uomini un giorno si sono messi in marcia...

Noi siamo tentati di immaginare che loro, le diciotto ragazze, hanno capito e sanno che sono spinte dalla stessa forza, anche se più irrazionale e scomposta, di quel corteo di uomini in marcia.

Perché non possiamo dire una volta per tutte che non è stata solo una coincidenza? Che il patto è collegato al macello, il macello alla marcia e che questo spiega il loro sorriso... Perché questo spiegherebbe certamente il loro sorriso<sup>36</sup>.

Una tale postura dell'artista iscrive il lavoro di Cuscunà in quella corrente del «teatro neopolitico del nuovo millennio»<sup>37</sup> che, come descritto da Valenti, «non è prefigurazione di un'azione possibile [...] ma è ricostruzione della realtà dal punto di vista tutto personale dell'artista»<sup>38</sup>. La narrazione di una vicenda diventa così una *contronarrazione*, termine che, «richiamando lessicalmente la *controinformazione*, ovvero la matrice politica del termine coniato negli anni Sessanta, crea un ponte con la nuova via al teatro politico inaugurata nel terzo millennio»<sup>39</sup>. Con un accento messo, aggiungerei nel caso di Cuscunà, su storie che hanno – o quantomeno vogliono avere – un impatto sui contesti sociali e che si oppongono alle narrazioni percepite come dominanti. In questo senso, si potrebbe affermare che il teatro di Cuscunà, al contrario di quanto riportato poco sopra, non è lungi dal presentarsi come la «prefigurazione di un'azione possibile»<sup>40</sup>. Anzi, nel ricercare tra le fonti documentarie diverse cause di un avvenimento, o nel riportare le alternative o le possibili soluzioni che una parte della società ha messo in atto, *Sorry, boys* (così come altri spettacoli di Cuscunà) potrebbe essere letto come la controparte artistica del «giornalismo delle soluzioni» (*solutions journalism*): lungi dal cercare di mascherare la realtà, il *solutions journalism* mira a mostrare che ci sono iniziative e azioni che meritano di essere sotto i riflettori. Come ha scritto il direttore esecutivo del «Guardian», che nel 2016 ha lanciato la rubrica *Half Full*<sup>41</sup>, «il giornalismo non riflette soltanto la società in cui viviamo. La plasma anche»<sup>42</sup>. Lo

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> C. Valenti, *Il teatro che rende visibile. Indagine sulla realtà e nuove prospettive del politico nelle generazioni del terzo millennio*, in Ead. (a cura di), *Scenari del terzo millennio. L'osservatorio del Premio Scenari sul giovane teatro*, cit., p. 29.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Ivi, p. 28.

<sup>40</sup> Ivi, p. 29.

<sup>41</sup> Ora intitolata *The upside* e così descritta: «Journalism that seeks out answers, solutions, movements and initiatives to address the biggest problems besetting the world» (Un giornalismo che cerca risposte, soluzioni, movimenti e iniziative per affrontare i maggiori problemi del mondo. Traduzione di chi scrive). Cfr. <https://www.theguardian.com/world/series/the-upside> (ultima consultazione: 3 settembre 2023).

<sup>42</sup> «Journalism does not only reflect the society that we live in. It shapes it too». Cfr. M. Rice-Oxley, *Fed up with all the dreadful news out there? Then click here*, 1° giugno 2016. Cfr. <https://>

stesso possono fare l'arte e le storie, come sostiene Donna Haraway nella frase citata all'inizio di questo articolo. Le teste di *Sorry, boys* sono lì appese per mostrarlo.

*Sorry, boys* segna inoltre un importante sviluppo scenotecnico nella costruzione delle figure, concepite da Marta Cuscunà insieme a Marco Rogante e realizzate da Paola Villani. Senza essere visibile nell'atto della manipolazione, la performer è posizionata dietro la parete a cui sono appese le dodici teste, che lei stessa manovra attraverso un sofisticato sistema di cavi e joystick. Le teste appese al muro hanno risolto un'importante difficoltà tecnica: il testo è costituito da scambi di battute ravvicinati tra dodici personaggi, ma gestire i loro corpi contemporaneamente non sarebbe stato possibile, dato che la performer è sola in scena. La parete di teste sospese risolveva questo problema, fornendo marionette autoportanti. Viste però le dinamiche psicologiche della storia e la necessità che il pubblico potesse entrarvi agilmente, le teste sono state dotate di movimenti (degli occhi, delle sopracciglia, della bocca, del collo) che le rendessero verosimili, che creassero nella percezione dello spettatore uno sfasamento tra la loro agilità e il loro essere fittizie. Come evidenzia Paola Villani,

le possibilità di movimenti espressivi, date le tecniche di manipolazione, non erano infinite; quindi, abbiamo studiato i monologhi dei personaggi per individuare il tipo di espressività che li caratterizzasse di più durante il monologo. L'importante era che il pupazzo restituisse efficacemente la storia<sup>43</sup>.

Per rispettare questa coerenza drammaturgica, è stato necessario rendere agile il passaggio da una testa all'altra. Anziché obbligare la performer a infilare la mano dentro ogni testa, movimento impossibile data la velocità delle battute tra i tanti personaggi, Paola Villani ha configurato un sistema di manipolazione esterno (i joystick che controllano i cavi e quindi i movimenti facciali) che permette a Cuscunà di manovrare le espressioni di un personaggio con una sola mano.

Gli spettacoli di Cuscunà, che utilizzano ogni volta pupazzi diversi, sono quindi strutturati in base al testo e ai temi che esso vuole trasmettere. In questo caso, il lavoro concertato della marionettista-performer-regista con il dispositivo scenico è stato centrale per lo sviluppo di soluzioni tecniche funzionali alla drammaturgia. Dai burattini a guanto di *È bello vivere liberi!*, leggere caricature, creature di immediata sintesi, Cuscunà è passata con *Sorry, boys* a creature verosimili, non più agili e in grado di muoversi qua e là sul boccascena, ma intrappolate nella fissità degli umani che rappresentano.

[www.theguardian.com/world/2016/jun/01/and-now-for-something-completely-different-some-positive-news](http://www.theguardian.com/world/2016/jun/01/and-now-for-something-completely-different-some-positive-news) (ultima consultazione: 2 settembre 2023).

<sup>43</sup> P. Villani, *Neuropasta Mechanica*, cit.





Fig. 4. Marta Cuscunà, *Sorry, boys*, 2015 © Alessandro Sala/Cesura per Centrale Fies.

### Ibridazione, possibili futuri

Dopo aver completato la trilogia sulle resistenze femminili, Cuscunà ha continuato a concentrarsi su storie legate a tematiche femministe, che ha intrecciato sempre più profondamente con le questioni ecologiche dell'era antropocentrica. È soprattutto con la sua ultima creazione, *Earthbound*, che Cuscunà sviluppa un tipo di teatro che rimette in causa il dominio dell'uomo sulla natura. Il titolo dello spettacolo, *Earthbound*, si riferisce esplicitamente al concetto esposto da Bruno Latour durante le *Gifford Lectures* all'Università di Edimburgo<sup>44</sup>, cioè quello di una nuova umanità non più egemone ma uniformemente legata a tutti gli altri elementi del pianeta Terra. Altri riferimenti nella performance di Cuscunà sono le teorie proposte da Donna Haraway in *Staying with the Trouble*<sup>45</sup> e alcuni dei racconti di fanta-

<sup>44</sup> B. Latour, *Facing Gaia. Six lectures on the political theology of nature*, conferenza *Gifford Lectures on Natural Religion* (Édimbourg, 18-28 febbraio 2013). Tali interventi sono stati successivamente pubblicati in B. Latour, *La Sfida di Gaia, Il Nuovo Regime Climatico*, trad. D. Caristina, Roma, Meltemi, 2020 (*Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte-Les Empêcheurs, 2015).

<sup>45</sup> D. Haraway, *Staying with the Trouble*, cit.





Fig. 5. Marta Cuscunà, *Earthbound*, 2021 © Daniele Borghello.

scienza in esso contenuti, in particolare *The Camille Stories*<sup>46</sup> (*Le storie delle Camille*). Qui Donna Haraway immagina un mondo abitato da simbionti, esseri umani a cui sono stati impiantati geni di altre specie in via di estinzione e che ripopolano aree del pianeta devastate dall'inquinamento ambientale, intrecciando legami non di sangue ma di "cura".

Queste creature sono portate in scena con l'uso di pupazzi animatronici<sup>47</sup> ispirati esteticamente alle sculture iperrealistiche di Patricia Piccinini<sup>48</sup>, che incrociano esseri umani con le caratteristiche fisiche di altre specie viventi. La presenza della performer in scena, che manipola i pupazzi attraverso comandi meccanici, non coin-

<sup>46</sup> Ead., *The Camille Stories*, [https://projects.iq.harvard.edu/files/retreat/files/haraway\\_camille-stories.pdf](https://projects.iq.harvard.edu/files/retreat/files/haraway_camille-stories.pdf) (ultima consultazione: febbraio 2023).

<sup>47</sup> L'animatronica è una branca multidisciplinare dell'ingegneria che integra vari aspetti derivati dall'anatomia, dalla robotica, dalla mecatronica e dalla marionettistica per fornire movimenti autonomi a marionette e robot, solitamente con caratteristiche realistiche. La tecnica è ampiamente utilizzata nell'industria cinematografica, ma non è molto diffusa nei laboratori di progettazione teatrale. Sebbene Cuscunà si riferisca spesso alle sue creature come "animatroniche", esse non hanno una vera e propria autonomia di movimento, poiché sono sempre manovrate, anche se a distanza e tramite cavi e pulegge, dalla performer.

<sup>48</sup> Cfr. [www.patriciapiccinini.net](http://www.patriciapiccinini.net) (ultima consultazione: 24 maggio 2023).

cide tuttavia con una presenza umana: il suo ruolo nello spettacolo è quello di un'intelligenza artificiale, con cui i simbiotici comunicano per controllare i dati ambientali. Il corpo dell'interprete diventa così un elemento tra gli elementi e la sua natura umana tende a sbiadire, a scomparire dal palcoscenico. Sebbene in *Earthbound* la struttura testuale sia molto presente e organizzata dialogicamente, il linguaggio visivo mira a sfumare lo status del corpo umano, ibridandolo con altri corpi non umani. Vestita con una tuta futuristica, circondata da creature metà umane e metà animali (le Camille), racchiusa con loro in una cupola geodetica infestata di vegetazione, la forma umana dell'interprete sembra diventare, citando la descrizione di un teatro "post-antropocentrico" proposta da Lehmann, un «elemento di strutture spaziali simili a paesaggi»<sup>49</sup>. Sul palcoscenico, il corpo umano è camuffato da un costume e da un trucco che lo rendono più simile a quello di un robot, per non sminuire la credibilità dei corpi ibridi dei simbiotici, che hanno pelle e volto simili a quelli umani, ma torso e arti evidentemente animali. Il movimento di ibridazione va quindi oltre il confronto tra umano e non umano, alla ricerca di una simbiosi:

il mio corpo, unico corpo di carne e sangue sulla scena, muove uno spazio postumano abitato da creature tecnologiche. Il mio corpo diventa l'unico motore di creature che si sono evolute in soggettività più che umane. E nel nostro incontro, si genera l'ibrido<sup>50</sup>.

L'umano così ibridato al non-umano diviene "aumentato" nell'estensione consentita dalle figure, ricordando le molteplici figure immaginate da Haraway nelle sue "SF" (*science fiction*, o *speculative fabulation*), in cui fili, creature, entità mitologiche occupano lo stesso spazio narrativo creando «grovigli di una matassa in cui sono invischiati umani e non umani»<sup>51</sup>. Soprattutto nel regime contemporaneo del teatro di figura, caratterizzato da un'ibridazione di tecniche e dall'alternanza di manipolazione a vista e nascosta (e quindi di una presenza/assenza del performer), le figure, come sostiene la filosofa francese Annabelle Dufourcq,

sono un invito a venire ad abitare attivamente storie ancora aperte, dove i corpi viventi si modellano a vicenda e reinventano il mondo, *fanno* mondo. Raccolgono in sé nuove possibilità simbiotiche che, attraverso di loro, entreranno in nuovi divenire<sup>52</sup>.

<sup>49</sup> H.-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2019, p. 88.

<sup>50</sup> L. Pugno (a cura di), *Dialoghi con la chimera 6: Marta Cuscunà, Cyborg/simbionte*, 22 novembre 2022, <https://www.leparoleelecose.it/?p=43870> (ultima consultazione: 6 aprile 2023).

<sup>51</sup> L. Budriesi, *Performare la natura: dal dispositivo rappresentazionale al "teatro delle specie"*. Tra pratica e teoria in Donna Haraway, Una Chaudhuri e Marta Cuscunà, in «Comunicazioni sociali», 2021, n. 3, pp. 386-405.

<sup>52</sup> A. Dufourcq, *De l'imaginaire humain à l'imaginaire des animaux. Devenir-animaux chez Bache-*



Fig. 6. Marta Cuscunà, *Earthbound*, 2021 © Daniele Borghello.

In questo modo, Cuscunà sembra realizzare sul palcoscenico, attraverso figure meccaniche, la proposta avanzata da Donna Haraway nel suo racconto di fantascienza: per uscire dall'atteggiamento distruttivo del *game over* che potrebbe abbatteci, immaginiamo futuri ipotetici in cui la specie umana si allea con altre specie per salvare il nostro pianeta e «prendersene di nuovo (e meglio) cura»<sup>53</sup>. Un esercizio di immaginazione permesso concretamente sulla scena da creature mai viste, creature dei possibili.

#### «Bandiera bianca»

Differenti tipi di figure possono dunque attivare dei concreti processi di visualizzazione che sostengono il nucleo tematico delle storie narrate da Cuscunà nei suoi spettacoli: i burattini a guanto possono restituire con più leggerezza narrazioni storiche ancora dense di sofferenza, delle teste appese al muro possono evocare un sentimento di impotenza, dei pupazzi animatronici possono estendere il corpo umano dell'interprete a forme ibridate di presenza. In questa evoluzione da uno

lard, *Deleuze et Guattari, et Haraway*, in «Revue de métaphysique et de morale», XCIX, 2019, n. 1, pp. 65-76. Trad. di chi scrive.

<sup>53</sup> M. Cuscunà, *Earthbound*, [www.martacuscuna.it](http://www.martacuscuna.it) (ultima consultazione: aprile 2023).

spettacolo all'altro dell'uso delle figure (da pupazzi e burattini – creature sintetiche, vivaci accenni –, a teste appese – creature artificiali e verosimili –, a creature mai viste, che creano fisicamente una realtà altra – creature dei possibili), esse diventano alleate dell'umano, sue diramazioni fisiche ma anche e soprattutto interpreti di concetti, idee, istanze, proposte. Il non umano supera l'umano in forza ed efficacia di comunicazione. È grazie a questa capacità della figura che Marta Cuscunà l'ha scelta per veicolare contronarrazioni femministe, nella convinzione che se le stesse storie fossero state raccontate attraverso il suo corpo di attrice, sarebbero state più difficilmente accolte dagli spettatori. Le figure, invece, hanno ottenuto immediatamente uno sguardo neutro, se non complice, da parte del pubblico. Questo meccanismo, benché possa apparire candido, è tutto l'opposto: tale utilizzo delle figure ha permesso l'impatto dirompente che le storie femministe e antispeciste riportate da Marta Cuscunà hanno ottenuto. Esse hanno agito come una «bandiera bianca»<sup>54</sup> e fatto in modo che queste storie potessero «fare mondo»<sup>55</sup>.

<sup>54</sup> M. Cuscunà, intervento alla tavola rotonda “Faire parler les objets”, organizzato dal progetto *PuppetPlays* dell'università Paul-Valéry Montpellier 3 presso il Théâtre Mouffetard – Théâtre de la Marionnette di Parigi il 9 giugno 2022. Consultabile online (Événements – Vidéo: Table ronde “Faire parler les objets”), 9 gennaio 2023, <https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/> (ultima consultazione: maggio 2023).

<sup>55</sup> In inglese, *worlding*. Cfr. D. Haraway, *Staying with the Trouble*, cit.

Mimma Valentino

## Per una drammaturgia d'attrice

La formazione artistica di Marion D'Amburgo (1972-1984)

«Il teatro deve poter arrivare alla contestazione assoluta e totale»<sup>1</sup>. È quanto si legge nel testo di presentazione del Convegno per un Nuovo Teatro (Ivrea, 1967), pubblicato nel 1966. Il passaggio in questione si riferisce, in particolare, al processo di radicale rinnovamento intrapreso dalla scena sperimentale italiana a partire dalla fine degli anni Cinquanta e culminato nell'incontro di Ivrea, promosso da Giuseppe Bartolucci, Franco Quadri, Edoardo Fadini ed Ettore Capriolo proprio per fare il punto – a livello critico e operativo – sulla situazione della sperimentazione scenica, anche alla luce del contesto storico-sociale di riferimento. Come osserva Gerardo Guccini, per i quattro organizzatori del Convegno

la nozione di Nuovo Teatro si prestava a indicare la ricerca del nuovo e la polemica contro istituzioni politiche e teatri ufficiali. Non si trattava di valorizzare una pratica in particolare e nemmeno un fascio di pratiche, ma una tensione al cambiamento che percorreva il mondo sociale diramandosi in diversi ambiti culturali e artistici<sup>2</sup>.

Tale tensione va ulteriormente acuendosi e, per certi versi, radicalizzandosi nel decennio successivo, laddove l'identità poetica del Nuovo Teatro si trova a vivere, nell'arco di poche stagioni, repentine trasformazioni, declinate di volta in volta da Giuseppe Bartolucci in termini di tendenze (Teatro Immagine, Postavanguardia, Nuova spettacolarità). Attraverso queste linee di sviluppo, la scrittura scenica, autentico “manifesto ideologico” del Nuovo Teatro, va gradualmente definendosi

<sup>1</sup> F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (Materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, p. 137.

<sup>2</sup> G. Guccini, *Ivrea '67. Oltre l'enigma, Quadri*, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia. 1967-2017*, Genova, AkropolisLibri, 2018, p. 66.

come una nuova forma di drammaturgia visuale, dotata di sue “regole”, di suoi postulati comunicativi, di sue strutture espressive [...].

Espressione di una nuova sensibilità contemporanea che più che fare i conti col modello teatrale del consumo culturale, preferisce agire altrove, più *fuori* che *contro*<sup>3</sup>.

Nell’ambito di questo movimento di innovazione e d’avanguardia si inserisce la vicenda artistica di Marion D’Amburgo e del Carrozzone, gruppo che, in maniera emblematica, incarna – e talvolta preannuncia – le svolte e i cambiamenti che attraversano il Nuovo Teatro italiano tra gli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta.

Compagna di viaggio di Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Vera Bemoccoli, Loriana Nappini, in arte Marion D’amburgo, esordisce agli inizi degli anni Settanta con *La morte di Francesco*, lavoro presentato presso la Galleria Techne di Firenze l’8 aprile 1972. In realtà, la fondazione di una vera e propria compagnia è preceduta dalla condivisione di alcune esperienze non strettamente teatrali che risalgono ai tempi dell’adolescenza: dalle letture degli autori più amati all’interesse per il versante figurativo (espresso anzitutto da Federico Tiezzi e Sandro Lombardi, studenti di Storia dell’Arte), l’Antropologia culturale (facoltà frequentata da Marion D’Amburgo), il cinema, la musica<sup>4</sup>.

L’accostamento e l’interesse verso il teatro nascono gradualmente attraverso alcune esperienze di animazione condotte con Scabia, dalla visione di alcuni spettacoli, in particolare rappresentazioni di teatro orientale, cui si unisce la lettura e la riflessione sui testi del Teatro Nô secondo le indicazioni fornite da Zeami<sup>5</sup>.

La formazione della D’Amburgo – così come quella degli altri membri del gruppo e di molti artisti della medesima generazione – non passa attraverso la frequentazione delle accademie o una canonica scolarizzazione, nutrendosi piuttosto di suggestioni personali, teatrali e non, e guardando con interesse agli esempi più significativi della sperimentazione scenica di quegli anni (Living Theatre, Grotowski, Barba e, più avanti, Wilson, Foreman).

L’iter artistico di Marion D’Amburgo attraversa, dunque, le traiettorie cruciali del-

<sup>3</sup> L. Mango, *La decostruzione del nuovo*, in M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2015, p. 13.

<sup>4</sup> Vera Bemoccoli, Marion D’Amburgo, Sandro Lombardi e Federico Tiezzi si conoscono sul treno che li conduce al Liceo “Francesco Petrarca” di Arezzo. La condivisione di una serie di interessi e passioni, che prosegue anche ai tempi dell’università, li porta a fondare una compagnia che, nel 1971, adotta ufficialmente la sigla Il Carrozzone (cfr. S. Lombardi, *Gli anni felici*, Milano, Garzanti, 2008).

<sup>5</sup> S. Sinisi, *Dalla parte dell’occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Edizioni Kappa, 1983, p. 131.



la scena d'avanguardia, accogliendo e, in qualche modo, rilanciando la sfida di un nuovo modello linguistico. Una simile pratica sperimentale prende forma e, per certi versi, riflette un clima politico, culturale e sociale estremamente complesso. Sono i primissimi anni Settanta e ancora si sente l'eco della contestazione portata avanti dai movimenti fioriti nel precedente decennio: la lotta studentesca, la mobilitazione femminista, le manifestazioni contro la segregazione razziale e la guerra in Vietnam hanno messo in discussione i valori, le abitudini, i modelli di comportamento della cosiddetta società borghese. Nel passaggio dall'"autunno caldo" al nuovo decennio, in presenza di una crescente tensione politica e sociale, aggravata dalla diffusa sfiducia nel sistema dei partiti e dalle difficoltà economiche, prosegue il cammino delle rivendicazioni civili: dal referendum sul divorzio (1974), alla riforma del diritto di famiglia (1975), alle manifestazioni per la depenalizzazione dell'aborto che porteranno nel 1978 all'approvazione della legge che regola l'interruzione di gravidanza.

La giovane Marion D'Amburgo, originaria della campagna aretina, si trova immersa in questa temperie culturale soprattutto laddove si trasferisce a Firenze, centro estremamente vivace dal punto di vista politico e culturale. Come ricorda la stessa D'Amburgo,

Firenze negli anni Settanta era una città unica, gli artisti comunicavano e collaboravano tra loro, nascevano le prime radio, le etichette indipendenti. Più tardi apparvero riviste come «Westuff» e i locali che renderanno famose le notti trasgressive degli anni Ottanta, Tabasco, Banana Moon, Tenax, Plegine, Stonehenge, Casablanca e tutto il corteo di pazzi, punk, *ultras*, impiegati, modelle, studenti, hippie, tossici e dark [...].

Sono totalmente in debito con i luoghi popolari della città in perenne fermentazione e germinazione, il Mercato e i vicoli di San Lorenzo e i reticoli di cassette popolari abbarbicate ai palazzi, l'umanità loquace e sboccata, i garzoni belli come il David e le matrone inquiete come Meduse<sup>6</sup>.

Nel capoluogo toscano, presso un appartamento di Via Panicale, i quattro fondatori del Carrozzone iniziano a provare e ad allestire i primi lavori per una ristretta cerchia di amici; il passo successivo è la collaborazione con alcune gallerie d'arte che ospitano dapprima *La morte di Francesco* e, a distanza di pochi mesi, *La donna stanca incontra il sole* (7 novembre 1972). Questo spettacolo, rappresentato presso la Galleria Schema, consente al gruppo di imporsi «all'attenzione della critica tra i protagonisti della nascente linea di tendenza condotta all'insegna del Teatro-Immagine»<sup>7</sup>. Con questo lavoro il Carrozzone prospetta infatti l'ipotesi

<sup>6</sup> P. Di Matteo, *Nocturama, ovvero transitare il limite. Appunti, pensieri, rifrazioni su Il Carrozzone (1972-1979), prima e oltre*, in I. Caleo, P. Di Matteo e A. Sacchi (a cura di), *In Fiamme: la performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Venezia, Bruno, 2021, pp. 180-181.

<sup>7</sup> S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 131. *La donna stanca incontra il sole*, insieme con *Le 120*



di un teatro visionario, simbolico, che si affida drammaturgicamente all'immagine scenica. Niente testo, niente movimento espressivo (per applicare una categoria di Ejzenštein al lavoro di artisti come Barba o Grotowski) ma azioni fisiche rarefatte, gioco scenico affidato a pochi elementi visivi, a segni evocatori, tempi dilatati e sensazioni oniriche<sup>8</sup>.

Pochissimi elementi, di carattere eminentemente figurativo, contraddistinguono anzitutto il lavoro scenico degli attori, Marion D'Amburgo e Sandro Lombardi in primis.

La D'Amburgo, nello specifico, è la "donna stanca" del titolo, connotata iconicamente attraverso un abito da sposa e un ombrellino. Dal punto di vista drammaturgico, il costume si carica di una serie di motivi evocatori, dal forte valore simbolico: la donna è *la* sposa, non *una* sposa<sup>9</sup>. A fronte di un personaggio riconducibile a una figura archetipica più che a una precisa individuazione storica, la "recitazione" di Marion D'Amburgo abbandona qualsiasi tentazione mimetica o intenzione rappresentativa. Come osserva Lorenzo Mango, la scelta di orientare «la dimensione comunicativa tutta in direzione della visione comporta, necessariamente, un riposizionamento della figura umana, e del ruolo dell'attore»<sup>10</sup>. In assenza di un personaggio puntualmente codificato a livello drammaturgico o letterario, non può esserci alcuna interpretazione o impersonazione; la D'Amburgo può affidarsi piuttosto alla sua presenza fisica, che assume anzitutto un configurazione figurativa, risolvendosi in un "segno" visivo, pittorico.

Essere attore, nel contesto del teatro immagine, significava essere fondamentalmente un segno. Ma essere un segno è cosa che non si risolve nella semplice esecuzione di un compito (oltretutto all'apparenza abbastanza elementare), è invece l'esplicitazione nella presenza scenica della propria funzione creativa. [...]

*giornate di Sodoma* (16 novembre 1972) di Giuliano Vasilicò e *Pirandello chi?* (3 gennaio 1973) di Memè Perlini, viene considerato uno degli spettacoli manifesto del cosiddetto Teatro Immagine. Questa tendenza, incentrata fondamentalmente sul predominio dell'elemento visivo a discapito della componente verbale, riceve il suo battesimo ufficiale ad opera di Giuseppe Bartolucci nel corso della prima edizione della Rassegna "Incontro/Nuove tendenze" (Salerno, 4-10 giugno 1973).

<sup>8</sup> S. Lombardi, *Dialogo sull'attore e sul personaggio. Intervista e nota introduttiva di Lorenzo Mango*, in «Acting Archives Review», I, novembre 2011, n. 2, p. 188, <https://www.actingarchives.it/review/archivio-numeri/26-anno-i-numero-02-novembre-2011/181-sandro-lombardi-dialogo-sull-attore-e-sul-personaggio.html> (ultima consultazione: 10 febbraio 2023).

<sup>9</sup> Nello spettacolo, attraverso una successione di quadri visivi, viene rievocato il viaggio della "donna stanca" alla ricerca del suo amore perduto; in realtà il tema del lavoro, dal carattere più universale, è quello del percorso iniziatico, scandito dal motivo simbolico della lotta tra principi antagonisti (vita-morte, luce-tenebre).

<sup>10</sup> L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 313.



Fig. 1. Carrozzone, *La donna stanca incontra il sole*, 1972. Foto di Remo Salvadori. Archivio Compagnia Lombardi-Tiezzi.

L'attore, in un simile contesto, è un autore e, in quanto tale, il poco che fa è tutto suo, è un atto personale che discende da chi è fisicamente, culturalmente e umanamente e da come questo suo essere si traduce in azione fisica<sup>11</sup>.

Per un simile processo di costruzione drammaturgica, determinante risulta l'uso dei costumi che «avviluppano e nascondono il corpo»<sup>12</sup>; il travestimento determina, infatti, la trasformazione dell'attrice in icona, ovvero la scomparsa della sua fisicità dietro quella «corazza ideale di forza, di bellezza»<sup>13</sup> rappresentata dagli abiti di scena o dalle maschere. In quest'ottica i costumi sembrano trasformarsi in «architetture viventi», animate dai gesti rarefatti e solenni della D'Amburgo, la cui scrittura attoriale si traduce anzitutto nel movimento, in azioni simboliche.

<sup>11</sup> S. Lombardi, *Dialogo sull'attore e sul personaggio*, cit., p. 189.

<sup>12</sup> S. Sinisi, *Dalla parte dell'occhio*, cit., p. 133.

<sup>13</sup> Sono parole del gruppo che sottolinea anche come il costume crei «la prima magia, nell'occhio dello spettatore», in *Frammenti del Carrozzone: I Presagi (1972-1976)*, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, vol. II, Torino, Einaudi, 1977, p. 501.

In sintonia con l'atmosfera onirica e misteriosa dello spettacolo, amplificata da un flusso sonoro lento e rituale, la partitura attoriale, anziché giocarsi sulla parola o su una narrazione logico-discorsiva, viene dunque elaborata a partire dalla presenza, una presenza che potremmo definire "chiaroscurale". Marion D'Amburgo costruisce il suo «personaggio ombra»<sup>14</sup> attraverso una serie di azioni fisiche, pensate anche in relazione agli altri "personaggi" e a una precisa configurazione dello spazio<sup>15</sup>; nella dimensione magico-sacrale che contraddistingue lo spettacolo, però, il suo corpo, avvolto dall'abito bianco, sembra svanire, smaterializzarsi, perdere consistenza per diventare una pura apparizione epifanica.

Ne *La donna stanca incontra il sole*, così come nei successivi lavori di matrice simbolica, la presenza diventa, quindi, il tratto distintivo, sul piano linguistico e stilistico, della recitazione della D'Amburgo. Presenza fisica intesa come strumento di espressione e di creazione e non unicamente come pratica scenica del qui e ora. In tal senso la partitura attoriale si affida anzitutto al corpo, un corpo che, però, si fa portatore di una precisa istanza artistica, riconducibile a un'idea altrettanto precisa di teatro.

Questo lavoro sulla presenza risulta ancora più evidente nella successiva evoluzione del Carrozzone, quella del cosiddetto teatro analitico-patologico-esistenziale. A cavallo della metà del decennio, il gruppo si trova infatti a vivere una sorta di crisi interna che condurrà al superamento del Teatro Immagine in nome di una nuova ipotesi di lavoro. Il ripensamento intrapreso dal trio D'Amburgo-Lombardi-Tiezzi, in realtà, interessa il Nuovo Teatro nel suo complesso; per inquadrare criticamente questo momento di svolta, Giuseppe Bartolucci conia una nuova definizione, "Postavanguardia" ovvero "Teatro analitico-esistenziale", riferendosi all'operatività di quelle formazioni che, ponendosi in una posizione "antagonista" rispetto alla scena ufficiale così come all'avanguardia, puntano a un azzeramento del codice scenico esistente a partire da una decostruzione sintattica e da un'analisi fonematica sugli elementi minimi del linguaggio teatrale<sup>16</sup>.

Il gruppo fiorentino, suggestionato anche dalla lettura de *La linea analitica*

<sup>14</sup> Cfr. R. Mele, *Dilatazione dell'assenza*, in «Bollettino di Storia dell'Arte», maggio-dicembre 1974, p. 159.

<sup>15</sup> Come osserva Salvatore Margiotta, «ogni attore si muove secondo una geometria e un tempo estremamente dilatato, attribuendo ad ogni personaggio una collocazione precisa: l'albero che canta agisce sul fondo della scena, la donna stanca occupa la parte anteriore e quella a destra, mentre il movimento del sole ha luogo nella parte sinistra e in quella centrale», in *Il Nuovo Teatro in Italia. 1968-1975*, Corazzano (Pi), Titivillus, 2013, p. 226.

<sup>16</sup> La nuova tendenza riceve il suo battesimo ufficiale a Cosenza, nel corso della manifestazione "Postavanguardia/Intervento didattico" (8-15 novembre 1976). Bartolucci aveva iniziato a parlare di Postavanguardia già durante la IV Rassegna "Teatro/Nuove Tendenze" di Salerno (11-14 luglio 1976), riferendosi anzitutto ai lavori di Simone Carella, della Gaia Scienza e del Carrozzone. In occasione della manifestazione salernitana Carella e il trio Corsetti-Solari-Vanzi avevano riproposto due spettacoli presentati alcuni mesi prima al Beat 72 – rispettivamente *Autodiffama-*

*dell'arte moderna* di Filiberto Menna<sup>17</sup>, è tra i primi a muovere in direzione di una ricerca concettuale. Assumendo un atteggiamento metariflessivo, intenzionato a sottrarre la scena a qualsiasi dimensione referenziale, i membri del Carrozzone concentrano la propria attenzione sulla materialità della scrittura teatrale, mettendone in luce il funzionamento attraverso la scomposizione del linguaggio nei suoi nessi primari e pre-rappresentativi. Eliminato completamente l'elemento narrativo, elaborano, dunque, performance – e non spettacoli veri e propri – concepite come un montaggio di “studi per ambiente”, «pezzi staccati, non però nel senso di “abbozzi” per una ipotetica “tela” finale, non mezzi ad un fine, ma fini a se stessi, cioè strumenti analitici»<sup>18</sup>. I lavori realizzati in questo periodo rispondono all'intenzione di osservare al microscopio i “corpi” scenici (luce, suono, spazio, presenza attoriale), assumendoli come puri significanti, privi di qualsiasi investitura simbolica o intenzionalità narrativa.

Come accadeva già ai tempi del Teatro Immagine, anche questi spettacoli vengono firmati collettivamente; il trio D'Amburgo-Lombardi-Tiezzi continua, infatti, ad affidarsi a una metodologia di lavoro fondata sulla centralità del gruppo e sull'assenza di ruoli predefiniti. Come ricorda Marion D'Amburgo, fin dai primissimi anni,

Il Carrozzone non era percepito come una relazione sociale generica ma come il frutto di un incontro elettivo, analogo alle proprietà degli elementi chimici che si legano con alcune sostanze a discapito di altre. [...] Il gruppo era l'unica realtà dalla quale era possibile tentare di decifrare il mondo, transitare il limite, affrontare rotture, naufragi, fusioni, visioni<sup>19</sup>.

Sin dagli esordi, il gruppo viene concepito come un'«officina artigianale»<sup>20</sup> votata alla creazione collettiva: in un rapporto di affinità culturale e progettualità condivisa, ciascun membro ha modo di esprimere una propria autorialità, prima e a prescindere da una precisa suddivisione dei compiti.

Rispetto a una simile impostazione di lavoro, la D'Amburgo è anzitutto autrice della sua drammaturgia d'attrice, giocata, negli anni della ricerca concettuale ancor più che nei precedenti lavori, sulla sua figura umana, sul suo corpo, sul suo “esser-ci”. Nell'opera di destrutturazione portata avanti nelle performance di questo periodo, la presenza attoriale assolve anzitutto la funzione di esplorare e misurare,

*zione* (31 gennaio 1976) e *La rivolta degli oggetti* (20 marzo 1976) –, mentre il Carrozzone aveva realizzato un lavoro inedito, *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (13 luglio 1976).

<sup>17</sup> F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino, Einaudi, 1975.

<sup>18</sup> F. Tiezzi, *L'avventura analitica*, in G. Bartolucci, L. Mango e A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale*, Torino, Studio Forma, 1980, p. 79.

<sup>19</sup> P. Di Matteo, *Nocturama, ovvero transitare il limite*, cit., pp. 176-177.

<sup>20</sup> Ivi, p. 179.

attraverso gesti e movimenti minimi, una determinata dimensione spazio-temporale. Come osserva Silvana Sinisi,

Eliminato quasi completamente l'arredo scenografico, sostituito per lo più dall'intervento delle luci, di diapositive e filmati, utilizzati soprattutto in senso oggettivo e distanziante, l'attore, ma sarebbe più esatto definirlo *performer*, si affida alla concretezza del corpo e alla ricognizione dello spazio assunto come entità fisica e termine oppositivo di confronto<sup>21</sup>.

Lo spettacolo – o, meglio, la “performance”, intesa come arte che tende alla vita – è *l'hic et nunc*. È un evento reale, condizionato dall'incontro e dalla relazione tra un corpo vivo, uno spazio concreto, un tempo effettivo. Non ci sono personaggi, non ci sono luoghi o tempi della finzione, non c'è più lo spettacolo come prodotto finito. L'“accadimento” scenico – è di questo che stiamo parlando – è l'esito del confronto, del contatto, della tensione che si istituisce tra un corpo e uno spazio dati.

Una simile progettualità implica un ulteriore ripensamento della funzione scenica della D'Amburgo – così come degli altri attori-performer del gruppo. Teorizzando la nuova fase di ricerca, lo stesso Federico Tiezzi, anima registica del gruppo, chiarisce che «l'attore è visto all'interno di questo procedimento materialista e dialettico: il movimento è irragionevole, spiazzato, non esiste niente altro al di fuori di quel movimento [...] che quel corpo di quell'attore compie in un momento *x* della sua storia»<sup>22</sup>.

L'azione drammatica si risolve, dunque, nell'intervento attivo della presenza atoriale all'interno di una situazione spazio-temporale. In tal senso, la grammatica espressiva della D'Amburgo si basa anzitutto sulla dimensione performativa: il corpo in movimento agisce materialmente – e analiticamente – un luogo fisico. In assenza di una dimensione rappresentativa, Marion D'Amburgo non incarna che se stessa, rivelandosi come pura espressione corporale che esegue, con un ritmo lento e modulare, delle azioni concrete dentro un *environment* trovato. Tali azioni, declinate con una tensione alla scomposizione analitica, prendono forma attraverso gesti segmentati, attraverso movimenti reiterati che sembrano ripercorrere e svelare le griglie spaziali degli ambienti di volta in volta occupati.

<sup>21</sup> S. Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, vol. III, 2001, pp. 724-725. Come suggerisce Giuseppe Bartolucci, «si tratta di tener conto prevalentemente di un uso specifico degli elementi interpretativi per continuo spiazzamento della parola, del gesto, del movimento, rispetto al fare, e quindi con un continuo, ironico riflettere su questo fare», G. Bartolucci, *Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità*, in Id., L. Mango e A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale*, cit., p. 148.

<sup>22</sup> F. Tiezzi, *L'ipotesi materialista*, in G. Bartolucci, L. Mango e A. Mango, *Per un teatro analitico-esistenziale*, cit., p. 87.



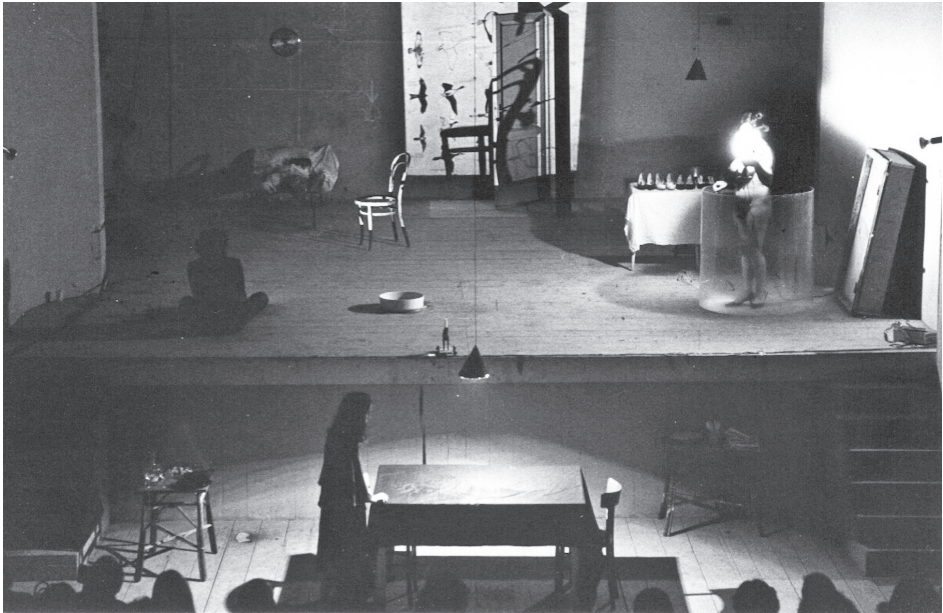


Fig. 2. Carrozzone, *Presagi del vampiro*, 1976. Foto di Gianni Melotti. Archivio Compagnia Lombardi-Tiezzi.

La D'Amburgo elabora così una personalissima sintassi del movimento e della sua destrutturazione, costruendo una partitura fortemente indirizzata in senso scenico. Riferendosi alle pratiche performative e all'esperienza di artiste come Marina Abramovich e Gina Pane, fa anzi della sua stessa presenza un originale strumento di scrittura, creando proprio a partire da se stessa.

Emblematici in tal senso risultano lavori come *Il giardino dei sentieri che si biforcano* e, ancor più, *I presagi del vampiro*. Questa performance, presentata il 13 novembre 1976, nell'ambito della manifestazione cosentina Postavanguardia/Intervento didattico, è pensata come un montaggio di studi per ambiente giocati sulla dimensione mentale, ma anche sul dato patologico-esistenziale<sup>23</sup>. La contaminazione tra questi due momenti emerge in maniera particolarmente evidente in alcuni quadri; in una sequenza, ad esempio, Marion D'Amburgo è seduta, nuda, su una branda con una pelliccia sulle spalle. Di fronte a lei c'è Pier Luigi Tazzi, collegato a una corda. L'azione è apparentemente semplice: Marion si alza, lasciando cadere

<sup>23</sup> Soffermandosi sull'analisi di questa performance, Franco Quadri scrive: «l'intera serie degli "studi" è percorsa da uno spasimo patologico di verificare ogni momento nel concreto: si procede per scansioni temporali, per contrapposizioni di intensità luminosa, per verifiche con e misurazioni dello spazio – eseguite con le braccia, con la corda, con il riferimento agli oggetti e alle immagini in diapositiva – in ossequio a un bisogno di suddivisione (di atomizzazione) che sembra esprimere un'angoscia di contatto fisico con il reale», F. Quadri, *Il viaggio del Carrozzone verso un teatro materialista*, in «Data», 11 dicembre 1976.

la pelliccia, mentre l'uomo cerca di andare verso la porta, ma è bloccato dalla corda che gli sfilta la giacca. Pier Luigi Tazzi, quindi, si dirige verso la D'Amburgo e affonda il viso nel suo grembo. Conclusa l'azione, si ricomincia daccapo.

Ciò che abbiamo di fronte – scrive Lorenzo Mango – è un frammento di teatro puro, un puro evento della scena, la cui drammaticità non si risolve su di un piano narrativo. Eppure l'azione, pur non sollecitando interpretazioni immediatamente metaforiche, pur nella scomposizione straniante cui è sottoposta, finisce col trasmetterci la sua intensità tragica<sup>24</sup>.

In questo studio azioni semplici e quotidiane vengono sezionate, scomposte e ricomposte in maniera seriale e con esattezza matematica, risultando volutamente straniate da ogni contesto rappresentativo; tale formalizzazione rende “visibili” il gesto e il movimento, ma anche lo spazio agito<sup>25</sup>. Parallelamente, la figura umana, ovvero il corpo nudo della D'Amburgo, esposto nella sua fragilità e nella sua forza tragica<sup>26</sup>, mette in evidenza la dimensione drammatica della performance. I movimenti rallentati così come le accelerazioni improvvise o parossistiche concorrono ad alzare la temperatura emotiva dell'azione, “riscaldando” la fredda analisi laboratoriale condotta nello spazio vuoto.

Ho scelto di andare nella direzione di un teatro che sanguina e fa sanguinare e di un attore disposto a essere attraversato come il nucleo dell'atomo da correnti di eccitazione, disintegrazione e fissione – osserva la D'Amburgo, riferendosi al lavoro portato avanti in questo periodo.

[...] La tensione anarchica e caparbia imponeva di spezzare le regole, entravo in ogni tipo di torsione per portare alla luce la malinconia di una femminilità rischiosa e marginale desiderosa di sciogliersi in liquida vocalità.

Crolli, catastrofi, vibrazioni, echi, l'attore corpo e strumento della poesia conduce lo spettatore verso zone oscure, dove fermentano processi psichici vibranti irregolarità, dare e prendere con la mente e con il corpo, svuotare corpo e mente per costruire la “presenza” che affiora dal vuoto<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> L. Mango, *Teatro di poesia: saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994, p. 73.

<sup>25</sup> «L'attore che si muove in uno spazio, o anche più convenzionalmente in una scenografia, per Tiezzi, non può farlo in maniera accidentale o spontanea [...]. Deve, invece, agire e muoversi in rapporto con lo spazio concreto della scena e con le forme che vi sono racchiuse, così da renderle visibili, suggerendone, ad esempio, tanto per fare il caso più semplice, col movimento o anche solo col gesto la struttura ortogonale delle verticali, delle orizzontali e delle oblique», L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, cit., p. 305.

<sup>26</sup> Come osserva la stessa D'Amburgo, se «nella fase simbolica il costume costruisce per aggiunzione una sorta di protesi [...] in seguito il corpo si libera bruscamente dell'armatura, e come il serpente nella muta emerge il corpo nudo, brucco con tacchi a spillo, pelliccia appoggiata sulle spalle, occhiali – ultimo residuo della primitiva maschera», da un'intervista rilasciatami l'11 aprile 2023.

<sup>27</sup> *Ibid.*



“Analisi” e “patologia” *dentro e attraverso* la presenza. L'azione di misurazione del luogo scenico, la modularità dei gesti “spazializzati”, la ripetitività straniante dei movimenti, spinti fino all'esasperazione e al collasso emozionale, contraddistinguono, dunque, il lavoro della D'Amburgo in questi anni. In realtà, anche laddove il gruppo comincia a proiettarsi verso nuovi orizzonti di ricerca, l'approccio analitico alla scrittura scenica e, in particolare, alla scrittura attoriale non viene abbandonato, andando piuttosto a costituire la base grammaticale della costruzione registica di Tiezzi e della recitazione della D'Amburgo anche nelle successive fasi di lavoro. In particolare, nel momento in cui il Carrozzone inizia a riavvicinarsi al teatro nella sua complessità, elaborando gradualmente una drammaturgia di natura non solo performativa ma anche rappresentativa, permangono l'impostazione e la struttura lessicale elaborate, attraverso la verifica sul campo, ai tempi della ricerca concettuale.

Tale ripensamento – suggellato anche dall'assunzione della nuova sigla Magazzini Criminali – comincia a prender forma a partire dalla fine degli anni Settanta, laddove il gruppo fiorentino, animato da una incontenibile e spregiudicata voracità intellettuale, all'insegna di «un'estetica polimorfa e metamorfica (fondata su una rigenerazione continua e perversa)»<sup>28</sup>, si mette nuovamente in gioco. Dopo essersi spinto barthianamente fino al grado zero del linguaggio, infatti, il trio D'Amburgo-Lombardi-Tiezzi rimescola ancora una volta le carte, iniziando a guardare con crescente interesse a una dimensione scenica più articolata e lasciando emergere l'aspirazione di aderire a un immaginario urbano strettamente contemporaneo.

Del resto, tra la fine degli anni Settanta e i primissimi anni Ottanta, in seno al Nuovo Teatro italiano si consuma un ulteriore scarto, «dalla performance concettuale, desiderante e clandestina, alla cosiddetta Nuova Spettacolarità: un teatro ideale per quegli anni, veloce e suadente»<sup>29</sup>. La definizione della nuova linea di tendenza si deve, ancora una volta, a Giuseppe Bartolucci che, cogliendo i fervori e le trasformazioni emergenti, tenta di organizzarli entro un quadro teorico di riferimento; inizia, dunque, a parlare di “Nuova spettacolarità” o “Spettacolarità metropolitana” alludendo all'operatività scenica di quegli artisti che sempre più si aprono all'orizzonte della società postmoderna e della cultura massmediale. Nell'ambito della ricerca teatrale iniziano, infatti, a comparire nuovi motivi e nuovi modelli di comunicazione; attraverso l'incursione nei territori del paesaggio metropolitano, le punte più avanzate della ricerca scenica vanno progressivamente

<sup>28</sup> S. Colomba, *Non parliamo di teatro analitico. Qui siamo proprio alla catastrofe*, in «il Resto del Carlino», 18 gennaio 1981.

<sup>29</sup> C. Infante, *L'ultima avanguardia, tra memoria e oblio*, in «Culture Teatrali», primavera-autunno 2000, nn. 2-3 (*Quarant'anni di nuovo teatro*), p. 288. In realtà tra il teatro concettuale e la “Spettacolarità metropolitana” è possibile individuare una sorta di legame nella misura in cui la nuova tendenza conserva il lessico destrutturante della precedente fase di ricerca.



Fig. 3. Magazzini Criminali, *Crollo nervoso*, 1980. Foto di Patrizia Rossi. Archivio Compagnia Lombardi-Tiezzi.

assumendo «i segnali del contemporaneo»<sup>30</sup> (moda, sport, fumetto, rock, pubblicità), mescolando cultura alta e riferimenti *pop*.

In un simile contesto la “società dello spettacolo” diventa anche – e anzitutto – «agli occhi ed al procedimento dei Magazzini Criminali il punto di riferimento e di rottura, di analisi e di espressione»<sup>31</sup>; a partire da lavori come *Punto di rottura* (1979) e, ancor più, *Crollo nervoso* (1980), il gruppo si apre all'iconografia metropolitana e postmoderna, intraprendendo al contempo un processo di ricostruzione del tessuto spettacolare che, pur fondandosi su un lessico destrutturante, sembra lasciar emergere i primi cenni di uno sviluppo drammatico, anche attraverso l'inserimento dell'elemento verbale<sup>32</sup>.

In *Crollo nervoso*, in particolare, appare un embrione di narrazione – una vicenda

<sup>30</sup> G. Bartolucci, *Il contemporaneo è il moderno di domani*, in A. Mango, F. Menna, S. Sinisi, et al., *La macchina del tempo: dal teatro al teatro*, Perugia, Editrice umbra cooperativa, 1981, p. 48.

<sup>31</sup> G. Bartolucci, *Attraverso gli ultimi segnali*, in «La scrittura scenica», 1980, n. 22, p. 10.

<sup>32</sup> In *Crollo nervoso* compare per la prima volta la parola che, però, non dà vita a un dialogo drammatico vero e proprio. D'altronde, la stessa costruzione dello spettacolo non risponde a una ragione drammatica, fondandosi piuttosto sulla successione di una serie di situazioni ambientate in quattro spazi diversi (due esterni, Mogadiscio 1985 e Africa 2001; due interni, Saigon 21 luglio 1969 e Aeroporto di Los Angeles tre anni dopo).



Fig. 4. Magazzini Criminali, *Sulla strada*, 1982. Foto di Cesare Accetta. Archivio Cesare Accetta.

che rimanda a un'avventura fantascientifica – nonché un'impaginazione dello spazio ispirata alla scena all'italiana (un cubo azzurro di veneziane). A fronte di un nuovo impianto drammaturgico, cambia anche la scrittura attoriale di Marion D'Amburgo: la presenza resta l'elemento centrale della recitazione, ma non corrisponde più unicamente alla funzione performativa. La D'Amburgo, infatti, non si limita a eseguire dei compiti scenici, connotando il suo "esserci" sul piano iconico attraverso una serie di elementi che rimandano direttamente alla dimensione metropolitana. Ecco, dunque, che indossa vestiti leopardati, tacchi a spillo, occhiali scuri, una sorta di mascheramento da epopea del contemporaneo. Parallelamente la partitura delle azioni (fisiche e verbali), pur continuando a essere modellata su una struttura grammaticale che resta sostanzialmente analitica, risponde a una logica coreografica e ritmica. I movimenti sono elastici, i gesti atletici, gli spostamenti ripetitivi; analogamente la parola, sillabata e scomposta metricamente, acquista un andamento musicale, rimandando al canto più che a un'interpretazione tradizionalmente intesa.

Un simile lavoro appare ancora più evidente nel successivo spettacolo, *Sulla strada* (1982), in cui il gruppo, oltre a servirsi nuovamente della scena all'italiana, si confronta con un testo vero e proprio, il romanzo di Kerouac, che viene tagliato e riscritto dalla stessa D'Amburgo e da Federico Tiezzi<sup>33</sup>. Le parole di questa "sce-

<sup>33</sup> Dal romanzo di Kerouac viene ripreso – in chiave metaforica – il tema del viaggio dei due protagonisti, Sal e Dean, e dell'incontro con Venezuela. Nella riscrittura della D'Amburgo e

neggiatura” sono intonate anzitutto da Sal (Sandro Lombardi) e Venezuela (Marion D’Amburgo) che recitano abbracciati quasi tutti i duetti dello spettacolo. Come nel precedente lavoro, la D’Amburgo costruisce la sua drammaturgia combinando la partitura dei movimenti con il gesto vocale, che ha una valenza anzitutto sonora: Venezuela, quasi sempre in proscenio, compie poche azioni, estremamente stilizzate, mentre canta, urla, sospira una parola letteraria volutamente disarticolata sul piano logico-discorsivo. In presenza di un testo completo e strutturato, il processo di costruzione drammaturgica risulta, però, più complesso rispetto ai precedenti spettacoli; infatti, se per il lavoro sul gesto e sul movimento la D’Amburgo può far riferimento all’esperienza maturata sin dai primissimi anni Settanta, la grammatica della voce, invece, è tutta da inventare.

L’elaborazione della partitura attoriale risponde, inoltre, alla necessità di confrontarsi con una sorta di “personaggio” che, pur non essendo dotato di un reale spessore drammaturgico, non si fa semplicemente portatore di un’identità visiva, esprimendo invece «un particolare aspetto della tonalità emotiva dello spettacolo»<sup>34</sup>.

Questo processo di articolazione drammaturgica dell’azione attoriale viene ulteriormente approfondito nel successivo *Genet a Tangeri* (1984), in cui la D’Amburgo veste i panni del poeta francese. Lo spettacolo costituisce il primo capitolo della trilogia *Perdita di memoria*<sup>35</sup>; tra il 1984 e il 1985, infatti, il gruppo si dedica a tre lavori incentrati sul tema del tragico, affrontandoli con un taglio drammaturgico lirico<sup>36</sup>. Per questo progetto, Tiezzi, in qualità di autore e regista, pensa a una scrittura (drammatica e scenica) che, pur conferendo grande importanza al testo, è giocata non sulla dimensione narrativa o psicologica quanto piuttosto sul ritmo e sulle capacità poetico-espressive delle diverse scritture di scena.

A sostegno di questa impostazione registica, anche la recitazione di Marion D’Amburgo acquista un tono particolare. In *Genet*<sup>37</sup>, nello specifico, la D’Ambur-

di Tiezzi, Sal e Venezuela diventano due avventurieri alla guida di una banda di disperati, mentre Dean è una sorta di anello di congiunzione tra i due protagonisti e il coro degli altri personaggi.

<sup>34</sup> L. Mango, *Teatro di poesia: saggio su Federico Tiezzi*, cit., p. 102.

<sup>35</sup> Gli altri due capitoli della trilogia sono *Ritratto dell’attore da giovane* (1985) e *Vita immaginaria di Paolo Uccello* (1985).

<sup>36</sup> Già ai tempi di *Sulla strada* Federico Tiezzi inizia a elaborare l’idea di un *teatro di poesia*; «la forma poetica – chiarisce – è fatta di una serie di sillabe che, accentate in determinati modi, costruiscono un verso. Il verso si rapporta ad un altro verso fino a costruire un sonetto. [...] Teatro di poesia significa avere un equivalente scenico, una scrittura scenica, un teatro della scena equivalente al verso attraverso gli elementi del teatro, della scena», da una conversazione rilasciatami il 29 gennaio 2008.

<sup>37</sup> «Lavorando su *Genet a Tangeri* – dichiara Marion D’Amburgo – avevo in mente la vulnerabilità della condizione umana. Marmorizzavo/raffreddavo la superficie e nello stesso tempo aprivo micro lacerazioni sulla superficie; sotto pelle, come in un formicaio, fermentavano convulsamente sofferenza, vulnerabilità e carne macellata. Questo rovello incideva sull’emissione vocale, scal-





Fig. 5. Magazzini Criminali, Genet a Tangeri, 1984. Foto di Cesare Accetta. Archivio Cesare Accetta.

go, pur non trovandosi di fronte a un personaggio canonico, inizia a confrontarsi con un'identità soggettiva, che eccede la pura presenza scenica; Genet, infatti, è una figura altra da lei, da evocare poeticamente – e non da interpretare realisticamente – attraverso il corpo, attraverso il gesto e la voce. Ciò implica l'adozione di modalità creative – più attoriali che performative – che intervengano su diversi piani contemporaneamente.

Ecco, dunque, che la D'Amburgo lavora anzitutto sull'identità figurativa del suo "personaggio", indossando una camicia bianca, pantaloni da uomo, un bracciale, una coperta a mo' di mantello; si tratta di una "forma" scenica che volutamente non va a mascherare il suo sesso o a riprodurre in maniera naturalistica la figura di Genet.

Al contempo, Marion costruisce una partitura gestuale piuttosto precisa: inginocchiata al centro della scena, compie poche azioni essenziali, affidate sostanzialmente al movimento del braccio e della mano destra. «Nessuna mimesi e mimica», chiarisce la D'Amburgo, «si può e si deve comunicare uno stato d'animo senza muovere un solo muscolo. Né immedesimazione, né imitazione. Pochissimi calcolati tratti e l'impassibilità della maschera»<sup>38</sup>.

Parallelamente si concentra sulla voce, evitando, anche in questo caso, qualsiasi gioco di natura mimetica.

dava e portava la voce verso una particolare emissione ritmica; toglievo dove altri avrebbero accumulato e mettevo dove altri avrebbero tolto», da un'intervista rilasciatami l'11 aprile 2023.

<sup>38</sup> *Ibid.*: «Attraverso il corpo – prosegue – mettevo in circolo la mia personale drammaturgia».

La voce è quella di Marion, con i suoi riverberi profondi e la sua sonorità intensa. [...] L'intonazione è di natura musicale e si basa su una tenuta sempre in levare della ritmica del verso. Così la frase poetica non sembra mai chiusa, il detto della battuta resta come sospeso. La parola poetica risulta aderente essa stessa alla presenza scenica. [...] Il risultato è quella "cosa" che Marion chiama "la presenza in assenza", una sorta di tecnica dell'enunciazione scenica della presenza, un modo di trasmettere, attraverso la ritmica del suono e del gesto, l'intensità poetica che dal testo si è trasferita nel suo corpo d'attrice<sup>39</sup>.

Immobile nella sua solenne plasticità, Marion, in un ritmico alternarsi di gesti e parole, lascia suonare il suo corpo. Un corpo che, mentre si espone in tutta la sua flagranza pre-rappresentativa, si fa tramite per accedere al personaggio.

Sul piano della recitazione, il processo creativo condotto in questo lavoro costituisce un importante snodo su cui la D'Amburgo costruisce una sua chiave interpretativa, elaborando una sorta di "tecnica" e definendo, in un certo qual modo, la matrice dello stile che andrà a caratterizzare le successive prove d'attrice (*Ritratto dell'attore da giovane*, 1985; *Com'è*, 1987; *Medeamaterial*, 1988; la *Trilogia dantesca*, 1989-1991). In tal senso, *Genet* rappresenta uno spettacolo cardine nonché un punto d'approdo rispetto alla formazione e, soprattutto, al percorso artistico di Marion D'Amburgo. Un percorso vertiginoso che, tra ripensamenti, superamenti, metamorfosi camaleontiche, porta alla definizione di una peculiarissima scrittura d'attrice fondata sulla centralità di una presenza scenica intesa – etimologicamente – come evidenza (fisica) ma anche evocazione ("poetica").

Del resto, come suggeriva la stessa D'Amburgo già ai tempi di *Sulla strada*, «ribaltando ogni certezza forse può nascere un attore»<sup>40</sup>.

Il linguaggio dell'attore – chiariva all'epoca – è un linguaggio nervoso. Il corpo dell'attore non è definibile circoscrivibile. [...] La sua pelle, la sua massa deve essere gomma, caucciù. L'attore contemporaneo moderno è colui che è interamente spossessato, ha una natura desertica e selvaggia. L'attore è il territorio di una sfida<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> L. Mango, *Marion d'Amburgo: appunti sulla formazione di un'attrice*, in R. Carpani, L. Peja e L. Aimo (a cura di), *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà*, Milano, Vita e Pensiero, 2014, p. 364. Riferendosi al lavoro sulla voce, la D'Amburgo chiarisce: «studio, assimilo, costruisco mappe, disseziono le parole, cerco connessioni, architetture, geometrie, ripetizioni, pause. Affronto con sgomento la scissione tra suono e senso che dissangua ma aiuta la corporeità ad aprirsi al sensibile», da un'intervista rilasciatami l'11 aprile 2023.

<sup>40</sup> M. D'Amburgo, *Diario di una dama*, in S. Lombardi, M. D'Amburgo e F. Tiezzi, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, Milano, Ubulibri, 1983, p. 114.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 113-114.

Maia Giacobbe Borelli

## Un thè dal sapore amaro

L'esperienza performativa di *The a Tre* a Roma  
(1978-1980)

Vogliamo essere all'altezza  
di un universo senza risposte.

*Manifesto di Rivolta Femminile*, 1970

Vorrei riflettere sull'esperienza di *The a Tre*, gruppo di performance femminista della fine degli anni Settanta a Roma, a tutt'oggi estraneo alla pur meticolosa mappatura in corso nell'ambito degli studi teatrali<sup>1</sup>. Ho articolato questo mio saggio in due parti distinte: nella prima, di tipo storico-biografico, partirò dalla testimonianza che Ippolita Avalli, una delle protagoniste del gruppo, ha rilasciato a Ormete per la ricerca *Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965-1985)*<sup>2</sup>. Il gruppo era composto, oltre che da lei, da Gloria Guasti<sup>3</sup>, Caterina Casini<sup>4</sup> e Marzia Mealli (a cui si aggiunge successivamente Monica Gazzo)<sup>5</sup>. Si erano incontrate alla Casa delle donne del Governo Vecchio di Roma. E termina-

<sup>1</sup> Del gruppo non parla neppure l'ultimo libro di Ilenia Caleo, per il resto, segnaliamo una breve presenza antologica di I. Avalli, *L'altrove delle lucciole. The a Tre (1978-1980)*, in I. Caleo, P. Di Matteo e A. Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Venezia, editore Bruno, 2021, pp. 304-308.

<sup>2</sup> Intervista a Avalli Ippolita (Milano, 20 gennaio 1949) di F. Fava e M. Giacobbe Borelli, inedito, Roma 18 febbraio 2017, <https://patrimoniorale.ormete.net/progetto/donne-di-teatro-a-roma-ai-tempi-della-mobilitazione-femminista-1965-1985/> (ultima consultazione: 23 ottobre 2023) Si tratta di una ricerca da me curata insieme a Roberta Gandolfi e Francesca Fava, parte di Patrimonio Orale ORMETE (Oralità, Memoria, Teatro), Progetto "Donne-di-teatro-a-roma-ai-tempi-della-mobilitazione-femminista-1965-1985".

<sup>3</sup> Gloria Guasti, ora ambientalista e astrologa e Marzia Mealli, poetessa, furono entrambe femministe militanti. Le loro poesie sono pubblicate in L. Di Nola (a cura di), *Poesia femminista italiana*, Roma, Savelli, 1978, pp. 176, e AA.VV., *Dal fondo – la poesia dei marginali*, Roma, Avagliano Editore, 2007, p. 188.

<sup>4</sup> Caterina Casini, attrice di prosa, dopo un diploma alla Scuola Fersen di Arti Sceniche e la partecipazione a *The a Tre*, intraprende una lunga carriera nel teatro di prosa, iniziata al Teatro della Tosse di Genova e al Fabbricone di Prato.

<sup>5</sup> Cfr. M. Gazzo, *L'anno delle donne*, in AA.VV., «Il Patalogo Due. Annuario 1980 dello spettacolo», I, Milano, Ubulibri Electa, 1980, pp. 72-73. La biografia di Monica Gazzo, oggi artista e docente di lingue, si trova al link: <https://artawakening.com/monicagazzo/resume.html> (ultima consultazione: il 19 settembre 2023). Esiste una sua interessante testimonianza dell'esperienza



rono l'attività comune dopo soli due anni con una performance "disperata" a casa dell'artista Mario Schifano<sup>6</sup>.

La seconda parte del saggio è una breve riflessione critica dedicata all'esperienza di The a Tre alla luce di studi recenti sull'alterità della performance femminista in ambito teatrale. Negli interventi di questo collettivo, come in quelli di Gina Pane, Rita Renoir<sup>7</sup> e delle Nemesiache<sup>8</sup> negli stessi anni, vediamo infatti al centro della

con The a Tre in: M. Pulga, *Intervista a Monica Gazzo*, in Ead., *Donne in scena. Il teatro femminista della Maddalena negli anni Settanta*, Latina, Aracne, 2020, pp. 115-122.

<sup>6</sup> Cfr. E. Bargiacchi, *Dal nuovo teatro alla nuova performance*, in «Flash Art», 1980, n. 98-99, pp. 46-48; e in inglese, Id., *From New Theater to Performance*, in «Flash Art International», 1980, n. 100.

<sup>7</sup> Rita Renoir (Parigi 1934-2016), attrice teatrale e cinematografica, autrice e coreografa delle sue interpretazioni erotiche, acquista notorietà esibendosi ancora minorenni al Crazy Horse Saloon di Parigi e in molti altri locali notturni e nel contempo lavora nel teatro e nel cinema sperimentale (anche in *Deserto rosso* di Antonioni). La sua testimonianza è presente nel documentario femminista di Delphine Seyrig e Rony Daopoulos, *Sois belle et tais-toi!* (1976). Cfr. R. Tomasino, *Quando Artaud fa lo strip-tease*, in «Mimesis Journal», VIII, 2019, n. 1, pp. 95-114 Disponibile al link: <https://journals.openedition.org/mimesis/1665> (ultima consultazione: 30 aprile 2023).

<sup>8</sup> Nemesiache (Napoli 1970-2020). Già nel 1970 avevano diffuso un proprio Manifesto, che ribadiva il voler riconquistare «quella capacità creativa del diverso, della originaria, indomita alterità», cfr. <http://donnedinapoli.coopdedalus.org/wp-content/uploads/2013/12/manifesto-delle-nemesiache.pdf>. Inizialmente guidate da Lina Mangiacapre (Napoli 1946-2002), detta Nemesi, grande personalità artistica, le artiste napoletane inventano generi performativi nuovi, come le "psicofavole" nelle quali capovolgevano i destini delle protagoniste: «la morale della favola è che si deve cambiare favola: la bella addormentata non deve più farsi svegliare dal bacio del principe...», cfr. <https://efferivistafemminista.it/2014/11/e-belle-addormentate-e/...>, in «effer», luglio 1977. Fondano a Sorrento dal 1976 un festival di cinema delle donne, *L'altro sguardo*, intervengono a sorpresa negli spazi napoletani con loro performance, aprono proprie gallerie d'arte, occupano simbolicamente con le degenti l'ospedale psichiatrico Frullone di Napoli per rivendicare la follia «non come malattia ma rivolta», sempre comportandosi come Niobe, Nemesi, Medea, Nausicaa... Cfr. tra gli altri, L. Mangiacapre, *Cinema al femminile*, Padova, Mastrogiacomo Editore, 1980. Per un breve percorso biografico e iconografico si segnala: <https://www.bnonline.it/custom-content/lenemesiache/index.html>. Cfr. inoltre S. Campese, *La nemesi di Medea. (Una storia femminista lunga mezzo secolo)*, Pineto (TE), L'Inedito, 2019; G. Cipollone, *Nemesi performativa. Scritture, corpi e immagini nella ricerca di Lina Mangiacapre e delle Nemesiache*, in «Mimesis Journal», 2021, n. 2, pp. 41-53; ma anche, sempre di G. Cipollone, *Creare femminismo. Note sull'idea performativa di Lina Mangiacapre e delle Nemesiache*, e L. Di Girolamo *L'origine imprevedibile e la nemesi del tempo*, nel dossier L. Cardone, E. Marcheschi, G. Simi (a cura di), *Sperimentali. Cinema, videoarte e nuovi media*, in «Arabeschi», n. 16, luglio-dicembre 2020; la ricerca LeNove (a cura di), *Donne protagoniste a Napoli. Un contributo alla ricostruzione del movimento delle donne dagli anni Settanta ad oggi*, Casa delle Culture delle Differenze, 2013; C. Capobianco, *Interpreti e protagoniste del movimento femminista napoletano 1970-1990*, Napoli, Cartopili Edizioni, 1994. E infine la mostra G. Damiani (a cura di), *From the Volcano to the Sea. The Feminist Group Le Nemesiache in 1970s and 1980s Naples* (Amsterdam Rongwrong, 23 ottobre 2020-1° maggio 2021), <https://www.artforum.com/picks/from-the-volcano-to-the-sea-the-feminist-group-le-nemesiache-in-1970s-and-1980s-naples-84865> (ultima consultazione di tutti i link: 23 ottobre 2023).

scena la ricerca di una nuova identità: un'agency di provocazione ma anche disorientamento, diversa – nonostante ne avesse ospitato il debutto – dai registri prevalenti nel più noto teatro del femminismo militante, la Maddalena, legato alle forme tradizionali della recitazione e del testo drammaturgico<sup>9</sup>. Lo spazio si proponeva come luogo politico e artistico insieme, fortemente connotato in senso femminista, mentre Avalli specifica di non considerarsi tale:

io non ero femminista, non sono mai stata “femminista”, io sono una persona che aveva una sua indipendenza ormai decennale, non dovevo rivendicare di liberarmi dai figli, dai mariti, dalla società, non mi interessavano questi temi. Cioè tornando a Roma sono entrata in un collettivo di poesia, ecco quale è stato il passaggio, non era il collettivo delle donne massacrate dai mariti<sup>10</sup>.

Nell'ambito degli studi sul femminismo a teatro, l'analisi della breve esperienza performativa di The a Tre vuole sottolineare l'urgenza di nuove strategie cognitive radicalmente lontane da un “emancipazionismo” illusorio della donna presente nelle linee guida dei partiti della sinistra alla fine degli anni Settanta. La caratteristica di alcune delle esperienze più estreme dell'arte femminista di quel periodo

<sup>9</sup> Teatro La Maddalena (Roma 1973-1989). Prolifico luogo di produzione teatrale e di discussioni accanite, vede passare sulla sua scena centinaia di spettacoli e varie migliaia di donne tra il pubblico. Per tre anni, dal 1984 fino al 1987, la Maddalena promuove a Roma la rassegna estiva *L'altra metà della scena*, con ospiti prestigiose. In parallelo sono proposti alcuni corsi di formazione ai mestieri del teatro, nel 1979, nel 1982 e un'ultima volta nell'inverno 1988-1989, che vedranno la presenza di molte importanti artiste come docenti. Sono fondatrici de “La Maddalena”: Maria Clara (Maricla) Boggio, giornalista, Dacia Maraini ed Edith Bruck Risi, scrittrici, Saviana Scalfi, attrice, Maria Cristina Mascitelli, Annabella Cerliani, Anna Maria (Lù) Leone, registe e Giuliana Sacchetti Morandini. Alcune di loro, tra cui Saviana Scalfi, avevano già partecipato con Dacia Maraini alle precedenti esperienze di teatro militante a Centocelle e alla Magliana. Sul Teatro La Maddalena cfr. M. Pulga, *Donne in scena. Il teatro femminista della Maddalena negli anni Settanta*, cit.; R. Gandolfi, *Teatro e oralità nella stagione dei movimenti*, in L. Cavagliero e D. Orecchia (a cura di), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Bologna, Dipartimento delle Arti e Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2018, pp. 167-180; M. Giacobbe Borelli, *Attrici d'avanguardia e teatro femminista a Roma negli anni Settanta: nuovi luoghi e linguaggi*, in M. Gurgul, M. Surma-Gawkowska e T. Migale (a cura di), «*Italica Wratislaviensis*», X, 2019, n. 2 (*Donne del/nel teatro italiano: nodi storici, pratiche d'arte e di vita*), pp. 257-274; e, di prossima pubblicazione, Ead., *Il collettivo della Maddalena, dal teatro di barricata all'apertura di nuovi circuiti: il segno e il senso dell'imprenditoria femminista, nella testimonianza dell'organizzatrice Carmen Pignataro*, in S. Bruno e L. Stendaro (a cura di), *Donne e impresa teatrale*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2023. Segnalo inoltre la tesi di dottorato, inedita, L. Peja, *Donne alla ribalta: perlustrazioni negli anni Sessanta e Settanta del teatro italiano* (Università Cattolica del Sacro Cuore, 2003) e AA.VV., *Herstory, Gruppi e collettivi femministi a Roma e nel Lazio dagli anni '70 ad oggi*, Roma, Associazione la Maddalena Archivia, disponibile a: <https://herstory.it/associazione-la-maddalena> (ultima consultazione: 19 settembre 2023).

<sup>10</sup> Intervista a Avalli Ippolita, cit., 01:01:40.

non era soltanto la ricerca di una nuova identità femminile, quanto la volontà di superare lo stesso concetto identitario rifiutando ogni tipo di classificazione di genere. È forse possibile individuare una corrispondenza in quello che oggi viene definito come un agire per “disfare” il genere, per dirla con Judith Butler. «Per amor di Dio, insiste Avalli, uno è libero di avere la sessualità che ritiene opportuna però apriamola, non deve essere direzionata per forza solo su un oggetto. Allora o maschio o femmina, cioè, non lo so, una si può innamorare perdutamente di un cane»<sup>11</sup>.

Non si tratta solo di sottolineare come il lavoro performativo di questo gruppo di artiste sia stato ignorato dagli studi dedicati alla ricerca teatrale italiana nella seconda parte del Novecento; è necessario piuttosto rilevare l'irriducibilità di questo gruppo performativo al “normale” discorso storiografico, in una sorta d'intraducibilità tra i due sistemi: dalla parte delle performer, un agire che crea un linguaggio non interpretabile e non assimilabile, dall'altra una concezione dei saperi che affonda le sue basi nell'analisi coerente ed “evoluzionista” della storia del teatro, anche di ricerca.

Uno studio recente di Ilenia Caleo ci suggerisce di «costruire delle correlazioni tra le pratiche performative e le pratiche del pensare: dove si toccano, dove risuonano, dove divergono, quali problemi formulano»<sup>12</sup>. Allora diciamo che lo slancio creativo di *The a Tre* ha una sua correlazione in quegli orientamenti del pensiero che pongono la differenza sessuale come differenza incolmabile, ribadendo la propria estraneità al sistema binario maschile/femminile, attraverso una sorta di *decostruzione culturale*. Per cogliere e valutare la portata di tali correlazioni, è necessario accettare una concezione non totalitaria del sapere teatrale, e al contempo cogliere le risonanze fra pratica e teoria senza appiattire l'una sull'altra; perché, come dice Caleo, «non tutto ciò che viene generato dall'attività teorica può essere tradotto, trasferito, convertito in composizione artistica senza resti, così come ci dice che qualcosa dell'arte rimane irriducibile e, in ultimo, intraducibile in concetti»<sup>13</sup>. Non c'è dubbio tuttavia che la tensione di queste performer sta nella ricerca di una modalità specifica d'invenzione di sé, che sia in grado di disfare le categorie in uso per allontanarsi da ogni concezione rigida di identità. È possibile raccontare la proposta performativa di *The a Tre* come un insieme di frammenti provenienti dall'inconscio delle performer: più che un progetto preciso di spettacolo, una provocazione al senso comune, anche quello interno al femminismo, un desiderio di ostentare estraneità e differenza. Ci possono venire in aiuto le parole della filosofa Angela Putino che, a proposito della dirompente originalità dei gruppi femministi di quegli anni, spiega: «L'estraneità non era indifferenza al mondo, ma essere ricet-

<sup>11</sup> Ivi, 01:02:28.

<sup>12</sup> I. Caleo, *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*, Roma, Bulzoni, 2021, p. 28.

<sup>13</sup> Ivi, p. 25.

tive, viverlo, per far esperienza di una potenza di divenire e di una potenza di pensiero, lasciando che l'interno, la differenza, apparisse come piega di un divergere»<sup>14</sup>. Parliamo allora di questa divergenza e di Ippolita Avalli in particolare.

**Prima parte. Una proposta non narrativa per una vita che è già come un romanzo**

È stata parecchio avventurosa la vita di Vera Ciossani, che sceglie come nome d'arte Ippolita Avalli, sottolineando così la sua volontà di amazzone<sup>15</sup>. Nella testimonianza raccolta per Ormete, lei si definisce così:

ho interpretato diversi personaggi: sono stata uomo, donna, bambina, bambino, zia, lavoratore, lavoratrice, scrittore, scrittrice, insomma anche il genere mi ha sempre dato molto fastidio... nel senso che detesto tutti i termini: letteratura femminile, teatro femminile, cioè, no, è un caso, io ho questa vita, ammettendo che ce ne sia un'altra, io non lo so, ma in questa vita mi è toccato incarnarmi in questo corpo, è un corpo, è un corpo<sup>16</sup>.

Avalli non si descrive come appartenente al genere "donna", ma come corpo, plasmabile a multipli travestimenti e refrattario a ogni chiusura identitaria, irriducibile alle imposizioni del discorso sociale, anche di quello femminista<sup>17</sup>.

Nata a Milano nel 1949 e vissuta nella Bassa Padana, lascia la famiglia adottiva a diciassette anni e viaggia da sola in vari Paesi d'Europa per approdare a Roma in modo fortuito nel 1972 a lavorare come ballerina in una delle ultime compagnie di avanspettacolo, con Trottolino<sup>18</sup> e Cecè Doria<sup>19</sup>, che erano stati nomi di spicco

<sup>14</sup> A. Putino, *Amiche mie isteriche*, Napoli, Cronopio, 1998, p. 51.

<sup>15</sup> Ippolita, figlia di Ares, è la regina delle Amazzoni secondo le scritture di Diodoro Siculo e di Apollodoro.

<sup>16</sup> Intervista a Avalli Ippolita, cit., da 08:40 a 09:36.

<sup>17</sup> Cfr. M. Wittig, *The straight mind*, in «Feminist Issues» n. 1, 1980. In italiano in «Bollettino del CLI», febbraio 1990, trad. di R. Fiochetto: «"donna" ha un significato solo nei termini eterosessuali di pensiero e nei sistemi economici». Cioè la donna per Wittig è costretta in un rapporto binario che la vede come elemento complementare all'uomo, in un confronto nel quale è accessoria e necessariamente subordinata.

<sup>18</sup> Nome d'arte di Umberto D'Ambrosio (Napoli 1918-1981), attore comico e figlio d'arte, negli anni 1957-1958 protagonista dello spettacolo *Guerra e baci*, nel 1960 in *La dolce fifa*, con Nino Formicola, nel 1961 con *Donne d'Italia '61* insieme a Gisella Pagano, nel 1962 *I due monaci* sempre con Formicola, ultima interpretazione è nella parte del Sarchiapone in *Mistero napoletano* con Roberto De Simone, che debutta nel 1977.

<sup>19</sup> Nome d'arte di Cesare Campi, impresario e attore comico, attivo dal secondo dopoguerra, nel 1950 forma un trio con Ciccio Ingrassia e Maurel, negli anni 1955-1956 è attivo con lo spettacolo *Controsenso* di Margal con i fratelli De Vico, nel 1960-1961 con *Superparata '61*, nel 1965-1966 con *Io preferisco andare al Benfica*. Cfr. A. Olivieri e A. Castellano, *Le stelle del varietà*, Roma,

della rivista negli anni Cinquanta e Sessanta, e che in quel momento passavano in scena i loro ultimi anni. Di questa esperienza ricorda:

A. V.: *Erano tutti sketch comici. La cosa che faceva correre la gente a teatro, maschi soprattutto, era che queste ballerine ballavano tipo in costume da bagno...*

M. G. B.: In topless?

A. V.: *Scherzi, c'erano dei reggiseni enormi, erano in due pezzi, con le cose sfrangiate...*

M. G. B.: Tipo cancan, per far vedere le gambe?

A. V.: *Sì, una roba... molto casta, che però all'epoca faceva... e facevamo 'ste coreografie, tutte da una parte con la gamba così, poi di là... una roba che se la vedi adesso dici "No, ti prego!"*

[...]

M. G. B.: E quanto hai lavorato?

A. V.: *Beh c'ho lavorato abbastanza, almeno 3 o 4 anni e nel frattempo, avevo situazioni mie sentimentali a Roma, e poi mi ero iscritta all'Università, o meglio, siccome ero andata via di casa che ero piccolissima, ho fatto degli anni di recupero per potermi iscrivere<sup>20</sup>.*

Avalli continua il suo percorso, tra studi universitari e comparsate cinematografiche, fino a prendere una strada particolare, dopo un incontro decisivo con lo spettacolo di Rita Renoir, l'attrice francese che ha rivoluzionato il mondo dello *striptease* in Francia e in Europa. E decide di imitarne il percorso:

Parlo di un'esperienza mistica, guarda è stata un'esperienza mistica. Ho visto una donna esibirsi lì. [...] Questa donna faceva una esperienza pubblica del suo corpo da lasciare senza fiato. Una roba che io non ho mai visto: un essere umano di genere arrivare a dare al proprio 'essere donna' quella bellezza, quella poesia, quella potenza, quell'eros, quella sensualità, quell'amore, quella grandezza che io non avevo mai visto. Io non pensavo che si potesse essere donne così, come lei. Per me è stata una rivelazione<sup>21</sup>.

Ippolita sceglie di usare il corpo come Rita Renoir, che «non ha nessuna paura di essere com'è, ma anzi è orgogliosa di essere com'è, e tiene tutti in pugno»<sup>22</sup>. Decide quindi di proporsi non più come ballerina di fila ma come *vedette*, con il nome d'arte di Alexandra Fox, nei luoghi dello spettacolo erotico romano per un nume-

Gremese Editore, 1989 e il sito [www.milanovarietà.it](http://www.milanovarietà.it) (ultima consultazione: 30 aprile 2023). I principali teatri del varietà erano, tra gli altri: Alcione e Smeraldo a Milano, Salone Margherita a Napoli, Ambra Jovinelli a Roma.

<sup>20</sup> Intervista a Avalli Ippolita, cit., da 16:40 a 18:00 e da 19:25 a 19:56.

<sup>21</sup> Ivi, da 30:00 a 31:19.

<sup>22</sup> Ivi, 31:22.



Fig. 1. Varietà con Umberto D'Ambrosio (detto Trottolino).

ro di diciassette minuti che vede il suo corpo nudo come protagonista assoluto, in modo nuovo rispetto a uno *striptease* classico. Il numero ha un grande successo in locali come il Volturmo di Roma. Iniziano le tourné in Italia e all'estero, tanti soldi e un lavoro molto intenso per circa tre anni. Siamo così alla primavera del 1977, il movimento di rivolta in Italia la incuriosisce, lei si trova impegnata con il suo numero a Tel Aviv ma questo lavoro non la interessa più: «fino a quando io ho potuto sperimentare qualche cosa di nuovo nel mio rapporto con il pubblico mi è andato bene. Il momento in cui ho capito quello che dovevo capire e più di quello non potevo andare avanti, dovevo cambiare»<sup>23</sup>. Avalli torna a Roma e partecipa alle iniziative alla Casa delle donne del Governo Vecchio, sede del movimento femminista romano. Entra così in una nuova dimensione creativa; tra poesia e laboratori di scrittura incontra le sue future compagne di avventura, e la loro prima performance, *The a Tre*, debutta al Teatro della Maddalena nel 1978. È l'anno di una serie di avvenimenti tragici della scena politica italiana, primo fra tutti il rapimento il 16 marzo del presidente del partito della Democrazia Cristiana, Aldo Moro, assassinato cinquantacinque giorni dopo, e l'uccisione sul posto dei cinque uomini della scorta. Questo segna per le giovani generazioni la fine delle speranze in un cambiamento futuro e delle utopie degli anni precedenti. La disperazione giovani-

<sup>23</sup> Ivi, 45:40.



Fig. 2. I primi tempi di *The a Tre*: Ippolita Avalli disegna il suo simbolo per strada (1978).



le prende la forma di comportamenti violenti o autodistruttivi che si ripercuotono anche sulla scena dell'avanguardia<sup>24</sup>.

L'ingresso negli spazi della Maddalena è provocatorio: «la prima cosa che abbiamo fatto era distruggere fisicamente la Maddalena, siamo entrate e abbiamo buttato via tutti gli orpelli, le tende, i sipari, le bambole»<sup>25</sup>. La performance di *The a Tre* dura tre mesi, l'intero periodo della loro occupazione del teatro, da settembre 1978

<sup>24</sup> Sulla crisi dei primi anni Ottanta cfr. V. Valentini, *Fra fine e rinascita: le linee dell'Ottanta (1978-1988)*, in V. Valentini (a cura di), *Nuovo Teatro Made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015, pp. 81-103. Segnaliamo anche, solo due giorni dopo il rapimento di Moro, la morte di due ragazzi, Fausto Tinelli e Lorenzo "Iaio" Iannucci, giustiziati a freddo a Milano da neofascisti, forse come risposta alla strage degli agenti della scorta di Moro. Erano anni pieni di violenza per il movimento giovanile nel suo complesso.

<sup>25</sup> Intervista a Avalli Ippolita, cit., 00:59:42.

alla data del debutto, il 12 dicembre. Invitano nello spazio femminista per la prima volta le artiste della nuova scena romana che cominciavano a esibirsi da sole, tra queste Angiola Janigro e Rossella Or<sup>26</sup>.

L'insediamento nello spazio della Maddalena è dirompente, incompreso da molte femministe ma sostenuto da altre, tra cui la regista ed ex partigiana Lù Leone<sup>27</sup>. Dacia Maraini nella sua intervista ha espresso perplessità sul modo di agire, a volte prevaricatorio, del gruppo e ha così sintetizzato: «Pretendevano di eliminare il teatro di parola dalla Maddalena»<sup>28</sup>.

Carmen Pignataro, in quegli anni organizzatrice del Teatro della Maddalena, ricorda: «Loro erano molto eccentriche»<sup>29</sup>. Perché eccentriche?

F. F.: Le prove come avvenivano? Voi vi incontravate e...

I. A.: *Noi ci incontravamo e più che altro parlavamo di quello che ci interessava fare. Per esempio, per la cosa che abbiamo fatto alla Maddalena, intanto abbiamo liberato tutto lo spazio. "Liberato" significa dipinto i muri, abbiamo lavorato come carpentieri, e già quello per noi faceva parte dello spettacolo.*

F. F.: Avete trasformato lo spazio?

I. A.: *Esatto, abbiamo trasformato lo spazio, dandogli una forma vicina a quella che noi desideravamo rappresentare lì dentro. Per cui abbiamo tolto tutte le "robe femminili", le pezze, le cose, e ognuna di noi ha cominciato a capire come voleva entrare in rapporto con questo spazio. Io, per esempio, ho appeso una scala dalla quale... Io mi muovevo in scena stando a testa in giù, stando appesa per i piedi alla scala, ma non è che facessi degli esercizi di funambolo, facevo dei gesti comuni che fanno non solo le donne ma anche gli uomini: pettinarsi, sistemarsi i vestiti, cosa che era impossibile, perché ero a testa in giù [...].*

*Marzia costruiva dei piccoli muri con dei sampietrini dietro i quali ripararsi, come delle piccole gabbie, che dipingeva tutti di verde. Perché poi ognuna di noi aveva scelto un colore: io avevo l'argento, Marzia aveva il verde [...].*

*Anche gli oggetti che usavamo erano particolari... Guarda in qualche modo potrei*

<sup>26</sup> Rossella Or, performer attiva dagli anni Settanta nelle cantine romane, debutta con Memè Perlini, e nel dicembre 1977 per la rassegna *La Città del teatro* organizzata dal Beat 72 e curata da S. Carella, U. Benedetti, G. Bartolucci e F. Cordelli, aveva diretto *Acqua ridente*, esperienza-performance nella piscina del Coni al Foro Italico, con la partecipazione di sedici ragazze.

<sup>27</sup> «Lù Leone, una delle fondatrici del teatro "La Maddalena", si rivelò una grande sostenitrice del nostro gruppo. Non solo si schierò al nostro fianco nel corso delle assemblee, ma sostenne le idee legate alla ricerca che volevamo sviluppare». Intervista a M. Gazzo, in M. Pulga, cit., p. 118.

<sup>28</sup> Intervista a Maraini Dacia, di F. Fava e M. Giacobbe Borelli, 2018, in Progetto "Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965-1985)", Collezione ORMETE (ORMT-04s), 01:36:00.

<sup>29</sup> Intervista a Pignataro Carmen (Roma, 26 febbraio 2016) di M. Giacobbe Borelli, 00:18:30, <http://testpo.ormete.net/interview/intervista-a-pignataro-carmen/> (ultima consultazione: 23 ottobre 2023). Si tratta del progetto "Donne di teatro a Roma ai tempi della mobilitazione femminista (1965-1985)", Collezione Ormete (ORMT-04k).

*dire che non c'era un filo logico sensato come succede nel testo tradizionale dove si parte da un punto e si fa una interpretazione di tutto quello che succede per arrivare a una conclusione, diciamo così*<sup>30</sup>.

Sono stata spettatrice di quel debutto di *The a Tre* al Teatro La Maddalena: nei miei ricordi non c'era narrazione da seguire, né parole, solo azioni, isolate, realistiche e non rappresentative, senza legame tra loro. Tutto era muto. Le performer mostravano rabbia e fragilità insieme, sfidando il senso comune, quello femminista, in uso in quegli anni in quel luogo. Solo verso il finale la registrazione della voce di Maria Callas, che si spandeva in sala, provocava in noi spettatori un senso di sollievo. Le artiste uscivano, lasciandoci sole, e un segnale luminoso indicava la fine dello spettacolo. Avalli spiega l'urgenza di mettersi spesso nude e di agire in scena senza parlare:

Il vestito è un qualcosa che per un verso o per un altro comunque rappresenta già un codice imposto dalla società. Anche se ti vesti da uomo, da donna, ti vesti da frate, da suora è sempre un qualcosa che ti metti addosso, se sei senza vestiti, sei senza vestiti, cioè è più facile arrivarti vicino. [...] È un discorso legato a un'identità, di faccia che viene coperta e invece un corpo di donna, che si vede che è un corpo di donna. [...] Sai anche qual è la differenza? Che un conto è che tu metti un uomo vestito in scena con una donna nuda e un conto è essere solo donne e tutte nude, è completamente diverso, è proprio tutta un'altra... non c'è una univocità di lettura e di intenzione e non ti arriva lo stesso messaggio, è una cosa completamente diversa<sup>31</sup>.

La loro disposizione nello spazio creava *disorientamento*: si trovavano in cima a una scala, sdraiate, sopra o sotto il palco, intente in piccoli gesti *senza importanza* che comunicavano al pubblico uno stato di completa incertezza sul senso di quella stessa riunione. La medesima indeterminatezza coinvolgeva sia le loro identità che la durata della performance. Era la comunicazione di un malessere, percepita con disagio da alcuni del pubblico. Forse la proposta di un momento di piccola follia, di delirio, una sfasatura, una *déliaison* in senso psicanalitico, durante il quale il pubblico si sentiva in una *condizione di pericolo*. Scrive André Green nel 1971 che nella frammentazione della scrittura del corpo e del pensiero, il linguaggio si spezza, invaso dal corpo, e non nomina più. Resta separato, appunto *delié*: «Nel linguaggio corporeo, è a livello di una scrittura esplosa che il legame si è spezzato per

<sup>30</sup> Intervista a Avalli Ippolita, cit., da 01:09:00 a 01:12:55.

<sup>31</sup> Ivi, da 02:07:10 a 02:09:34. È da considerare che sulla presenza del nudo in scena c'era in quegli anni una *querelle* che opponeva Dacia Maraini e altre femministe alle cantine dell'avanguardia romana proprio per l'uso del nudo femminile. Cfr. M. Giacobbe Borelli, *La querelle del nudo sulle scene dei teatri d'avanguardia a Roma negli anni Sessanta e Settanta*, in «Arabeschi», 2018, n. 12 (dossier *Smarginature*).

lasciar apparire solo una frammentazione o una dispersione»<sup>32</sup>. L'azione proposta sfugge alla rappresentazione, per darsi piuttosto come esperienza in atto, evento frammentato che rinasce diverso ogni sera, in un'attitudine performativa già in uso da tempo nel mondo della performance e del teatro d'avanguardia. Per Avalli, come per gli altri protagonisti della sperimentazione italiana «l'attore è il vero motore dell'azione verso cui convergono e si relazionano tutti gli altri materiali, in un'organizzazione scenica che si sviluppa per accumulo e combustione di energie»<sup>33</sup>. L'apparato scenico delle performance, viene così «depurato da intenti di ricostruzione ambientale o da velleità estetico-decorative»<sup>34</sup>. Ridipingere di bianco i locali del teatro La Maddalena, con l'idea di ricominciare da zero il discorso teatrale femminista, era un gesto significativo<sup>35</sup>.

Pignataro ci ha raccontato le vivaci proteste del pubblico a cui veniva impedito di lasciare il teatro prima della fine della performance:

Ricordo una volta che iniziarono lo spettacolo e io stavo sopra negli uffici. Sentii le urla di alcune persone che volevano uscire a tutti i costi, scesi e ho visto che avevano messo una catena per impedire al pubblico di uscire. Qui io intervenni per aprire perché si rischiava la denuncia per sequestro di persona<sup>36</sup>.

Non erano le uniche a cercare di sostituire il corpo al linguaggio, mute per sfuggire alle categorie in uso nel teatro tradizionale. In Italia erano emersi artiste e artisti, all'interno di spazi espositivi alternativi e rassegne di rilievo, in un dialogo serrato con lo scenario internazionale, di cui sono testimonianza le assidue presenze in Italia degli esponenti di Fluxus e della Body Art americana<sup>37</sup>. Ricordiamo l'opera di Gina Pane, artista e performer attiva dal 1968 in Francia per la quale era il corpo a costituire l'unico spazio di scrittura, spazio che sostituisce il linguaggio<sup>38</sup>. Ma anche la provocazione artistica di Tomaso Binga, nome d'arte della per-

<sup>32</sup> A. Green, *La déliaison*, in « Littérature », 1971, n. 3, pp. 33-52 (trad. di chi scrive).

<sup>33</sup> S. Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del Teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro, Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 703-736 (volume III).

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Anche la Gaia Scienza il 20 marzo 1976 aveva fatto lo stesso nei locali bui del Beat 72, dipingendo di bianco le pareti in occasione del loro spettacolo d'esordio *La rivolta degli oggetti*.

<sup>36</sup> Intervista a Pignataro Carmen, cit., da 00:17:50 a 00:18:20.

<sup>37</sup> Cfr. tra gli altri <https://www.thewisemagazine.it/2020/07/11/corpo-femminile-arte-performativa/> (ultima consultazione: 23 ottobre 2023).

<sup>38</sup> La Pane agli esordi si esibisce in azioni sadomasochistiche ferendosi con spine in zone simboliche, ad esempio sulla bocca, per rappresentare tutte le donne messe a tacere fino al 1990, anno della sua morte; Gina Pane esporrà le testimonianze fotografiche delle sue performance, trasformandole in reliquie e indagando la fragilità del corpo umano a confronto con il valore simbolico e immateriale che lo può permeare. Cfr. G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, a cura di B. Chavanne e A. Marchand, Paris, école nationale supérieure des Beaux-Arts, 2003.

former Bianca Pucciarelli Menna (Salerno, 1931)<sup>39</sup>. È proprio l'eccedenza irriducibile del corpo al linguaggio a costruire lo spazio teorico capace di ripensare e ridefinire i limiti del linguaggio stesso, perché «il linguaggio non è tutto discorso e linguaggio e corporeo non costituiscono i termini pendolari di un'opposizione necessaria»<sup>40</sup>.

D'altra parte stavano esplodendo i confini delle arti, non solo quelle dello spettacolo<sup>41</sup>: «la maniera in cui le riflessioni sull'arte s'intrecciano con quelle sul femminismo spiega in effetti come l'ambiente delle arti visive sia attraversato da una serie di tensioni che non possono essere risolte all'interno dei limiti disciplinari nelle quali siamo troppo spesso portate a piazzare le forme artistiche»<sup>42</sup>.

Quello che The a Tre ricerca è, a mio parere, una sistematica decostruzione del linguaggio scenico allora imperante nel teatro femminista, aprendosi a una riflessione di ordine metalinguistico, insieme a scelte personali di rottura.

Gli anni tra il 1977 e il 1984 sono, secondo Giuseppe Bartolucci gli anni delle rassegne, dopo quelli delle cantine romane<sup>43</sup>. Rassegne che sono luoghi di appuntamento e di richiamo di un folto pubblico per esibizioni di gruppo<sup>44</sup>. Sono anni dove nel Nuovo Teatro si assiste al declino del teatro di parola in favore di quello che viene chiamato “immaginario metropolitano” «in nome di un continuo sconfinamento e di una contaminazione con il paesaggio metropolitano»<sup>45</sup>. Una divisione si andava creando alla fine degli anni Settanta all'interno del mondo della ricerca

<sup>39</sup> Nel 1971, Bianca Menna assume il nome di Tomaso Binga. Scrive: «assumere un'identità maschile voleva essere una provocazione, un modo ironico e paradossale per denunciare i privilegi di cui gli uomini godevano anche nel contesto artistico», *Binga, la poetessa che scelse un nome di uomo. L'importanza di chiamarsi Tomaso*, Il Messaggero, 22 giugno 2019, [https://www.ilmessaggero.it/mind\\_the\\_gap/tomaso\\_binga\\_dior\\_opere\\_poesie\\_bianca\\_pucciarelli\\_menna-4572474.html](https://www.ilmessaggero.it/mind_the_gap/tomaso_binga_dior_opere_poesie_bianca_pucciarelli_menna-4572474.html) (ultima consultazione: 23 ottobre 2023).

<sup>40</sup> I. Caleo, *Performance, materia, affetti*, cit., p. 54.

<sup>41</sup> Nel campo delle arti visive, dal momento in cui si afferma l'Arte Povera – tra il 1967 e il 1968 – gli artisti si affidano a un'azione comportamentale effimera che sconfinava dal campo circoscritto delle arti visive per invadere l'area dello spettacolo. Il pensiero critico si apre a uno scambio fertile con le altre pratiche artistiche. Cfr. a questo riguardo G. Celant (a cura di), *Identité italienne, L'art en Italie depuis 1959*, catalogo della mostra (Centre Georges Pompidou, Musée National d'art moderne, Paris, 29 giugno - 7 settembre 1981); F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975, e quanto scrive S. Sinisi, cit., p. 716.

<sup>42</sup> M.L. Boccia, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, Milano, La Tartaruga, 1990, p. 158.

<sup>43</sup> Per quanto riguarda il significativo contributo delle cantine romane come laboratorio delle nuove istanze performative ricordiamo che già nel 1966 si era inaugurato il Beat 72, punto di riferimento privilegiato dell'avanguardia romana degli anni Settanta; dal 1968 Mario Ricci è all'Abaco e Giancarlo Nanni al Teatro La Fedè.

<sup>44</sup> Cfr. G. Bartolucci, *Dalle cantine ai gruppi emergenti*, in O. Ponte di Pino (a cura di), *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Milano, La casa Usher, 1988, p. 28.

<sup>45</sup> M. Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia 1976-1985*, Corazzano, Titivillus, 2015, p. 165.

teatrale, tra terzo teatro, o teatro di gruppo da una parte, e teatro d'influenza americana dall'altra, con l'emergere della Postavanguardia.

Il gruppo segue, più che gli spettacoli pedagogico-femministi delle piazze, le sfrangiate reti transnazionali della nuova scena performativa, che vedeva agire, oltre alla nostrana Postavanguardia, tante realtà internazionali ospiti dei nuovi festival italiani, in fertile confronto. Si annoverano in Italia in quegli anni realtà diverse e importanti, tra le quali lo Squat Theatre (1977-1991), gruppo di performer ungheresi che, dopo aver soggiornato a Parigi, si stabilisce a New York, proponendo spettacoli da una vetrina al numero 256 West della ventitreesima strada, con cui The a Tre condivide l'idea di abitare teatralmente spazi non teatrali.

Alla *Città dentro al teatro*, ottava edizione del Festival Internazionale di Teatro di Santarcangelo del luglio 1978, per esempio, si poteva assistere, oltre a Squat Theatre, alle performance dell'artista e cantante americana Laurie Anderson, o dei polacchi Akademia Ruchu<sup>46</sup>.

The a Tre viene invitato alla Rassegna *Passaggio a Sud-Ovest – freddo/caldo* dal 22 al 24 giugno 1979 nella reggia di Caserta, dove si esibisce insieme a tanti altri protagonisti della Postavanguardia<sup>47</sup> con l'azione *Demetra goodbye*, nascondendosi tra le siepi per osservare gli spettatori che le rincorrono disorientati. La performance è così descritta dagli organizzatori: «Marzia, Ippolita, Monica, Gloria e Caterina, i cognomi non si possono dire, trascinavano il pubblico per viottoli e peschiere e castelucce in una *land art* che prevaleva sulle azioni brevi e spiazzanti che qua e là avvenivano»<sup>48</sup>.

I critici seguono queste scene con attenzione, primo fra tutti Giuseppe Bartolucci<sup>49</sup>, che non a caso era già in contatto con The a Tre. Le tre ragazze sono invitate a esibirsi a Belgrado, poi ad Amsterdam, nell'agosto 1979, dove versano chili di borotalco nei canali, per cambiarne il colore.

Nel 1980, dal 7 all'11 maggio, partecipano a Pistoia agli *Incontri internazionali Arte-Teatro/1 Italia/California* a cura di Enzo G. Bargiacchi e G. Bartolucci con

<sup>46</sup> Per approfondire il quadro sul teatro di matrice performativa, si può cominciare, per il panorama di livello internazionale, dai libri di V. Valentini, *Mondi, corpi, materie*, Milano, Mondadori, 2007, in particolare il capitolo II: *Visuale, performativo, mediatico*, e per quanto riguarda l'Italia, cfr. Ead., *Nuovo Teatro Made in Italy*, cit., in particolare il capitolo *Fra fine e rinascita: le linee dell'Ottanta (1978-1988)* dedicato al passaggio tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta.

<sup>47</sup> Partecipano a questa edizione, tra gli altri: B. Simonelli, R. Taroni e L. Cividin, G. Barberio Corsetti, F. Dal Bosco e F. Varesco, M. Martone e il Teatro Studio.

<sup>48</sup> Tratto da *Nella Reggia la sorpresa*, articolo letto durante l'intervista ad Avalli, a 01:25:30. Di questa ultima performance cfr. E. Bargiacchi, *Passaggio a sud ovest*, in «Segno» n. 13, 1979, al link: <https://www.rivistasegno.eu/passaggio-a-sud-ovest/> (ultima consultazione: 29 aprile 2023); e M. Gazzo, *Demetra good bye!*, *Teatrotre-Dalla Postavanguardia alla Nuova Spettacolarità*, in «La Scrittura Scenica», 1979, n. 20, pp. 71-73.

<sup>49</sup> Sul pensiero di Giuseppe Bartolucci, cfr. G. Bartolucci, *Testi critici, 1964-1987*, a cura di V. Valentini e G. Mancini, Roma, Bulzoni, 2007.



importanti presenze internazionali, quali Snake Theater, Soon 3 e Kipper Kids, presentati da Michael Kirby e Theodore Shank. Le tre propongono *Invalid keyword: le ragazze* e sono giudicate «sotto il segno di crisi, violenza e droga»<sup>50</sup>. Avalli così descrive l'evento:

*ognuna di noi ha preso uno spazio grande, nella città di Pistoia. Io ho creato una sorta di angolo tipo, non so, le Maldive, un posto da sogno, con una spiaggia finta, un ombrellone, una palma, io in costume da bagno dentro nel teatro, con una musica molto molto forte. Praticamente non succedeva niente, io stavo lì in piedi e prendevo il sole, il sole non c'era. Poi a un certo punto arrivava un cavallo (vero) dentro il teatro. [...] Poi a un certo punto smettevo di prendere il sole e mimavo una sorta di iniezione di eroina. Cioè passavo da questa situazione idilliaca del prendere il sole a un momento di tossicodipendenza brutale, finta ovviamente. Marzia invece girava per strada seguita dalla gente, dal pubblico, e tirava secchiate di vernice verde su tutte le strade di Pistoia. [...] E Monica si arrampicava di sera, lei aveva scelto la sera come momento, si arrampicava nuda sui tetti di un convento benedettino, con i frati dentro al convento. Io l'accompagnavo, facevo tipo la guardia lì sotto, e sia io che lei lanciavamo bottiglie di coca-cola addosso alla gente. Abbiamo preso pure un critico in testa<sup>51</sup>, che è dovuto andare all'ospedale a farsi mettere tre punti... Eravamo già piuttosto incazzate in quel periodo lì. Ci stava prendendo male. I tempi erano cambiati, per cui... Insomma quindi avevamo un po' messo a ferro e fuoco la città di Pistoia ma d'altra parte c'era Benedetto Simonelli con una macchina che andava dentro una specie di garage chiuso. Andava a 150 all'ora con una macchina e si cappottava... Tutti quanti facevamo delle cose un po' hardcore<sup>52</sup>.*

Anche l'ultima proposta performativa romana, *Tea Road*, a casa di Mario Schifano<sup>53</sup> nel dicembre 1979, le vede in scena senza più comunicazione tra loro: “i giochi erano finiti, non si poteva più scherzare. Per cui c'era molta angoscia, parecchia angoscia. Effettivamente... non erano begli anni, per niente”. Nel ricordo di Avalli:

Mi sono ricordata che Mario aveva un appartamento bellissimo. Siamo andate a chiedere la casa per la nostra performance. Abbiamo “sparapuntato” la casa con la plastica, topolini bianchi che giravano per la casa. Abbiamo dato appuntamento al pubblico a piazza Colonna, l'abbiamo rapito e l'abbiamo portato nell'appartamento di Schifano.

<sup>50</sup> E.G. Bargiacchi e R. Sacchetti, *Cento storie sul filo della memoria, il «Nuovo Teatro» in Italia negli anni '70*, Corazzano, Titivillus, 2017, p. 81.

<sup>51</sup> Si trattava del giovane Carlo Infante.

<sup>52</sup> Intervista a Avalli Ippolita, cit., da 01:30:10 a 01:33:47.

<sup>53</sup> Ivi, 01:34:43. Questa intenzione di performare le abitazioni private è condivisa anche dalla Gaia Scienza che nel dicembre 1977 aveva proposto *Una notte sui tetti* a casa di Marco Solari, in via Flaminia, e nel giugno 1979 i performer Silvio Benedetto e Alida Giardina avevano invitato il pubblico nel loro appartamento di via degli Scialoja a Roma.



Fig. 3. Marzia Mealli in azione con il fuoco a Pistoia per *Italia California* (1980).

Ho assoldato un vero croupier, in una stanza abbiamo allestito “Il the violento di tre ragazze”. [...] Lì da Mario (Schifano), Marzia a un certo punto si buttava questa vernice verde addosso come a Pistoia, e mangiava degli spaghetti verdi, in un piatto verde, con una forchetta verde<sup>54</sup>.

Così continua:

Ci congediamo aprendo una finestra sul capodanno del 1979, a casa dell'artista Mario Schifano, che ospita una cruda performance di *The a Tre*: per terra solo “ferro, vetro, carta, metalli, materiali di scarto”. Le performer si rotolano sul pavimento, pelle e vestiti lacerati, si lanciano contro le pareti fino a esaurirsi. L'intesa tra donne non dura. Non può durare. Per tagli e per ferite si consuma in una notte<sup>55</sup>.

Ogni componente del gruppo di *The a Tre* prenderà, già all'inizio degli anni Ottanta, altre strade. Ippolita Avalli pubblicherà nel 1982 per Feltrinelli il suo primo romanzo, *Aspettando Kitty*, un successo editoriale che racconta speranze e delusioni di una giovane artista degli anni Settanta, a cui ne seguiranno altri che andranno a consolidare in lei la strada della scrittura.

<sup>54</sup> Ivi, 02:10:05. Cfr. E. Bargiacchi, *Il the violento di tre ragazze*, in «Flash Art», 1980, nn. 94-95, pp. 51-52.

<sup>55</sup> I. Avalli, *L'altrove delle lucciole. The a Tre (1978-1980)*, cit., p. 308.

## Seconda parte. Le irriducibili

La scena della performance era per queste giovani donne il luogo dove esibire la propria irriducibile estraneità. La stessa riaffermata nelle piazze dal movimento femminista con slogan come “Una donna sta a un uomo come un pesce a una bicicletta” e con l’ostentazione provocatoria del gesto che corrisponde al sesso femminile<sup>56</sup>. La pratica femminista di quegli anni era nel segno di un’assoluta e inestricabile continuità tra esperienza performativa e vita quotidiana, con l’intento di promuovere il cambiamento a partire da sé e dalla propria vita personale, all’insegna di slogan come “il privato è politico”. In questo senso l’esperienza collettiva femminista è in quegli anni fortemente affettiva, relazionale e sensibile, più che razionale. Le azioni del movimento segnano un modo di raccontare che coinvolge le vite di ciascuna, sommerse dall’onnipresenza della voce maschile, segnando uno spartiacque fra prima e dopo. Proprio a partire dall’intensità dell’esperienza di movimento, il femminismo romano crea la sua teoria e il suo specifico linguaggio, attraverso la stampa femminista dell’epoca: il settimanale «effe», «Quotidiano Donna» o le pubblicazioni di «DWF». Oltre a questo, c’era per Avalli la rivendicazione della propria irriducibile “parzialità”, il non riconoscersi nella posizione maggioritaria del pensiero femminista, né in un’avanguardia che parlava “in nome delle donne”, tralasciando il cambiamento intimo e più profondo. Come per millenni gli uomini avevano parlato al posto delle donne, così non accetta che alcune donne parlassero a nome suo. Questa afasia, presente negli scritti di Rivolta Femminile<sup>57</sup>, consente di descrivere in termini diversi da quelli puramente storiografici un’esperienza effimera come quella di The a Tre. Nella descrizione è infatti necessario includere anche i desideri e l’emotività che hanno messo in gioco, all’interno di una sensibilità che possiamo definire più percettiva-sensoriale che linguistico-narrativa, più corporea che teorica. La loro presenza trasgressiva nei luoghi delle lotte rende la ricaduta della loro azione molto più ampia della loro durata: «come un’ipotesi estetica e politica che fuoriesce definitivamente dalla rappresentazione»<sup>58</sup>, un’anomalia che afferma con forza la propria esistenza, anche senza trovare le parole per spiegarsi.

Di fatto il soggetto donna tracima ogni volta la definizione nella quale si tenta di rinchiuderlo:

senza questo radicamento nell’esistenza di singole donne, l’idea femminista non avrebbe mai potuto attingere l’universalità che invece possiede, ovvero la sua

<sup>56</sup> Cfr. P. Stelliferi, *Il femminismo a Roma negli anni Settanta*, Bologna, Bononia University Press, 2015.

<sup>57</sup> Cfr. M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma, Biblink, 2013 (Collana del Premio Franca Pieroni Bortolotti, Società Italiana delle Storiche, Consiglio Regionale della Regione Toscana).

<sup>58</sup> I. Caleo, *Performance, materia, affetti*, cit., p. 49.

capacità di esprimere ciò che è di una donna, perché è di tutte le donne. La carica diffusiva e persuasiva che il femminismo contemporaneo ha avuto risiede in quello che è stato spesso considerato il suo tratto più elitario e antisociale, cioè proprio quel trarre a sé, dalla propria vita, da parte di una singola donna, sia il problema che l'indicazione di una risposta<sup>59</sup>.

Scrivo a questo proposito Angela Putino:

Nel femminismo vi sono state molte tensioni e, fino agli anni Novanta, poche direttive normalizzanti; anche a partire da quel periodo è stato evidente come fosse in gioco un divenire-donna come enunciazione collettiva che consentiva di segnare di discontinuità il simbolico e smontarlo, inserendo, eliminando, o prendendo un'altra strada. Le donne hanno preso dall'ambiente e, di rimando, lo hanno strutturato. Destinate a divenire – e quindi a deviare e a evolversi in maniera divergente – ma anche chiamate a errare e a sbagliare. Molte sono state capaci di assumere la reciproca separazione, senza attenuarla, perché sapevano che si vive e si comunica solo quando non si ha un punto di vista comune, come un "proprio" che garantisca vita e comunicazione<sup>60</sup>.

La parola chiave delle artiste è quindi "alterità": il desiderio di restare nel movimento femminista rivendicando nel contempo una differenza e una irrimediabile separazione dalle altre donne. Insomma, già nel 1970 emerge l'idea di un soggetto imprevisto che fa il vuoto attorno a sé, rifiuta ogni linguaggio, anche il più progressista. Per Lonzi, la corporeità della donna porta la possibilità di riconoscere *come mente* il suo corpo ed

è dunque ancorandosi al corpo, che da sempre rappresenta la zona estrema di resistenza al pensiero, in quanto ineluttabilmente consegnato alla finitezza, che Carla Lonzi giunge a *pensare* la possibilità di spezzare il circolo dialettico, dando autonomia di soggetto e di coscienza alla donna. Questa "scoperta" teorica spezza allo stesso tempo non solo l'ordine teorico esistente, ma la modalità di fare teoria<sup>61</sup>,

scrive Maria Luisa Boccia. In fondo, le azioni performative di The a Tre sono perfettamente coerenti con le istanze espresse dall'ala più intransigente del movimento delle donne di quegli anni, alla ricerca di un linguaggio che trova in se stesso la propria teoria. Tutti i confini vengono superati, in primis tra i generi sessuali, infatti le performer non si mostrano nelle vesti canoniche del femminile ma in travestimenti originali, androgini, sia nello spazio privato che in quello della rappresenta-

<sup>59</sup> M.L. Boccia, *L'io in rivolta*, cit., p. 21.

<sup>60</sup> A. Putino, cit., p. 61.

<sup>61</sup> M.L. Boccia, *L'io in rivolta*, cit., p. 110.

zione. Il regime della performance può inverarsi in tutti gli spazi e in tutti i momenti, particolarmente nelle strade, dentro ai cortei di protesta, o nelle case occupate dalle donne e nei centri di autoscienza; con una serie di spostamenti del focus dell'azione dal testo al corpo dell'attrice, dall'opera all'evento, dalla rappresentazione al performativo. Tutto questo ci porta al grande cambiamento di paradigma, più visibile a partire dagli anni Novanta, che Caleo, richiamando Fischer-Lichte, sintetizza come passaggio «dalla cultura come testo alla cultura come performance»<sup>62</sup>. Sul finire degli anni Settanta, siamo ai prolegomeni di questo fenomeno di grande portata.

Proprio questa postura in bilico tra alterità e incertezza determina la verità artistica di queste esperienze. Se la performance di *The a Tre* riesce a provocare un “disorientamento”, questo può indurre nella comunità delle spettatrici un momento di riconoscimento, una condivisione creativa, un contatto dovuto a una speculare inquietudine. Necessario è assumere una condizione di *désorientation* creatrice: «l'arte disorienta [...] perché ci invita a pensare in altro modo, a partire dallo sfasamento dei nostri punti di riferimento»<sup>63</sup>. Il disorientamento può essere condizione utile alla creazione<sup>64</sup>, per esprimere la differenza ma anche la sofferenza, il rifiuto del mondo e il desiderio di altro, «dato che la questione è proprio quella di come fare il movimento, come bucare il muro, per smettere di sbatterci la testa»<sup>65</sup>.

Nonostante la loro breve durata, alcune esperienze, apparentemente sommerse come fiumi carsici, si sono sedimentate ai margini, per riemergere molto più tardi con la forza della loro potenza trasformativa. Anche perché nel frattempo il sentimento comune ha accolto alcune delle istanze che sembravano dapprima estremamente radicali. Perché, come dice Agamben: «la contemporaneità è, cioè, una singolare relazione col proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze; più precisamente essa è *quella relazione col tempo che aderisce a esso attraverso una sfasatura e un anacronismo*»<sup>66</sup>.

<sup>62</sup> E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2006), Roma, Carocci, 2014, p. 46.

<sup>63</sup> T. Trouvé, grande atlante della *désorientation*, esposto al Centre Pompidou dall'8 giugno al 22 agosto 2022. In originale: «L'art désorienté, explique-t-elle, parce qu'il nous invite à penser autrement, à partir du déplacement de nos repères».

<sup>64</sup> Cfr. J. Bacharach, E. Grossman e M. Goldschmidt (a cura di), giornata di studi *La désorientation à l'œuvre: arts, littérature, philosophie* (Parigi, Université Paris Cité, 21 aprile 2023).

<sup>65</sup> G. Deleuze, *Pourparlers*, in É. Grossman, *La créativité de la crise*, Paris, éditions de Minuit, 2020, esergo. In originale: «Car la question est bien comment faire le mouvement, comment percer le mur, pour cesser de se cogner la tête».

<sup>66</sup> Cfr. G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008, pp. 8-9. E continua: «Appartiene veramente al suo tempo, è veramente contemporaneo colui che non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo».

## La crisi dell'identità femminile

Le parti più radicali del movimento femminista rifiutano di accettare un'identità unidimensionale a favore di una "polidimensionalità" che vede le donne al centro di una serie contraddittoria di pulsioni, desideri ed esigenze, profondamente diverse da quelle delle generazioni precedenti. E il "personale" irrompe sulla scena politica portando con sé la crisi del soggetto, e provoca analoghi crisi nei luoghi stessi della performance, in uno slancio *trans-soggettivo*, teorizzato in quegli anni dalla coppia Deleuze-Guattari nei loro testi più noti<sup>67</sup>.

Alla fine degli anni Settanta, il territorio espropriato da riconquistare alle proprie istanze nelle lotte, è il corpo stesso delle donne in una società dominata dal maschile.

L'*agency* più profonda proposta dal gruppo di Ippolita Aвали affonda le sue radici in un desiderio che passa attraverso la provocazione artistica, simile a quello che il movimento giovanile del 1977 faceva emergere. Si trattava di una soggettività che cercava il suo linguaggio attraverso l'agire, e muoveva da un orizzonte simile al pensiero di Carla Lonzi che in *Sputiamo su Hegel* configura la donna come "soggetto imprevisto", soggetto nuovo che sparglia le carte, anche quelle della sinistra più estrema, fuori dai percorsi programmatici e dagli obiettivi di conquista di una maggioranza elettorale nel Paese<sup>68</sup>. E infatti

se il femminismo ha potentemente ricollocato i temi del corpo, della sessualità, del desiderio al centro del discorso politico e teorico come luoghi (reali e simbolici) di assoggettamento e – dunque – di produzione di soggettività e di possibile liberazione, è però nel campo della sperimentazione delle arti visive che la categoria di performance e performatività emerge e prende forma, per poi essere utilizzata come lente di lettura e diffrazione in differenti ambiti disciplinari<sup>69</sup>.

Non a caso l'ambito dove The a Tre trova maggiore attenzione, dopo un breve e contestato passaggio nei locali del Teatro della Maddalena a Roma, è quello delle arti visive, attraverso l'interessamento partecipe di Mario Schifano e di Giuseppe Bartolucci, infaticabile organizzatore di rassegne e convegni, nonché amico di tanti teatranti di nuova generazione. Ed è nei nuovi territori della performance artistica che vediamo emergere la nuova centralità del corpo e le questioni legate all'identità e alla politica, all'autorappresentazione, alla dimensione privata come strategia di resistenza e di autoaffermazione.

Esemplare anche l'esperienza, parallela per radicalità ma profondamente diversa

<sup>67</sup> Cfr. *L'Anti-Ceipe* (1972) e *Mille plateaux* (1980) e, tra gli altri, E. Grossman, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996.

<sup>68</sup> Cfr. C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1974 (ora in et al. Milano, Edizioni, 2010).

<sup>69</sup> I. Caleo, *Performance, materia, affetti*, cit., p. 22.



per linguaggio e durata, delle Nemesiache che, posizionandosi all'incrocio tra cinema, femminismo, mitologia e performance, decidono di vivere nel loro quotidiano come personaggi mitologici. Ma l'esperienza napoletana si rivela più gioiosa, meno angosciata di quella di *The a Tre*, dove invece emerge una profonda sofferenza esistenziale. Le attrici, sottratte ai compiti tradizionali di memorizzare un testo e incarnare un personaggio, si trovano libere di sviluppare creatività e immaginazione e di far emergere le loro conflittuali spinte interiori. Appare in scena l'angoscia esistenziale delle giovani donne di quegli anni, prese tra le nuove libertà ancora solo intraviste e le vecchie consuetudini patriarcali consolidate nel tempo. Ed è proprio l'inconscio che vediamo imporsi in maniera violenta nelle performance di *The a Tre*. Un discorso analogo è sviluppato da Silvana Sinisi a proposito del Teatro Immagine:

Liquidata la scrittura drammaturgica, il Teatro Immagine si indirizza verso un recupero dei significati attraverso il ricorso ad un linguaggio non verbale, ma prevalentemente iconico e sonoro volto ad oltrepassare la superficie delle apparenze, per attingere una dimensione interna, una realtà "altra" che sfugge ai freni inibitori della ragione per rispondere ai dettami oscuri dell'inconscio<sup>70</sup>.

L'esperienza di *The a Tre* somiglia a un'eruzione vulcanica che si brucia nella fase più alta ma già declinante del femminismo, in risonanza con quello che il movimento delle donne aveva saputo esprimere e che poi si sgretola in esperienze di vita ai margini, tra droga, autodistruzione e nomadismo. Forse va cercato proprio in questo intrecciarsi di pratiche di vita, movimento politico e performance il motivo della loro rimozione dallo spazio del canone, dalla storiografia teatrale italiana, anche di quella del teatro di ricerca del secondo Novecento.

Ciononostante la loro azione visionaria resta d'impatto all'interno del teatro femminista come esperienza tipicamente performativa. La breve avventura di *The a Tre* è, in conclusione, interna a una precisa filiazione, sia per un destino comune con altre esperienze teatrali femministe, tutte a lungo ignorate dalla storiografia teatrale, sia – e questo è un elemento ulteriore e più significativo – come sfasatura, in una sorta di accordo dissonante, con le ricerche performative di quegli anni. Ciò rende la loro esperienza ancora più interessante, e le questioni che ho provato a delineare si rivelano cogenti al dibattito contemporaneo sulla qualità e il destino di un'arte che si possa definire in sincronia con il proprio tempo.

<sup>70</sup> S. Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia in Italia*, cit., p. 707.

Laura Peja

## **Prendersi cura della storia e della memoria come atto politico**

Franca Rame tra scena e archivio

L'anno è il 2011. Il luogo è Santa Cristina di Gubbio, la Libera Università di Alcatraz fondata da Jacopo Fo nel 1982 dove sono arrivati i materiali dell'Archivio Fo-Rame: faldoni, disegni, dipinti, maschere, oggetti e arredi tra cui si muovono Dario e Franca. La "formica" – così si definisce – che ha creato questo archivio, Franca, 82 anni e una indomita energia vitale, si muove, indaffarata e orgogliosa; a cadenze regolari (e frequenti) è chiamata dal marito perché lo raggiunga dove di volta in volta si sposta, richiesta cui ella non si sottrae. Intanto mostra alla camera la quantità di materiali raccolti. Apre diversi armadi: "D", "D". I documenti contenuti nei faldoni contrassegnati dalla lettera D sono stati digitalizzati, spiega. A un tratto si ferma davanti a quella quantità di materiali, quasi incredula e come a se stessa dice: «Madonna, ma io come ho fatto?... Le donne sono capacissime di portare avanti una mole di lavoro come questa senza piangere troppo!». Qualche attimo dopo: «C'è ovunque la mia calligrafia...» e, rivolgendosi a chi la accompagna: «Mi fa una grande emozione vedere tutti questi faldoni con la mia calligrafia... mi fa veramente... non posso dire di non aver tenuto molto al lavoro di Dario... e anche al mio...»<sup>1</sup>.

Mi pare che queste poche sequenze di un documentario girato a meno di due anni dalla sua morte bastino a dare un'idea della postura con cui Franca Rame si è generalmente mossa nella sua attività di archivista, ma direi anche più in generale in quella di teatrante a tutto tondo, lavorando per oltre mezzo secolo dentro e fuori dai teatri, in molteplici vesti tra cui almeno quelle di attrice, drammaturga, manager, organizzatrice, "reggitora" di compagnia, editor e – appunto – archivista. Uso il termine "postura" con esplicito riferimento all'illuminante volume *Inclina-*

<sup>1</sup> Dal breve documentario C.T.F.R. & SamoSound, *Da bambinetta archiviamo le carte dei mandarini* (2011) (disponibile su Youtube all'interno della registrazione di una giornata di studio su *La conoscenza e la valorizzazione dell'archivio Franca Rame Dario Fo* del 30 ottobre 2020. Il documentario dura circa sei minuti e inizia intorno a 3h e 11'; ultima consultazione: 25 maggio 2023).

zioni di Adriana Cavarero<sup>2</sup> per sottolineare che intendo considerare il lavoro di Franca Rame come un esempio di quella attitudine femminile di soggettività aperta opposta al modello (maschile) individualista del soggetto autonomo e chiuso, perpendicolare sulla propria base, che la filosofa ha proposto come chiave di volta appunto per il superamento del modello di soggetto della modernità autocratico, integro, e autoreferenziale che del resto la riflessione filosofica sottopone a critica radicale da ormai più di un secolo. Mi soffermo qui brevemente sul contributo di Cavarero per chiarire il concetto che sta alla base di questa rilettura del lavoro di Franca Rame. Cavarero infatti sottolinea come lo schema iconografico ricorrente della maternità, con l'infante verso cui la madre si china amorevolmente, mostri l'attitudine alla *inclinazione* non come una "debolezza" o una "inferiorità" femminile rispetto alla postura eretta che sarebbe propria dell'umano (identificato poi con l'uomo!), secondo una lunga tradizione del pensiero occidentale, bensì come la condizione originaria dell'essere umano: quella che «ci sporge all'esterno, ci porta fuori dell'io»<sup>3</sup>, con una destabilizzazione che è insieme apertura e arricchimento vitale e che, costringendoci a un equilibrio instabile, ci mobilita e ci rinnova. Il cuore del discorso sta nelle sue possibili concrete ricadute: la consapevolezza di questa condizione relazionale originaria porta a demolire il soggetto autonomo e chiuso, egocentrico e perciò portatore di violenza, e quindi a contrastare – come suggerisce Cavarero riprendendo Lévinas – le pratiche di dominazione, esclusione, devastazione.

L'intenzione di questo saggio non è dunque quella di ricostruire in chiave storica o storico-archivistica la figura di Franca Rame, quanto piuttosto quella di rileggere il suo lavoro per farne emergere la rilevanza nel più ampio contesto di riferimento della sfera pubblica. Questa rilevanza è politica (nel senso più ampio del termine) e mostra come il femminile e le pratiche performative possano oggi avere un ruolo decisivo nell'individuare linee d'azione generative che superino l'*impasse* in cui ci ha condotto il modello egocentrico ed egemonico della modernità. Questo modello si è perlopiù avvalso della funzione «nomologica» o «del comando» dell'archivio<sup>4</sup>. Dunque il rovesciamento dei paradigmi deve passare anche attraverso una diversa cura della memoria e un ripensamento delle modalità di creare, custodire e mettere in circolazione documenti e saperi. È nel mostrare la possibilità di una

<sup>2</sup> A. Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Cortina, 2013.

<sup>3</sup> Ivi, p. 14.

<sup>4</sup> Queste due espressioni sono prese da J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, trad. it., Napoli, Filema edizioni, 1996. Nella celebre conferenza (Londra, 5 giugno 1994), il filosofo della differenza ragiona intorno al nesso tra cominciamento e comando cui rimanda la radice *arché* della parola archivio. Si tornerà sulla questione e sulla trattazione (e, in certo modo, il superamento) della contrapposizione tra archivio come forma di memoria forte, egemonica, e repertorio come forma debole di trasmissione, tendenzialmente contro-egemonica, nel lavoro di Diana Taylor (vedi *infra*).

postura *inclinata* dal significativo accento politico, etico e sociale, concretamente assunta in un lavoro che si esercita sulla scena e nel mondo come su due pannelli dello stesso polittico, che sta per me oggi principalmente l'interesse nell'approfondire una figura come quella di Franca Rame. Lei stessa talvolta si è presentata come attrice quasi "involontaria", per sottolineare un prioritario interesse per gli obiettivi sociali e politici a cui ha in effetti perlopiù finalizzato il lavoro in teatro nonché le numerose azioni, campagne, lotte civili nelle quali si è sempre spesa in prima persona<sup>5</sup>. Dall'impegno per la garanzia dei diritti umani fondamentali nelle carceri alla campagna a sostegno della riforma della legge contro la violenza sessuale, alla denuncia delle condizioni dei militari impiegati in operazioni in luoghi contaminati da proiettili all'uranio impoverito, sono davvero molte le battaglie alle quali Franca Rame si è dedicata nel corso di tutta la sua vita. Non si dimentichi nemmeno la sofferta esperienza di politica attiva, che la vide in Senato per la XV Legislatura per quasi due anni (tra il 28 aprile del 2006 e il gennaio 2008) alla fine dei quali si dimise con una lunga lettera indirizzata al Presidente del Senato in cui precisava:

Non intendo abbandonare la politica, voglio tornare a farla per dire ciò che penso, senza ingessature e vincoli, senza dovermi preoccupare di maggioranze, governo e alchimie di potere in cui non mi riconosco<sup>6</sup>.

### 1. Lui Fo... lei fa!

Se la politica è stata il *fil rouge* della vita di Franca Rame, alla filosofia non mi pare si sia mai dedicata specificamente, pur essendo stata lei quella – nella coppia – più

<sup>5</sup> Numerosissime e spesso citate le affermazioni dell'attrice in questa linea, come questa di un'intervista del 1975: «in fondo se mio padre invece che il capocomico avesse fatto il formaggiaio io avrei venduto formaggi...» (L. Coletti, *Franca la Rossa*, in «L'Europeo», 21 novembre 1975) o quella di S. Panfili, «*To sono il piedistallo di Fo*». *Franca Rame si confessa: "Fare l'attrice non mi piace"*, in «Corriere dell'Umbria», 26 luglio 1985: «se non potessi usare il mio lavoro per portare avanti un certo tipo di discorso politico ed ideologico che mi interessa, avrei sicuramente smesso di fare l'attrice». Naturalmente come in quelle delle attrici di ogni tempo, anche nella biografia "mitica" di Franca Rame – che si tramanda soprattutto per via di testimonianza orale di familiari e collaboratori – non manca anche la linea opposta, che bilancia questa insistenza sul disinteresse per il mestiere di attrice, attestandone invece la necessità: una vera impossibilità di vivere lontano dal palcoscenico è testimoniata dal figlio Jacopo che racconta di un periodo di grande depressione in cui era solo lo stare in scena a consentirle di non morire perché solo in scena riusciva a mangiare qualcosa. Si veda anche quanto lei stessa scriveva pochi mesi prima di morire chiudendo una lunga *Lettera d'amore a Dario* pubblicata sul «Fatto quotidiano» del 30 gennaio 2013: «caro Dario tutto quanto ho scritto è per dirti che se non torno in teatro muoio di malinconia».

<sup>6</sup> F. Rame e D. Fo, *Una vita all'improvvisa*, Parma, Guanda, 2009, p. 316. La lettera (datata 15 gennaio 2008) si legge anche alla fine del lungo resoconto dell'esperienza parlamentare dell'attrice, in un volume uscito postumo F. Rame, *In fuga dal senato*, Milano, Chiarelettere, 2013, p. 310.

interessata alle letture teoriche, talvolta anche molto impegnative, come testimoniano amici e collaboratori. Essere accostata a questa idea dell'*inclinazione* penso però che le sarebbe piaciuto. Sarebbe forse un poco arrossita dietro agli occhiali dalle grandi montature al sentirsi presa come esempio e sarebbe forse ricorsa a qualche battuta per sdrammatizzare e togliersi dall'imbarazzo, come era solita fare. E una delle sue più note battute (finita anche in un testo per la scena: *Grasso è bello!*, da cui la cito) cade proprio a proposito del tema delle posture: è quella citatissima in cui, dopo essersi riferita a Dario come a un "monumento", così prosegue:

I monumenti però, come tutti sanno, si reggono su di un piedistallo. Io ho passato trent'anni della mia vita così (*Si mette di profilo al pubblico e si piega in avanti fino a toccare con le mani il pavimento*)<sup>7</sup>.

Amo molto questa battuta: non è solo una bandiera di orgoglioso *understatement* femminile, ma insieme è anche il precipitato di una sapienza scenica e di una pratica in cui vita e arte si con-fondono, in cui traspare anche l'attitudine alla trasmissione del mestiere. Soffermiamoci su tutti e tre questi aspetti, che rivelano il radicamento nella cultura d'attore di Franca, che ha nel dna l'appartenenza alla «microsocietà degli attori»<sup>8</sup>, e il suo saldarsi con quella attitudine *inclinata* che consente atti generativi sia nel fare creativo sia nel garantire la continuità dei saperi.

La bandiera: è la qualità quasi ossimorica della battuta che la rende interessante. È una arguzia insieme di abbassamento e di rivendicazione, un atto di fiera umiltà (o di umile fierezza) che ha le caratteristiche di quella inclinazione fatta di cura e di relazionalità attiva, consapevole, che mi pare esprimere lo stile del lavoro di Franca, uno dei lasciti che trovo più importante mettere a fuoco come eredità. Il prosieguo della battuta rimarca la consapevolezza del ruolo fondamentale giocato dal "piedistallo": «lo sapete perché le donne prendono raramente il premio Nobel? Perché non hanno le mogli che le aiutano»<sup>9</sup>. Appunto. Franca è consapevole della necessità fondante del proprio contributo e della considerazione non adeguata che spesso riceve, nonché della dinamica tra generi che determina questa disparità di riconoscimenti. Non usa però una modalità banalmente rivendicazionista per portare l'attenzione su questo squilibrio. Ritorna la suggestione delle attitudini inclinate, come quella che la stessa Cavarero assume nel suo libro, dove

<sup>7</sup> D. Fo e F. Rame, *Grasso è bello!*, in D. Fo e F. Rame, *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame*, vol. XIII, Torino, Einaudi, 1998, p. 54.

<sup>8</sup> Sulla microsocietà degli attori cfr.: F. Taviani e M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo* [1982], Firenze, La Casa Usher, 2007; e C. Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* [1984], in Id., *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino e F. Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77.

<sup>9</sup> D. Fo e F. Rame, *Grasso è bello!*, cit., p. 54.

«non rigetta, anzi accoglie senz'altro il discorso relativo alle “inclinazioni” senza cercare di “raddrizzarlo” secondo una chiave femminista semplificata e semplicemente contrastiva, ma lo svuota dall'interno rovesciandone il significato»<sup>10</sup>. Per questo, se pur è vero che potrebbe essere legittimo, come qualche studioso ha ipotizzato, avanzare una richiesta all'Accademia svedese perché il Nobel per la letteratura conferito nel 1997 al solo Dario sia riattribuito a entrambi<sup>11</sup>, trovo più interessante e generativa un'azione non rivendicativa (cui del resto lei stessa non pensò). Celebrare la centralità, la superiorità dell'agire in relazione, in dialogo, *inclinati* sull'altro/altri, della volontà di impegnarsi nel raggiungimento di obiettivi concreti (e comuni), nel fare più che nell'imporre se stessi o la propria immagine e il proprio nome, mi pare un'azione più decisamente in contrasto con quella logica dell'individualismo “verticale”, seguendo la quale non si esce mai dalla lotta per l'affermazione di un sé (maschile o femminile che sia). Occorre, mi pare, seguire un invito che, forse solo implicito e in parte inconsapevole nel lavoro di Franca, è oggi centrale, come testimoniano molte pagine della riflessione contemporanea, da Lévinas a Butler, da Gilligan a Tronto<sup>12</sup>. Tutti questi autrici e autori, pur da premesse e vie diverse e con sottolineature differenti, sostengono che «l'etica della cura viene a configurarsi come la prospettiva morale adeguata all'età globale»<sup>13</sup>. Sintetizzando il concetto, Elena Pulcini parla di soggetto «in grado di correggere le patologie prometeiche e narcisistiche in quanto consapevole della propria vulnerabilità e dipendenza; capace di farsi carico dell'altro proprio in quanto è egli stesso esposto all'altro»<sup>14</sup>. Se il lavoro di Franca Rame merita attenzione oggi, mi pare, è soprattutto per questa sua possibilità di indicare vie di *cura* quanto mai necessarie e urgenti.

E veniamo al precipitato: vita e arte si con-fondono nella pratica scenica di Franca Rame (e Dario Fo) secondo magistrali strategie di «teatralizzazione permanente»<sup>15</sup>,

<sup>10</sup> Così chiarisce E. Lisciani-Petrini in una recensione al volume della Cavarero pubblicata su «Filosofia politica» 2, 2014, p. 368.

<sup>11</sup> Così propongono M. Angelucci e S. Kolsky al termine del loro recente saggio *Franca Rame Won the Nobel Prize: Approaching the Works of Dario Fo and Franca Rame as Collaboration*, in «Italian Studies», LXXVII, 2022, n. 3, pp. 341-353.

<sup>12</sup> Cfr. E. Lévinas, *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza* [1974], trad. it., Milano, Jaca Book, 1984; J. Butler, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza come risposta al lutto collettivo*, trad. it., Roma, Meltemi, 2004; C. Gilligan, *Con voce di donna. Etica e formazione della personalità* [1982], trad. it., Milano, Feltrinelli, 1987; J. Tronto, *Confini morali. Un argomento politico per l'etica della cura* [1995], trad. it., Reggio Emilia, Diabasis, 2006. Riprende il filo del dibattito su questa linea E. Pulcini, *La cura del mondo. Paura e responsabilità nell'età globale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, cui rimando anche per ulteriore bibliografia.

<sup>13</sup> Ivi, p. 262.

<sup>14</sup> Ivi, p. 251.

<sup>15</sup> R. Bianchi, *La teatralizzazione permanente. Happening proletario e rituale della militanza nel teatro politico di Dario Fo* [1976], in «Biblioteca Teatrale», 1978, nn. 21-22, pp. 160-180.



di coinvolgimento, *captatio benevolentiae* e controllo del pubblico<sup>16</sup>, con uno slittamento continuo tra i due ambiti della realtà e della finzione di cui questa battuta – che pronuncia un personaggio ma che si riferisce evidentemente anche all’esperienza dell’interprete di quel personaggio – è limpido esempio. Raramente lo sconfinamento tra vita e mestiere è centrale così nel mestiere come nella vita di artisti della contemporaneità come lo è stato in quelli della coppia e compagnia Fo-Rame. È certamente il radicamento nella tradizione delle compagnie di giro, la nascita di Franca in una famiglia di impresa teatrale, il suo calcare le scene fin dalla primissima infanzia a rendere per così dire naturale questa scarsa separazione tra gli ambiti, tipica della microsocietà degli attori. Il modo di intendere il teatro come un’occasione di portare avanti progetti e visioni spesso di vita (personale e collettiva) ancora più che di arte, determina e fonda una pratica in cui troviamo di nuovo la centralità di uno scambio, uno sconfinamento, uno “sporgere” dinamico e relazionale opposto alla separatezza autonoma e autoreferenziale in cui rischiano altrimenti di stare l’arte e, reciprocamente, la vita.

Infine, la didascalia che accompagna la battuta attira l’attenzione come segnale piccolo ma decisivo di quella attitudine a fare dei testi dati alle stampe una memoria dello spettacolo finalizzata a un loro possibile *re-enactment* ad opera di altri attori, altre compagnie. La necessità che l’attrice in scena ha di mettersi di profilo per mostrarsi efficacemente in posizione piegata, evitando l’immagine confusa creata dalla proiezione prospettica delle parti del corpo le une sulle altre se ci si pone frontalmente rispetto al pubblico, viene annotata a beneficio non certo della Rame, in cui la conoscenza delle leggi di base del palcoscenico è così radicata da essere diventata quasi inconsapevole automatismo, e nemmeno del lettore, cui basta l’indicazione che debba esserci un piegamento perché con la sua immaginazione possa visualizzarlo in modo adeguato: è per un’altra eventuale attrice che si cimentasse nella parte di Mattea che l’indicazione è precisata. E del resto, nel testo pubblicato, la lunga didascalia iniziale che descrive l’ambiente e già un po’ il *mood* dell’intera azione (*ad usum actoris* anche questa, indubbiamente) specifica proprio: «visto dal palcoscenico» in riferimento alla “destra” e “sinistra” dello spazio scenico descritto per l’allestimento<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Ho dedicato qualche attenzione a questo aspetto in un breve intervento cui mi permetto di rimandare: L. Peja, *Autentiche finzioni e finte autenticità: gli sconfinamenti tra arte e vita nel teatro di Dario Fo e Franca Rame*, in A. Barsotti e E. Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l’arte. Bozzetti, figure, scene pittoriche e teatrali*, Corazzano, Titivillus, 2011, pp. 68-80.

<sup>17</sup> D. Fo e F. Rame, *Grasso è bello!*, in D. Fo, *Teatro*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 2000, p. 1207. Nell’edizione del testo precedentemente citata (vol. XIII de *Le commedie di Dario Fo e Franca Rame*) l’indicazione è data come *Note di regia* nel verso della tavola dei personaggi (p. 46): «le entrate, le uscite e la disposizione dei mobili (sinistra e destra) s’intendono visti dal palcoscenico».

Il testo drammatico è anch'esso senz'altro *inclinato* per Franca (erede di una lunga tradizione di teatro d'attore). Non è il testo autonomo e chiuso, autosufficiente nella sua stabilità (mortifera) di inchiostro, ma una realtà in equilibrio instabile tra la pagina e quella scena su cui si sporge, in dialogo, in un movimento che continuamente lo rinnova e lo tiene in vita<sup>18</sup>. Si tratta certo della natura del testo drammatico in quanto tale e molto è stato scritto e detto sui «teatri in forma di libro»<sup>19</sup> e sulla relazione tra testo e scena. Le metodologie di lavoro sul testo come “monumento” (autonoma opera letteraria) si sono incontrate, scontrate e finalmente anche accordate con quelle che considerano il testo drammatico in riferimento alla scena (come “documento” dunque). Ma se lo statuto bifronte del testo drammatico può considerarsi un'acquisizione teorica ormai scontata, non credo sia poi così comune una concreta dinamica scena-pagina di tale vivacità, soprattutto nella contemporaneità.

Molte volte Franca ha raccontato dell'abitudine di registrare su audiocassette ogni sera lo spettacolo per riascoltarlo il giorno successivo, verificarne il funzionamento e prendere nota di varianti e improvvisazioni, spiegando come il testo da consegnare all'editore sia sempre il frutto di questo lungo paziente lavoro che dalla prima idea si sviluppa seguendo molte fasi di elaborazione sia sulla pagina (le molte stesure del copione) che sulla scena. Questo registrare non è solo archivistico e non è funzionale solo alla creazione del migliore testo consuntivo possibile, per la pubblicazione: serve altresì al costante “monitoraggio” del lavoro di scena. Viene dunque ad arricchirsi di nuovi strumenti una tradizione di lavoro attoriale che ha radici lontane. Avere la registrazione delle varie performance permette un confronto immediato e una verifica, l'inclusione di battute o movimenti improvvisati che vanno verificati («non tutto quello che ti viene a soggetto è stupendo, si dicono anche stronzate o cose facili», sottolinea Franca<sup>20</sup>) per poi essere a volte fissati, perché quando si trova quello che funziona, «poi ripeti»<sup>21</sup>. La registrazione con-

<sup>18</sup> Sul testo nella sua complessa e molteplice natura di testo scritto/libro e testo performativo/ evento e nella dinamica che tiene in relazione questi due poli si vedano almeno le voci *Drammaturgia* e *Testo e scena* scritte rispettivamente da Eugenio Barba e Franco Ruffini per il volume E. Barba e N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale* [1996], Bari, Edizioni di Pagina, 2011. Per una definizione dei concetti di «drammaturgia preventiva» e «drammaturgia consuntiva» si veda S. Ferrone, *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il castello di Elsinore», 1988, n. 3, pp. 37-44. Per un inquadramento metodologico e un avviamento all'analisi mi permetto di rimandare anche a A. Cascetta e L. Peja (a cura di), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze, Le Lettere, 2003.

<sup>19</sup> Cfr. F. Taviani, *Uomini di scena. Uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento* [1995], Bologna, Il Mulino, 1997.

<sup>20</sup> In una intervista (del giugno 1999) ora in L. D'Arcangeli, *Conversazione con Franca Rame*, in D. Cerrato (a cura di), *Franca, pensaci tu. Studi critici su Franca Rame*, Roma, Aracne, 2016, pp. 111-139: 130.

<sup>21</sup> Ribadisce il regista, attore e traduttore Toni Cecchinato, a lungo collaboratore di Franca e

sente di individuare variazioni e diversa efficacia nei toni, tempi, intenzioni con cui si porge una battuta. Franca lo fa e lo insegna anche agli attori. «Dicevo: “Tu stasera hai perso la risata. Perché? Aspetta... Ascolta! Senti che [nella registrazione di ieri, *N.d.R.*] non è come questa sera?»<sup>22</sup>.

## **2. «Se non avessi fatto null’altro nella vita, questo lavoro basterebbe»<sup>23</sup>: l’archivio Fo-Rame**

Il lavoro di Franca Rame sullo specifico fronte della cura per la memoria, come si vede, ha caratteristiche che ne fanno un esempio di esercizio dialettico o, meglio ancora, di relazione, tra “archivio” e “repertorio”<sup>24</sup>, tra le istanze della conservazione e quelle della generazione di cui l’immane lavoro per la creazione dell’archivio è la testimonianza più tangibile.

È una quasi ossessiva spinta all’accumulazione di documenti e materiali che sembra muovere Franca Rame, che d’altro canto ha senz’altro avuto anche una non superficiale attenzione alla questione dell’organizzazione dell’archivio, come le viene riconosciuto<sup>25</sup>. È la stessa dedizione, sul doppio binario della instancabile raccolta di ogni genere di cimelio e del desiderio di mettere ordine e dare una struttu-

Dario (in occasione delle sue comunicazioni al Convegno *Franca Rame, non solo attrice*, su cui vedi *infra*): «improvvisazione fino a che trovi la forma giusta che funziona: e poi ripeti! Perché è come nella musica: quando funziona va bene così, se no poi sballi i tempi...».

<sup>22</sup> Così racconta Franca nel già citato documentario C.T.F.R. & SamoSound, *Da bambinetta archiviavo le carte dei mandarini* (2011).

<sup>23</sup> Così Franca Rame a proposito dell’archivio da lei creato in una video-intervista mostrata ad apertura del panel *Franca archivista* nel convegno celebrato a dieci anni dalla morte di Franca: *Franca Rame non solo attrice*, che si è tenuto a Verona e a Milano dal 17 al 19 maggio 2023 in un programma di eventi (convegno internazionale, spettacoli, una tavola rotonda) alla cui ideazione ho io stessa partecipato insieme a Nicola Pasqualicchio e a Matteo Fo (con la collaborazione, nel comitato organizzativo, di Alessio Arena, Stefano Berdea e Maria Rita Simone). Per il programma, cfr. le pagine del sito della Fondazione ([www.fondazioneforame.org](http://www.fondazioneforame.org)). Rimando alle pubblicazioni che seguiranno questa occasione di confronto e rilancio per l’approfondimento dei diversi aspetti dell’opera di Franca Rame, inclusa la creazione dell’archivio.

<sup>24</sup> Naturalmente il riferimento è alla diade su cui si è focalizzata la riflessione di Diana Taylor, in particolare nel celebre *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003.

<sup>25</sup> Ad esempio nell’intervento fatto durante il citato recente convegno da Chiara Bianchini, direttrice dell’Archivio di Stato di Verona che – a seguito della Convenzione per la custodia e la valorizzazione dell’archivio Fo-Rame stipulata tra il Ministero della Cultura, la Direzione generale degli Archivi di Stato e la Famiglia Fo nel 2016 – ha in questi anni custodito e messo a disposizione del pubblico nello spazio MusALab gran parte del patrimonio archivistico Fo-Rame, che è ora previsto si sposti (e sia completata) presso un nuovo polo degli Archivi di Stato nella Rocca Costanza degli Sforza a Pesaro.

ra all'archivio, che ha spesso caratterizzato le figure di pionieri del collezionismo del teatro quali Auguste Rondel o Luigi Rasi<sup>26</sup>.

E – come già sosteneva Auguste Rondel<sup>27</sup> – esistono diversi metodi di classificazione, soprattutto in relazione all'idea di «bibliothèque dramatique» che si intende realizzare. Molte sono le «bibliothèques mortes», ma è possibile anche creare «une bibliothèque vivante, en plein exercice, destinée à être consultée et à rendre aux travailleurs le maximum de services»<sup>28</sup>. La biblioteca/archivio è dunque vivente in primo luogo se ci sono dei «travailleurs» che consultano e usano i documenti mantenendoli in vita. Il primo *travailleur* per Franca è sempre stato naturalmente Dario, insieme a lei stessa: l'archivio è stato in prima battuta lo strumento di lavoro della compagnia. Uno strumento pensato e sviluppato dalla sola Franca, però, e del cui “misterioso funzionamento” Dario era sorpreso e affascinato ogni volta che la moglie in pochi attimi riusciva a trovare materiali e scritti passati che egli credeva perduti o irrecuperabili.

Ma l'attitudine archivistica di Franca forse più sorprendente e originale è la sua capacità di accogliere le innovazioni tecnologiche e di usare davvero precocemente strumenti di nuova concezione come quelli digitali, sulle cui specificità anche dal punto di vista teorico non è certo ancora conclusa una riflessione chiamata a confrontarsi con continui aggiornamenti che non sono solo tecnici, perché «le tecnologie offrono nuovi futuri per i nostri passati»<sup>29</sup>.

È solo l'inizio degli anni Novanta quando Franca dà avvio alla digitalizzazione dei materiali, che, a metà del decennio, prevede una prima possibilità di consultazione in loco (dal pc della casa milanese di Porta Romana). Ma già nel 1999 viene messo online il sito web [www.archivio.francarame.it](http://www.archivio.francarame.it) e una molteplicità di materiali relativi al lavoro e alla vita di Dario Fo e Franca Rame diventa facilmente accessibile a chiunque, seppure ancora certo con una limitata flessibilità nella struttura e nelle possibilità di interrogazione dei materiali. Al di là dunque degli aneddoti con cui Jacopo ricorda lo stupore di un “professorone” che spiegava le potenzialità del computer e dei nuovi mezzi a una Franca sorniona che alla fine gli rivelava di aver già digitalizzato quasi tutto il patrimonio documentale, è certo che l'archivio Fo-Rame è davvero uno dei primi archivi (non solo nel settore dello spettacolo) ad aver intrapreso questo percorso di digitalizzazione. Non è una questione che possa

<sup>26</sup> Lo ha sottolineato Stefano Locatelli introducendo il panel dedicato a *Franca archivista* del convegno *Franca Rame non solo attrice* (Verona-Milano, 17-19 maggio 2023).

<sup>27</sup> In una celebre quanto singolare conferenza *Donnée le mercredi 4 décembre 1912 sous le patronage de l'association des bibliothécaires français à l'école des hautes études sociales* poi pubblicata nel «Bulletin de la Société de l'histoire du théâtre», I, 1913, n. 1, pp. 25-53.

<sup>28</sup> Ivi, p. 44.

<sup>29</sup> D. Taylor, *Salva con nome... Conoscenza e trasmissione nell'era delle tecnologie digitali* [2010], trad. it., in Ead., *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di F. Deriu, Roma, Artemide, 2019, pp. 199-219: 199.

essere qui trattata adeguatamente, come del resto non intendo affrontare in questa sede molti dei temi al cui necessario sviluppo mi auguro contribuiranno gli studi sull'archivio rilanciati anche dal recente citato convegno per i dieci anni dalla morte di Franca Rame. Tra gli aspetti che certamente meritano attenzione ne sottolineo almeno tre. In primo luogo, le tecnologie e le metodologie impiegate per la complessa archiviazione di un patrimonio in cui l'eterogeneità dei materiali è davvero impressionante e notevolissimi sono i problemi relativi al deperimento di alcuni supporti. In secondo luogo la questione della tutela della privacy con la necessità di distinguere tra materiali divulgabili *open access* e materiali da proteggere. Infine, l'impostazione dell'archivio e i suoi limiti, in particolare della sua versione online, nella quale andrebbero corretti anche errori e imprecisioni che non mancano nella datazione come pure nella descrizione dei documenti. Anche la possibilità di valorizzazione di questo ricco patrimonio attraverso luoghi e percorsi idonei è un importante capitolo, in questo momento allo studio da parte di istituzioni e soggetti coinvolti nel difficile compito.

Qui intendo invece limitarmi a osservare l'attitudine di Franca rispetto alla questione dell'archiviazione e conservazione in quanto aspetti importanti di quel modello di soggettività inclinata già più volte ricordato. Sottolineo perciò la prospettiva relazionale e generativa con cui ha sviluppato il lavoro di cura archivistica, passando da «bambinetta» che collezionava «le carte dei mandarini, che una volta erano bellissime, delle arance... e poi via via via... di tutto» come – col consueto *understatement* si racconta lei<sup>30</sup> – a vera pioniera dell'archiviazione digitale di materiali legati alla performance.

Mi sembra significativo notare anche la sua attenzione alla conservazione di oggetti e documenti che riguardano sia la multimatericità e il plurilinguismo dell'arte esercitata con Dario, sia la sua strettissima relazione con il contesto storico e sociale e la vita stessa di Franca, Dario, la loro famiglia e la/le compagnie, intrecciate spesso anche con i fili di quella dell'intero Paese<sup>31</sup>. Così accanto ai fogli con gli appunti e alle molteplici redazioni dei testi, ai comunicati stampa e alle recensioni, ai visti di censura, alle locandine, alle foto di scena e ai programmi di sala, si trovano i cataloghi, i saggi, le tesi di laurea e i volumi su di loro, gli elenchi dei premi, le poesie loro dedicate, le foto di regali ricevuti e poi i documenti personali, le lettere, i telegrammi, gli inviti, le cartoline, le interviste, le rassegne stampa su questioni sociali e politiche, le tessere, le ordinanze e gli atti legali e giudiziari; ancora, fogli di appunti, riflessioni, atti amministrativi, bolle di accompagnamento, conti e con-

<sup>30</sup> Nel già più volte citato documentario C.T.F.R. & SamoSound, *Da bambinetta archiviavo le carte dei mandarini* (2011).

<sup>31</sup> E mi piace sottolineare che la raccolta di materiali "altri" che accompagnano la performance caratterizza anche l'impostazione dell'Hemispheric Institute di New York (Hemi), la cui Digital Video Library conserva uno dei più ricchi patrimoni sulle pratiche performative nelle Americhe (cfr. il sito: [archive.hemisphericinstitute.org](http://archive.hemisphericinstitute.org)).

tratti, e infine tutti i materiali eterogenei (di difficile digitalizzazione) come disegni, bozzetti e dipinti, maschere, arredi di scena e costumi, sagome e burattini, oltre naturalmente alle registrazioni audio e alle riprese audiovisive. Le questioni tecniche sul come conservare, organizzare e rendere fruibili materiali di questa natura ovviamente abbondano. La scelta originaria di ordinare le unità archivistiche raggruppando documenti di diversa tipologia in relazione a un “argomento” comporta una eterogeneità di “argomenti” che forse non può soddisfare pienamente le esigenze di coerenza logica dell’archivistica. Accanto ai titoli dei testi drammatici, degli spettacoli comparsi in cartellone (che sono in alcuni casi montaggi mobili di testi drammatici che stanno o possono stare anche a sé), e di trasmissioni televisive o film, si trovano anche *Soccorso Rosso*, *Franca Rame Senatrice*, *Premio Nobel per la letteratura o Estero. Documenti vari e corrispondenza relativa a Paesi esteri, non direttamente riferibile a singole opere* e *Disegni, bozzetti, e dipinti non collegati a opere particolari*. Non mi soffermo qui su nessuna delle implicazioni tassonomico-archivistiche, sottolineo piuttosto l’evidente ritornare anche nello stile di archiviazione della pratica di “con-fondere” scena e mondo, arte e vita. La prospettiva con cui è pensato l’archivio trascura le attenzioni teoriche e metodologiche e privilegia esigenze di operatività nel lavoro favorendo percorsi su quelli che potremmo chiamare “progetti di lavoro” o “aree di interesse” all’interno dei quali gli spettacoli e i temi sociali vengono considerati alla stessa stregua. Mi pare emergere l’attitudine a creare un archivio più come «motore di circolazione» che come «deposito stabile». Attitudine di cui parla Diana Taylor proponendo atti e pratiche archivistiche che possano essere «luogo della potenzialità, della provvisorietà e della contingenza» e non solo della «fissità, autenticità e legittimità»<sup>32</sup>.

### 3. Archivio/reperitorio: una custodia generativa

Se come abbiamo già osservato, la dinamica tra conservazione/fissazione/scrittura e trasmissione/variazione/riesecuzione è naturalmente costitutiva di ogni testo drammatico, per statuto collocato nella dinamica aperta e virtualmente infinita scena-pagina-scena (in cui non è sempre facile peraltro stabilire in quale dei due poli si situi il punto di inizio), nella concreta fattispecie del teatro di Dario e Franca si tratta di una dinamica particolarmente ricca e interessante.

Abbiamo ricordato la continua attenzione alla vita del testo e alle varianti per la scena e per la stampa. Vorrei menzionare anche la ripresa degli spettacoli e dei testi che gli stessi Dario e Franca hanno sperimentato spesso e, solitamente, come occa-

<sup>32</sup> Le espressioni sono prese da M. Hirsch e D. Taylor, *Editorial Remarks, On the subject of archives*, in «E-misférica», IX, Summer 2012, nn. 1-2 (trad. di chi scrive); disponibile online nelle pagine della rivista all’interno del sito [www.hemisphericinstitute.org](http://www.hemisphericinstitute.org) (ultima consultazione: 25 maggio 2023).



sione vitale: atti non finalizzati tanto a riproporre dei contenuti e delle forme conservate e fissate, quanto piuttosto a rimettere in gioco nel mutato contesto le matrici di senso in un dialogo vivo tra l'opera e il mondo. La pratica stessa di lavorare per «testi mobili»<sup>33</sup>, montando in sempre diverse costellazioni pezzi che al loro stesso interno continuano a variare, dice di questo atteggiamento<sup>34</sup>.

Accade in questo caso un po' l'esatto opposto di quello che è avvenuto ad esempio nella celebre retrospettiva di Marina Abramović *The Artist is Present* al MoMa di New York, nel 2010, quando giovani artisti hanno ripreso storiche performance della "Signora della Performance", mentre lei ne proponeva una nuova in un altro spazio dello stesso museo dando vita a uno "show blockbuster" lontanissimo dal senso che quelle stesse performance avevano avuto al loro apparire.

The powerful institution – chiosa Diana Taylor – annulled, rather than preserved, the earlier Abramović performances. The re of reperformance, in this case, proved the re of repetition and reiteration yet drained of the works' life force. The re-performances by the artists had approximately the same form but the new framework and context evacuated the meaning<sup>35</sup>.

Il re-enactment, la ri-presentazione può cadere nella logica dell'archivio che controlla il repertorio, trasformando i corpi viventi in copioni e puntando alla creazione della registrazione – foto, video, notazione, partitura. Invece la ripresa che Dario e Franca fanno delle opere del loro repertorio difficilmente è la riesecuzione di forme fissate. Piuttosto tende a modificarle in funzione di una pertinenza rispetto al momento in cui vengono riproposte, di una nuova vitalità che viene cercata nel dialogo tra l'opera e il mondo che è la chiave per leggere il lavoro di Franca Rame anche fuori dalla scena. Si comprende così la contiguità tra ambiti diversi che sono per lei del tutto interconnessi e il motivo per cui non abbia trovato strano archiviare sullo stesso scaffale faldoni intitolati *Mistero Buffo* e faldoni intitolati *Campagna per il referendum 'Aria pulita' e per l'uso di fonti di energie alternative come l'olio di colza*.

Oggi forse la distanza temporale consente qualche considerazione sull'impegno politico di Franca Rame al di là dei posizionamenti ideologici. Fuori dai furori di

<sup>33</sup> A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 113. Cfr. anche Ead., *Il testo mobile di Dario Fo*, in «Revue des études italiennes», LVI, 2012, nn. 3-4, pp. 215-230.

<sup>34</sup> Nelle pagine dedicate a Franca del mio volume L. Peja, *Strategie del comico. Franca Valeri, Franca Rame, Natalia Ginzburg*, Firenze, Le Lettere, 2009 ho provato a ragionare sulle dinamiche di costruzione (collaborativa) e continua variazione dei testi e del repertorio, valorizzando la chiave comica, centrale nella pratica drammaturgica di Fo-Rame.

<sup>35</sup> D. Taylor, *The Political Lives of Performance*, in C. Bernardi, G. Innocenti Malini (eds.), *Performing the social. Education, Care and Social Inclusion through Theatre*, Milano, Franco Angeli, 2021, pp. 68-78: 77.

decenni complessi ma ormai passati della storia italiana con i loro intrecci di insolubili aporie con le quali anche Franca Rame dovette fare i suoi conti, oggi è possibile cercare radici e modelli etici generativi al fondo di pratiche storicamente connotate.

In questo senso mi pare pertinente prendere in considerazione almeno brevemente l'emblematica vicenda di Soccorso Rosso, la più controversa forse tra quelle da attivista di Franca per il pesante *côté* ideologico. Una sottolineatura mi pare meriti il fatto che anche questa esperienza così prettamente politica non fu mai del tutto separata dal lavoro in teatro: gli spettacoli proponevano alla riflessione i temi, da un lato, e dall'altro, concretamente, erano il mezzo di raccolta fondi per il finanziamento del Soccorso. Si trattò di una iniziativa che – su modello di altre esperienze passate di soccorso, create in altri paesi e altri momenti storici, come dalla stessa Franca spesso ricordato – si avviò in modo saltuario nell'autunno del 1968, strutturandosi poi via via in una pratica costante: «si raccolgono fondi per fabbriche occupate, per sostenere compagni incarcerati nel corso delle lotte antifasciste ed antiimperialiste a livello nazionale ed internazionale (Grecia, Spagna, Palestina)», si legge in un documento non datato catalogato nell'archivio online come «fogli manoscritti di Franca Rame sull'origine di Soccorso Rosso e della sua evoluzione»<sup>36</sup>. Franca visita carceri in varie regioni d'Italia, pubblica interviste e articoli su giornali, scrive lettere aperte alle autorità italiane e anche straniere<sup>37</sup> e intensifica le raccolte di fondi. La denuncia delle condizioni indegne di carcerazione e l'impegno per il sostegno dei prigionieri e delle loro famiglie attraversano momenti molto difficili. La terribile esperienza della violenza subita (immediatamente compresa come un atto politico)<sup>38</sup>, il timore di repressioni e le minacce si aggiungono alla difficoltà oggettiva delle situazioni. E tutto diventa ancora più complesso quando i detenuti politici cominciano a essere brigatisti e la difesa dei loro diritti si scontra con la condanna di un operato violento che Franca non condivide. L'aiuto a degli

<sup>36</sup> Si tratta di otto pagine (consultabili nel sito [www-archiviofrancarame.it](http://www-archiviofrancarame.it), nella sezione dedicata a *Soccorso Rosso*, ultima consultazione: 25 maggio 2023) l'ultima delle quali – da cui cito – presenta un trafiletto ritagliato dal «nostro bollettino “A pugno chiuso del maggio 74”» (come riportato a mano) intitolato *1. Dal “Soccorso Rosso” al “Soccorso Rosso Militante”* incollato su un foglio dopo una introduzione dattiloscritta e recante correzioni/integrazioni annotate a penna.

<sup>37</sup> Dell'aprile 1976 ad esempio la spesso citata lettera al Presidente della Repubblica sulle inaccettabili condizioni di alcune carceri e manicomini giudiziari (anch'essa disponibile nella sezione *Soccorso Rosso* dell'archivio online).

<sup>38</sup> Scrive Franca in appunti manoscritti del 1987 conservati in archivio (sezione dedicata a *Lo Stupro*): «Non sono la ragazza che si violenta per il piacere di farlo, per quanto bestiale possa essere questo piacere. No, io sono una donna che fa politica e mai come in quel periodo, con un figlio che fa politica ed un marito che proprio in quei giorni recitava a Milano *Pum! Pum! Chi è? La polizia* (un testo sulla strage di Stato). [...] Tutto quello che ci era successo avrebbe dovuto servire a togliermi la voglia di continuare a fare politica, specie col teatro» (ultima consultazione: 25 maggio 2023).

assassini non le è perdonato da molta parte dell'opinione pubblica (e si ricordi che nel 1980 venne negato alla coppia il visto per gli Stati Uniti d'America); ma la impopolarità cresce anche sul fronte opposto, dove i terroristi convinti delle proprie scelte non accettano la presa di distanze di Franca<sup>39</sup>. Tra querele sporte per diffamazione contro giornalisti che insinuavano un suo legame con le Brigate rosse<sup>40</sup>, inchieste e interrogatori<sup>41</sup>, Franca va avanti in un impegno che più avanti definirà semplicemente «di solidarietà umana»<sup>42</sup> e quando al termine della già citata intervista uscita su «Oggi» dopo il suicidio dell'amico, Edoardo Arnaldi, avvocato di Soccorso rosso, l'intervistatrice le chiede se non pensa alle conseguenze a cui la potrebbe portare il suo attivismo, se non ha paura di finire in prigione, così risponde: «Chi sta alla finestra a guardare non rischia nulla e non prende la pioggia se scende» ma, del resto, le sue battaglie – rivendica – «sono “pulite”, alla luce del sole»<sup>43</sup>.

Questi aspetti apparentemente eccentrici rispetto alla natura propriamente teatrale del lavoro di Franca Rame mettono in evidenza il piano pubblico su cui lei stessa ha giocato la sua *cura*. Per questo meritano a mio avviso particolare attenzione: perché equilibrano l'immagine del piedistallo da cui siamo partiti e che potrebbe in qualche modo anche essere fraintesa. Prima di tutto, la politica attiva è prerogativa di Franca, che si è sempre mossa in questo ambito lasciando Dario perlopiù fuori o sullo sfondo. Si tratta inoltre di un esempio di centralità della sfera pubblica in un impegno al femminile. Senza reintrodurre logiche di rivendicazione o rivalsa che sarebbero contraddittorie rispetto a quella della *inclinazione*, questo tipo di cura si differenzia anche da «un'immagine arcaica e perdente delle donne, che le inchioda a un ruolo dal quale, peraltro, stanno faticosamente tentan-

<sup>39</sup> Così ad esempio il tentativo di intervenire nel caso Moro, recandosi a Torino in carcere a colloquio con Curcio, Franceschini e Ognibene, ebbe il solo risultato – come lei stessa raccontò – che «da quel giorno molti prigionieri politici hanno interrotto i rapporti epistolari con me» (intervista con Anita Pensotti, *Io e i brigatisti*, in «Oggi», 7 maggio 1980; disponibile anche nell'archivio online; sezione *Soccorso Rosso*; ultima consultazione: 25 maggio 2023).

<sup>40</sup> Nell'agosto 1974 Franca querela per diffamazione il giornalista Guido Dietrich e il direttore Nino Nutrizio de «La Notte» per aver pubblicato un articolo dal titolo: *Cbi sono le brigate Rosse – Intervista con un funzionario dell'Ufficio Politico della Questura di Genova* dal tono diffamatorio nei suoi confronti (articolo uscito nel maggio 1974). Nell'archivio è presente anche il lungo testo della Sentenza della Corte d'Appello di Milano che condanna Dietrich, datata 10 marzo 1978 (nella sezione *Cause, processi e denunce di o contro Franca Rame e Dario Fo*; ultima consultazione: 23 maggio 2023).

<sup>41</sup> In un trafiletto del «Corriere d'Informazione» del 5 agosto 1977 si parla di Franca ascoltata come testimone nell'inchiesta su Soccorso Rosso.

<sup>42</sup> Sono sue parole in una intervista di cui sono presenti stralci (da cui cito appunto; il passaggio si trova intorno al 56') nel documentario G. Rame, *Dario Fo, l'ultimo Mistero Buffo* (2022), al momento in cui scrivo disponibile su [www.Raiplay.it](http://www.Raiplay.it) (ultima consultazione: 23 maggio 2023).

<sup>43</sup> Intervista con Anita Pensotti, *Io e i brigatisti*, cit.

do di liberarsi»<sup>44</sup>. Franca Rame ha agito fuori da quella sfera del privato cui è stata spesso associata l'idea di cura e relegata la «presunta vocazione all'altruismo e alla dedizione»<sup>45</sup> delle donne. La dimensione pubblica e politica della sua postura consente di ribadire come cura e *inclinazione* possano non essere alternative a istanze emancipazioniste e innovative, secondo quanto del resto suggeriscono diverse pensatrici della contemporaneità già più volte ricordate.

Del resto il luogo di elezione del suo lavoro è anch'esso luogo pubblico e politico per eccellenza fin dalle sue origini: il teatro. Ed è soprattutto dal palcoscenico che Franca porta avanti la sua azione. Lo fa anche quando il prezzo è alto e le performance sono ogni volta un'esperienza indicibilmente dolorosa – seppur anche terapeutica – come ne *Lo stupro*, pezzo nato – come noto – dalla terribile esperienza autobiografica e portato in scena migliaia di volte a partire dall'inizio degli anni Ottanta a sostegno della campagna per la riforma della legge sulla violenza carnale che era ancora considerata un crimine contro la morale e non contro la persona<sup>46</sup>. È davvero straordinario come Franca sia riuscita a non mettere termine definitivamente alla dinamica di ripresa del pezzo, nemmeno dopo che – a seguito della trasmissione televisiva, nello spettacolo del sabato sera di Rai 1, *Fantastico 8*, condotto da Adriano Celentano (28 novembre 1987) – ne era stata resa nota e ampiamente discussa l'origine autobiografica. Il fatto, prima, non era di dominio pubblico e Franca, nel preambolo al monologo, non mancava mai di dire: «questo brano è intitolato *Lo stupro*, è una testimonianza che ho personalmente raccolto dalla donna che l'ha subito», cosa che continuò ancora a dire nelle performance degli anni Novanta, quando lo riprese, inserendolo tra i pezzi presentati nello spettacolo *Sesso? Grazie tanto per gradire*, spinta dall'urgenza di una nuova circostanza: gli stupri delle donne bosniache durante le guerre della ex Jugoslavia. Eppure, nei suoi appunti del 1987 aveva annotato:

Ho sempre negato che fosse una storia personale, e si può ben capire il perché. Solo a questa condizione ho potuto replicarlo per migliaia di volte. L'emozione che provo recitando quel brano è un fatto mio, privatissimo. Ora che tutti sanno, sono certa che mi sarà impossibile ripresentarlo alla gente. Solo l'anonimato mi permetteva di raccontare quella tragica storia<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> E. Pulcini, *La cura del mondo*, cit., p. 254.

<sup>45</sup> Ivi, p. 255.

<sup>46</sup> Questo testo e la sua rilevanza sono più ampiamente trattati in un testo a quattro mani: L. Peja e F. Colombo, *Toward the origin of performing #MeToo: Franca Rame's 'The Rape' as an example of personal and political theatre/therapy*, in J. Rudakoff (ed.), *Performing #MeToo: How Not to Look Away*, Bristol, Intellect Books Ltd, 2021, pp. 104-122; cfr. anche L. Peja, *Franca Rame: persona e personaggio tra vita, scena e testimonianza*, in R. Caputo, L. Mariti e F. Nardi (a cura di), *Il personaggio in commedia. Vita e Finzione nel Teatro moderno e contemporaneo*, Roma, UniversItalia, 2021, pp. 309-320.

<sup>47</sup> Nei già citati appunti manoscritti del 1987 conservati in archivio.

Il fare memoria – attraverso una precisa pratica di scrittura e di messa in scena, che questa volta ha bisogno di indossare la maschera del personaggio per proteggersi – costituisce un’azione di cura per il mondo, così come era insieme anche di cura verso se stessa<sup>48</sup>, e dunque quando ne avverte la necessità, storica e politica, Franca non si tira indietro e supera quella che aveva ritenuto una «impossibilità».

Con questa stessa vitalità tipica della logica del repertorio, “antiegemonico” per vocazione, funzionano anche molte esperienze di messe in scena realizzate in diverse parti del mondo in cui la ri-presentazione di spettacoli dai copioni Fo-Rame ha significato opporsi al regime e denunciarne atti di violenze e repressione. È il caso di *Beru*, una traduzione in curdo di *Clacson trombette e pernacchi* della compagnia indipendente Teatra Jiyana Nu (Teatro della Nuova Vita), che sarebbe stata all’ultimo momento cancellata dal cartellone del Teatro Municipale di Istanbul nell’ottobre del 2020: «“We were on stage, ready and waiting for the spectators when the decision to ban the play was issued by the sub-prefecture”, actress Ruges Kirici told AFP»<sup>49</sup> e del resto la messa al bando della drammaturgia di Fo in Turchia era già stata a tema qualche anno prima<sup>50</sup>. È il caso anche dell’adattamento di *Morte accidentale di un anarchico* realizzato a Buenos Aires nel 2019 (Teatro El cubo) col titolo *Muerte accidental de un ricotero* in cui si racconta la vicenda tristemente nota (e arrivata anche alla Corte interamericana dei Diritti Umani) del giovanissimo Walter Bulacio, ucciso a diciassette anni, nell’aprile del 1991, da agenti della polizia federale argentina che lo avevano arrestato mentre assisteva al concerto del gruppo rock Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Del resto dal 1970, anno del suo debutto, di *Morte accidentale di un anarchico* si contano più di trecento produzioni in oltre cinquanta paesi, in diciannove lingue diverse<sup>51</sup>.

La dinamica archivio/repertorio non è però naturalmente mai scontata e anche per il lavoro di Dario Fo e Franca Rame esistono i pericoli di una “mummificazione”. Il riallestimento dei loro testi sulle scene (italiane) a opera di attori che hanno a lungo lavorato con loro è un esempio di repertorio perché racconta la trasmissione di saperi e di un mestiere avvenuta per via di consuetudine, di dialogo di corpi sulla scena e fuori, nella linea appunto del repertorio che è *vivente*. D’altra parte, nelle riprese degli “allievi”, questi testi non riescono sempre a liberarsi dalle pastose della imitazione e della ri-produzione di forme passate, rispetto a cui talvolta

<sup>48</sup> Su questo cfr. il già citato saggio L. Peja e F. Colombo, *Toward the origin of performing #MeToo*.

<sup>49</sup> *Turkey bans Kurdish-language play from Istanbul theatre, organisers say*, 14 ottobre 2020, [www.euronews.com](http://www.euronews.com) (ultima consultazione: 23 maggio 2023).

<sup>50</sup> Cfr. l’articolo di G. Manin, *Dario Fo bandito in Turchia. «È come vincere il secondo Nobel»*, in «Corriere della Sera», 2 settembre 2016 (disponibile online nel sito [www.corriere.it](http://www.corriere.it); ultima consultazione: 23 maggio 2023).

<sup>51</sup> Dati forniti da Domitilla Ruffo, agente letteraria, nel citato documentario G. Rame, *Dario Fo, l’ultimo Mistero Buffo* (2022) che approfondisce i due spettacoli citati e presenta interviste agli attori coinvolti nei progetti.

rischiano di porsi con rigidità subendo la normatività del documento. L'ingombro della permanenza documentaria oggi che le tecnologie di conservazione e diffusione si sono moltiplicate, il "peso dell'archivio", è un elemento che può talvolta finire col contrastare la logica del repertorio vivente. Il passaggio di tecniche e di testi da una generazione a un'altra come poteva avvenire in epoche in cui l'uscita di scena dell'attore coincideva con il venir meno di qualunque possibilità di fare esperienza del suo stare sopra a quella scena non esiste più. Oggi l'ampia accessibilità di riprese audiovisive, pur con tutti i limiti e la diversità "ontologica" rispetto alla relazione in presenza tra attore e spettatore, fornisce una innegabile ricchezza di informazioni. È possibile oggi una esperienza quanto si voglia diversa e tuttavia significativa delle performance di un attore e delle sue caratteristiche anche dopo la sua scomparsa. Soprattutto nel caso dei pezzi più celebri di Dario (in particolare quelli di *Mistero Buffo* col grammelot o la maschera dello zanni), le videoregistrazioni rese disponibili in DVD e attraverso una ripetuta trasmissione televisiva e accessibilità in rete hanno impresso il suo linguaggio nella memoria di molti (anche delle generazioni più giovani che non hanno mai assistito a uno spettacolo dal vivo della compagnia Fo-Rame). L'uso del corpo e della voce, le tecniche, lo stile e le tipicità della recitazione di Fo sono molto conosciute<sup>52</sup>. Si genera nello spettatore contemporaneo sempre più frequentemente un confronto/scontro talvolta difficile da governare tra memoria d'archivio e repertorio che tenta di mantenersi vivente nella storia.

I performer e le performer (come le studiose e gli studiosi) hanno oggi a disposizione grandi quantità di documenti, compresi quelli dell'Archivio Fo-Rame, di cui possono servirsi attraverso processi creativi e generativi, o che possono servire, mirando a preservare la forma che essi conservano. Una dinamica tra i due poli che stia in equilibrio instabile ("di lusso" per dirla con Barba) potrebbe consentire quella *inclinazione* che rende possibile sporgersi fuori da sé per prendersi cura del mondo e del teatro in esso.

<sup>52</sup> Prova ne è la parodia realizzata in molte occasioni ad esempio da Claudio Bisio durante la conduzione di programmi televisivi di ampio ascolto come *Zelig*.



Monica Cristini

## Il mondo-teatro di Ellen Stewart

Ellen Stewart (1919-2011), fondatrice del Café La MaMa, la sede più rappresentativa e sicuramente più longeva del circuito teatrale Off-Off Broadway di New York, è una figura nota e riconosciuta nell'ampio panorama dell'avanguardia teatrale americana del secondo Novecento. Ho avuto modo di approfondirne la conoscenza qualche anno fa grazie a una ricerca dedicata ai rapporti tra il Café La MaMa e il teatro europeo<sup>1</sup>, nella quale ho indagato il ruolo fondamentale che questo piccolo teatro newyorkese ha avuto, a partire dagli anni Sessanta, nel promuovere lo scambio culturale e artistico tra Stati Uniti ed Europa. Un impegno che Stewart si è assunta sin dall'inizio favorendo un processo da lei chiamato *cross-pollination*, attraverso il quale ha messo in contatto artisti provenienti da tutto il mondo. Grazie alla mia ricerca sono dunque venuta a conoscenza delle numerose circostanze che l'hanno vista protagonista e che oggi ci permettono di riconoscere a lei e al suo teatro un importante ruolo nello sviluppo dell'avanguardia occidentale.

Tuttavia, anche se nell'ambito del teatro americano e degli studi teatrali la storia di Ellen Stewart si identifica con quella del Café La MaMa e delle sue produzioni, dobbiamo tener conto delle molte sfaccettature del suo lavoro per comprendere appieno quanto il suo apporto sia stato cruciale sia per lo sviluppo del teatro Off-Off Broadway sia per l'intera avanguardia. Ritengo infatti che nonostante nell'ambito degli studi teatrali di ciò le sia reso il merito, manchi l'approfondimento di alcune iniziative da lei intraprese nel portare avanti una riflessione sul valore del teatro e delle arti performative che l'hanno vista partecipe a incontri e convegni nelle scuole e nelle università, attività spesso riportate dalla stampa locale ma che

<sup>1</sup> Questo articolo nasce da un approfondimento affrontato nel corso del progetto *La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures – MariBet*, finanziato dal programma per la ricerca e l'innovazione dell'Unione Europea Horizon 2020, Marie Skłodowska-Curie, grant agreement N. 840989. Ringrazio per la preziosa collaborazione Mia Yoo e La MaMa Archive di New York, le archiviste che mi hanno assistito nella ricerca e il suo direttore Ozzie Rodriguez.

si trovano solo accennate in molti studi. Dalla letteratura disponibile emerge sicuramente un lavoro quotidiano di organizzazione, di ricerca e pubbliche relazioni con compagnie provenienti da tutto il mondo, non meno considerevole è tuttavia l'attività di Ellen Stewart sul territorio, un impegno che l'ha resa punto di riferimento per la collettività teatrale di New York. Anche se ciò non costituisce una novità per gli studiosi che si sono dedicati all'Off-Off Broadway, penso che un approfondimento che si addentri più nei particolari aiuterà a delineare un ritratto ancor più definito di Ellen Stewart e a comprendere quanto la sua dedizione al teatro fosse tale da creare intorno a sé un vero e proprio *mondo-teatro*.

Altri studi, di cui si parlerà a breve, hanno in modi diversi presentato la figura della fondatrice del La MaMa, collocandola a ragione tra le maggiori personalità dell'avanguardia americana, ma credo sia importante, e doveroso, parlarne anche nel contesto di questo numero monografico che offre la possibilità di ricordarla accanto a molte altre donne che hanno partecipato in modo sostanziale allo sviluppo e alla definizione del nostro teatro. Questo articolo mi offre dunque una preziosa occasione per introdurre alcune questioni che l'hanno vista protagonista a New York e negli Stati Uniti, e che contribuiscono a farci comprendere quanto Stewart abbia seguito una sua personale visione dando vita a un peculiare modo di fare teatro, influenzando profondamente e segnando positivamente i numerosi artisti che hanno avuto la possibilità di farne parte.

Produttrice, impresaria, manager, ma anche costumista, regista e coreografa, Ellen Stewart arriva a New York City da Chicago, Illinois, nel 1950 all'età di trentun anni. Dopo un lungo periodo di lavoro come stilista di moda, nel 1961 fonda il Café La MaMa in uno scantinato al 321 di East 9<sup>th</sup> Street per sostenere i giovani drammaturghi e aiutarli a realizzare i loro sogni di carriera. Stewart apre infatti il suo primo teatro nell'East Village, un economico quartiere nella parte sud-est di Manhattan nel quale prende in affitto il seminterrato per adibirlo ad atelier di moda. Ne fa invece una *coffeehouse* seguendo l'idea suggeritale dall'amico drammaturgo Paul Foster e del fratello acquisito Fred Lights, anch'egli drammaturgo: un caffè nel quale ospitare le messe in scena delle opere inedite dei giovani amici e dei loro colleghi. Gli scrittori neofiti condividono infatti il problema di non vedere accettati i propri drammi per le produzioni nei teatri appartenenti al circuito più istituzionale e commerciale dell'Off-Broadway, che prediligono invece le opere di autori noti per garantirsi l'affluenza del pubblico<sup>2</sup>.

Numerose sono le interviste a Ellen Stewart, le testimonianze dei collaboratori e

<sup>2</sup> Del teatro Off-Off Broadway hanno scritto in Italia M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro (1947-1970)*, Milano, Bompiani, 1995; M. Dini, *Teatro d'Avanguardia Americano*, Firenze, Vallecchi, 1978 e R. Bianchi, *Off Off & Away. Percorsi, Processi, Spazi del Nuovo Teatro Americano*, Torino, Studio Forma, 1981. Tra i saggi pubblicati in inglese, fondamentale è la monografia di S.J. Bottoms, *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2009.

gli articoli pubblicati su quotidiani e riviste che sin dalla seconda metà degli anni Sessanta raccontano del Café La MaMa e della sua fondatrice. Non manca nondimeno un'attenzione da parte degli studi teatrali, che sembrano però coglierne l'importanza soltanto a vent'anni dall'apertura del teatro: ne parla Stewart stessa nel saggio *Ellen Stewart and La Mama*, pubblicato su «The Drama Review» nel numero monografico del 1980 dedicato alle donne nel teatro<sup>3</sup>, mentre nel 1991 compare una lunga intervista sul «Journal of Dramatic Theory and Criticism»<sup>4</sup>. Barbara Lee Horn pubblica la sua bio-bibliografia nel 1993<sup>5</sup>, mentre un lungo saggio di Cindy Rosenthal nel 2006 ne ricostruisce l'intera storia sulla rivista diretta da Richard Schechner<sup>6</sup>. La studiosa americana, che a lungo ha seguito Ellen Stewart e il lavoro dei suoi artisti, ha successivamente pubblicato un importante volume che ripercorre i primi cinquant'anni di attività del teatro La MaMa attraverso i manifesti degli spettacoli prodotti<sup>7</sup>. In *Ellen Stewart's La Mama ETC as Lower East Side Landing Site* Hillary Miller ricostruisce invece l'avvicinarsi delle diverse sedi che dal 1961 a oggi hanno ospitato prima il Café La MaMa e in seguito il La MaMa Experimental Theatre Club (ETC)<sup>8</sup>; l'autrice dedica infine ampio spazio al teatro della Stewart e al suo coinvolgimento nella scena sperimentale, nel volume *Drop Dead: Performance in Crisis 1970s New York*<sup>9</sup>.

In Italia l'attività del piccolo teatro dell'East Village è stata invece sin dagli anni Settanta oggetto delle ricerche di alcune studentesse che ne hanno presentato gli approfondimenti nelle rispettive tesi di laurea<sup>10</sup>; ne hanno in seguito parlato ampia-

<sup>3</sup> E. Stewart, *Ellen Stewart and La Mama*, in «The Drama Review», XXIV, 1980, n. 2 (*Women and Performance Issue*), pp. 11-22.

<sup>4</sup> B. Ostroska, *Interview with Ellen Stewart of La Mama Experimental Theatre Club, December 9, 1989*, in «Journal of Dramatic Theory and Criticism», VI, 1991, n. 1, pp. 99-105.

<sup>5</sup> B. Lee Horn, *Ellen Stewart and La MaMa*, Westport-London, Greenwood Press, 1993. La bio-bibliografia è in realtà una pubblicazione sconosciuta dall'attuale direzione del La MaMa per l'imprecisione dei dati riportati.

<sup>6</sup> C. Rosenthal, *Ellen Stewart La Mama of Us All*, in «The Drama Review», L, 2006, n. 2, pp. 12-51.

<sup>7</sup> C. Rosenthal, *Ellen Stewart Presents. Fifty years of La MaMa Experimental Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2017. Il libro, commissionato alla studiosa dallo stesso teatro, ripercorre in modo puntuale la storia del La MaMa dalla sua fondazione, con interessanti focus su alcune produzioni e sugli eventi organizzati dalla Stewart e facendo emergere il suo fondamentale apporto allo sviluppo del teatro sperimentale newyorkese.

<sup>8</sup> La MaMa Experimental Theatre Club (ETC) è il nome dato al Café La MaMa nella seconda metà degli anni Sessanta. H. Miller, *Ellen Stewart's La Mama ETC as Lower East Side Landing Site*, in «Performance Research», XX, 2015, n. 4, pp. 53-61.

<sup>9</sup> H. Miller, *Drop Dead: Performance in Crisis 1970s New York*, Northwestern University Press, Evanston, 2016.

<sup>10</sup> D. Farneti, *Viaggi attraverso l'ultimo teatro americano*, Tesi di laurea, Bologna, Università di Bologna, 1974 (relatore Prof. Giuliano Scabia); M.A. Archinto, *Il Teatro "La Mama E.T.C." di New York: storia di un centro per la sperimentazione teatrale*, Tesi di laurea, Bologna, Università

mente Giulia Palladini e Moreno Cerquetelli nel volume da lui curato *La MaMa dell'Avanguardia. Il teatro di Ellen Stewart, i rapporti con l'Italia*<sup>11</sup>. Sempre Palladini ha dedicato a Ellen Stewart un ulteriore articolo, *Com-memorare Ellen Stewart, la Mama: narrazione e custodia di una parentela*, pubblicato su «Culture Teatrali» nel 2011<sup>12</sup> e ha riservato ampio spazio a La MaMa anche nel più recente *The Scene of Foreplay*<sup>13</sup>. Infine, l'impegno di Ellen Stewart nel tutelare il teatro Off-Off Broadway a New York e a collaborare con gli altri protagonisti dell'avanguardia occidentale, si legge nei saggi dedicati al teatro sperimentale, negli articoli apparsi sui quotidiani e nei numerosi documenti organizzativi custoditi nell'archivio del La MaMa.

Ma prima di introdurre alcuni degli eventi che hanno visto protagonista Ellen Stewart, è importante innanzitutto soffermarsi su un suo tratto personale, ovvero il forte istinto materno che, come sottolinea Giulia Palladini<sup>14</sup>, l'ha guidata nella conduzione del suo teatro donandogli lo stile unico e caratteristico che lo ha contraddistinto sin dai primi anni Sessanta. Il Café prende infatti il nome dalla sua direttrice, chiamata "Mama" da amici e colleghi per la propensione a prendersi cura di loro offrendo agli artisti una scena per l'allestimento delle opere, ma anche dando loro (e talvolta alle famiglie) ospitalità. È importante tenere presente questa peculiarità poiché, insieme all'idea di un teatro come luogo di scambio artistico e culturale che è stata sin dall'inizio alla base della sua attività, essa è altresì fondante del suo approccio d'impresaria e foriera del suo successo negli Stati Uniti e nel mondo, dove il Café La MaMa e la sua fondatrice sono visti come una cosa sola.

Chiunque abbia testimoniato dell'esperienza di collaborazione con la *coffeehouse* newyorkese non ha potuto esimersi dall'esprimere la sua gratitudine nei confronti di Ellen Stewart. Una giovane donna afroamericana intuitiva e tenace tanto da riuscire, in un'America d'inizio anni Sessanta che ancora non ha risolto le questioni razziali, a fare del suo piccolo caffè una delle principali sedi del teatro sperimentale di New York. Una mecenate che sa mettere i giovani artisti nelle condizioni di poter creare, fornendo i mezzi e lo spazio per dare forma alla loro arte e concretizzando così la moderna concezione di residenza artistica. Lo esplicita lei stessa in

di Bologna, 1986 (relatore Prof. Claudio Meldolesi); L. Natalizi, *Il "viaggio in Umbria" di Ellen Stewart. Una ricognizione in chiave antropologica dell'attività del "La Mama Umbria International"*, Tesi di laurea, Perugia, Università di Perugia, 1997; G. Palladini, *Ellen Stewart e La Mama: un'idea di teatro*, Tesi di laurea, Bologna, Università di Bologna, 2005 (relatore Prof. Marco De Marinis).

<sup>11</sup> M. Cerquetelli (a cura di), *La MaMa dell'Avanguardia. Il teatro di Ellen Stewart, i rapporti con l'Italia*, Roma, Edizioni Internazionali, 2006.

<sup>12</sup> G. Palladini, *Com-memorare Ellen Stewart, la Mama: narrazione e custodia di una parentela*, in «Culture Teatrali», 2011, n. 21, pp. 233-253.

<sup>13</sup> G. Palladini, *The Scene of Foreplay. Theater, Labor, and Leisure in 1960s New York*, Evanston-Illinois, Northwestern University Press, 2017.

<sup>14</sup> *Ibid.*

un'intervista in cui spiega, «mi considero una che incoraggia le persone a esplorare il loro potenziale. Diventi una di loro e usi le tue capacità per migliorare ciò che hanno, ciò che fanno. Questa è la mia filosofia»<sup>15</sup>.

Agli albori degli anni Sessanta, Ellen Stewart decide così di impegnarsi come produttrice contribuendo alla fortuna di molti giovani artisti, come i registi Tom O'Horgan e Andrei Serban, e numerosi drammaturghi, tra cui Jean-Claude van Itallie, Tom Foster, Rochelle Owens, Megan Terry, e Tom Eyen, solo per citarne alcuni. Non mancano gli attori – tra chi ha iniziato a calcare le scene proprio a La MaMa possiamo citare Priscilla Smith e Seth Allen – e altri artisti, come lo scenografo Jun Maeda<sup>16</sup> e Bob Wilson, che inizia la sua carriera ideando le maschere di *Motel* indossate nelle prime performance presentate in Europa nel 1965<sup>17</sup>.

L'ambiente in cui prende forma il teatro di Ellen Stewart è quello dell'Off-Off Broadway, un movimento sorto nel contesto del fermento sperimentale che anima New York e che si contraddistingue per la collaborazione tra gli artisti e tra i teatri, la condivisione degli spettacoli e le coproduzioni, nel nome della sperimentazione svincolata dalle imposizioni commerciali che gravano invece sul teatro di repertorio dell'Off-Broadway. Artisti già affermati collaborano con i giovani emergenti su una scena che agli inizi è anche amatoriale: gli spettacoli sono spesso offerti gratuitamente e prodotti dai direttori degli spazi che li ospitano<sup>18</sup>. Attori, registi e drammaturghi non recepiscono un compenso ma prendono parte alle rappresentazioni

<sup>15</sup> «I think of myself as one who encourages people to explore their potential. You let yourself become one of them and you use whatever skills you have to enhance what they have, what they do. This is my philosophy». Ellen Stewart, in C. Rosenthal, *La MaMa Presents*, cit., p. 23. Trad. di chi scrive. A ispirare Ellen Stewart è l'esempio di Abraham Diamond, il venditore ambulante di tessuti conosciuto nei primi mesi a New York che l'aveva accolta in famiglia come una figlia e incoraggiata a perseguire il sogno di diventare stilista. Cfr. C. Rosenthal, *Ellen Stewart La Mama of Us All*, cit. e Giulia Palladini, *Lo spazio del La MaMa*, in M. Cerquetelli (a cura di), *La MaMa dell'Avanguardia*, cit., pp. 11-69.

<sup>16</sup> L'artista giapponese, che faceva precedentemente parte della compagnia Tokyo Kid Brothers, è autore delle scenografie di *The Trojan Women*, diretto da Andrei Serban all'inizio degli anni Settanta, e lavora per numerose produzioni presentate a La MaMa, tra cui *The Good Woman of Sezuán* (1975) e *As You Like It* (1977).

<sup>17</sup> *Motel* è uno degli atti unici che compongono la trilogia *America Hurrà*, scritta da Jean-Claude van Itallie all'inizio degli anni Sessanta, prima di iniziare la collaborazione con l'Open Theatre. Con la prima compagnia, La MaMa Repertory Troupe diretta da Tom O'Horgan, Ellen Stewart produce le opere di molti giovani drammaturghi alle prime armi, facendole conoscere negli Stati Uniti e in Europa grazie alle tournée da lei organizzate a partire dal 1965. Circa le numerosissime produzioni del La MaMa e le compagnie residenti presso il teatro della Stewart, cfr. C. Rosenthal, *Ellen Stewart Presents*, cit.; agli scambi con l'Europa è invece dedicato il mio libro *La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures. The dialogue with the European theater in the years 1961-1975*, London and New York, Routledge 2023.

<sup>18</sup> La fruizione degli spettacoli è talvolta vincolata alla consumazione minima di un dollaro ma l'uso comune è quello della raccolta delle offerte tra il pubblico al termine della rappresentazione.

in nome dell'arte e della sperimentazione; le opere sono allestite in economia, con il minimo degli apparati, costituiti spesso da oggetti raccolti dalla strada o presi in prestito<sup>19</sup>. Per poter sopravvivere ai costi di mantenimento dei locali sono allora di frequente trasgredite le regole imposte dalla municipalità, motivo che porta a frequenti sanzioni e chiusure dei teatri stessi.

### Un'ambasciatrice in patria

Dal 1963 al 1965 il leader democratico Ed Koch e il Dipartimento di Polizia, in previsione dell'Esposizione Mondiale (prevista a New York tra il 1964 e il 1965), promuovono una campagna contro i locali notturni ordinando la chiusura di strip club, cabaret e bar, e prendendo di mira soprattutto le attività più tolleranti con i gay o che ospitano *Drag show*<sup>20</sup>. A causa del loro orientamento spesso controcorrente rispetto alla politica cittadina, anche i caffè diventano simbolo di oltraggio e per questo la municipalità ne forza spesso la chiusura, adducendo alternativamente alle molte disposizioni imposte per le licenze dei locali che offrono spettacoli dal vivo o ristorazione<sup>21</sup>. La questione tocca da vicino anche La MaMa<sup>22</sup> e le ripetute chiusure inducono Ellen Stewart a contrapporre all'accanimento della polizia la proposta di eventi che promuovono il teatro Off-Off Broadway – come le rappresentazioni eccezionalmente allestite nei teatri di repertorio – e, con i direttori degli altri caffè, si adopera per ottenere il consenso della stampa.

L'impegno di Stewart per l'intero circuito teatrale si evidenzia anche nella particolare circostanza della disputa che vede implicati i teatri Off-Off Broadway e l'Actors Equity Association, il sindacato americano che tutela i lavoratori dello

<sup>19</sup> Per un maggiore approfondimento, cfr. S.J. Bottoms, *Playing Underground*, cit.; G. Bianchi, *Off Off & Away*, cit., e K. McLeod, *The Downtown Pop Underground. New York City and the Literary Punks, Renegade Artists, Diy Filmmakers, Mad Playwrights, and Rock'n'Roll Glitter Queen who Revolutionized Culture*, New York, Abrams Press, 2019. Per una panoramica più completa sul teatro Off-Off Broadway, delle sue principali sedi e della gestione delle produzioni, cfr. anche M. Cristini, *L'unicità della drammaturgia Off-Off Broadway nell'Avanguardia Americana*, in «Il Castello di Elsinore», XXXV, 2022, n. 86, pp. 117-134.

<sup>20</sup> Cfr. J. Strasbourg, *The Village. 400 Years of Beats and Bohemians, Radicals and Rogues. A History of Greenwich Village*, New York, HarperCollins Publishers, 2014.

<sup>21</sup> Cfr. W.C. Stone, *Caffe Cino. The Birthplace of Off-Off Broadway*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2005. All'inizio degli anni Sessanta a New York l'attività dei caffè-teatro non è ancora regolamentata e sono previsti solo due tipi di licenza per i locali che propongono spettacoli dal vivo: quella dei cabaret, molto costosa e sostenuta dalla vendita di alcolici, e quella dei teatri, che prevede invece regole molto restrittive su sicurezza, dimensione degli spazi e attrezzature.

<sup>22</sup> Per evitare ulteriori incursioni delle autorità cittadine, Ellen Stewart cambia lo status del suo locale da *coffeehouse* a club con il nuovo nome La MaMa Experimental Theatre Club (ETC), offrendo gli spettacoli ai soli membri i quali, al costo di un dollaro la settimana per la tessera associativa, possono assistere gratuitamente alle performance.



spettacolo. L'associazione proibisce infatti agli attori membri di apparire in spettacoli teatrali se non regolarmente retribuiti, e dunque di prendere parte alle performance del circuito sperimentale per le quali ricevono un compenso non adeguato. Un regolamento che mette in difficoltà i teatri dell'East Village i quali, pur coinvolgendo nelle produzioni una maggioranza di artisti non professionisti, contano tra le loro fila anche attori scritturati nei teatri Off-Broadway e membri dell'Equity, i quali a causa delle sanzioni si allontanano dal teatro sperimentale. Un problema, dunque, per le sedi del circuito alternativo, ma anche per gli attori stessi, che vi trovano la possibilità e la libertà di sperimentare nuovi approcci recitativi e di messa in scena, liberi dai vincoli invece imposti nei teatri istituzionali della città.

In questo caso specifico l'intervento di Ellen Stewart si rivela cruciale. Ritenendo che l'inasprimento delle regole da parte del sindacato sia dovuto non tanto al giusto compenso non garantito agli artisti quanto alle lamentele dei teatri del circuito dell'Off-Broadway (costretti ad abbassare i prezzi dei biglietti per poter competere con la scena *underground* che di anno in anno attrae un pubblico sempre più numeroso), rifiuta di adeguarsi alle regole imposte dall'Equity pur trovandosi costretta a chiudere temporaneamente La MaMa per l'assenza degli attori iscritti al sindacato. Ellen Stewart si fa ambasciatrice dell'intero movimento: dopo i ripetuti incontri con l'associazione e grazie agli articoli in sua difesa pubblicati sui quotidiani<sup>23</sup>, ottiene il compromesso di un nuovo "Showcase and Workshop Code", con il quale l'Equity alleggerisce le restrizioni consentendo agli attori membri di esibirsi senza uno stipendio purché lo spettacolo sia offerto gratuitamente<sup>24</sup>.

Infine, a New York, la fondatrice del Café La MaMa organizza numerosi eventi per far sì che venga dato il giusto riconoscimento alla scena sperimentale. Tra questi si evidenzia il Coffee House Theatre Festival (che programma al Village South Theatre dall'1 al 7 giugno del 1964), al quale porta in rappresentanza del suo teatro *The Recluse* di Paul Foster e *Who's Afraid of Edward Albee*, di David Starkweather. Il 15 giugno dell'anno successivo organizza invece la prima Off-Off Broadway Theatre Conference, un incontro proposto come momento di confronto tra i gruppi e gli artisti del circuito. Pochi anni più tardi, nell'agosto del 1968, Stewart collabora all'organizzazione del Festival Internazionale Brandeis Interact alla Brandeis University e vi presenta *Massachusetts Trust* di Megan Terry, diretta da Tom O'Horgan; nel gennaio 1969 è invece alla Kent State University, dove tiene un seminario al Creative Arts Festival insieme a un'altra compagnia da lei formata, La MaMa Plexus

<sup>23</sup> L. Sacharow, *Drama Mailbag: The Case of Cafe La Mama*, in «The New York Times», 6 November 1966; D. Sullivan, *La Mama Re-Enters, Laughing, As Equity Gives Café Its O.K.*, in «The New York Times», 9 December 1966.

<sup>24</sup> A inaugurare la riapertura del Café La MaMa, il 7 dicembre 1966, è *Give My Regards to Off-Off Broadway*, una satira irriverente che ritrae il mondo del teatro *underground*, scritta per l'occasione da Tom Eyan, il drammaturgo e regista della compagnia Theatre of The Eye Repertory Company che ha sede a La MaMa dal 1967.

Workshop, diretta dal regista e attore Joel Zwick<sup>25</sup>. La presenza degli artisti del La MaMa in questi eventi organizzati dalle università segna l'inizio di una collaborazione con le istituzioni americane che sarà sempre più assidua: sono infatti gli anni in cui in America si diffonde sempre più la programmazione di seminari e workshop tenuti dagli artisti nel contesto dei programmi di studio accademici dedicati al teatro.

Come Richard Schechner, Stewart cerca di dare una risposta all'esigenza di una nuova preparazione per l'attore, questione emersa negli anni di maggiore diffusione dell'avanguardia teatrale americana. Lo fa favorendo la presenza dei maestri europei a New York (si ricordi il seminario di Jerzy Grotowski alla New York University del 1967, di cui è promotrice insieme a Schechner), supportando la formazione dei suoi attori in Europa (alcuni membri della prima compagnia formata nel 1965 si fermano all'Odin Teatret per frequentare i laboratori di Eugenio Barba e di Grotowski e vi tornano negli anni successivi), ma soprattutto sollecitando la sperimentazione di nuove forme di training proprio nelle università, sempre più coinvolte nella formazione dell'attore. La pragmaticità del pensiero di Ellen Stewart si evidenzia in questo caso nella fondazione del gruppo La MaMa Plexus Workshop, una compagnia che si dedica quasi esclusivamente allo sviluppo del training fisico e vocale dell'attore e i cui membri entrano a turno a far parte del corpo docente di Yale, del Brooklyn College della City University di New York e di altre importanti università americane<sup>26</sup>.

### Cross-pollination

C'è un principio in particolare su cui Ellen Stewart fonda tutta la sua attività, un *fil rouge* che lega le iniziative da lei intraprese nel tempo, ed è quello dello scambio artistico. Se infatti osserviamo la realtà del Café La MaMa prima, e del La MaMa Experimental Theatre Club poi, ne emerge un organismo di anno in anno alimentato dai diversi progetti artistici, ma che trova nutrimento soprattutto nelle numerose collaborazioni incoraggiate e sostenute dalla sua fondatrice: scambi tra gruppi di diverse appartenenze etniche, tra artisti provenienti dai più disparati settori, ma anche tra teatri e istituzioni newyorkesi e internazionali. Riconoscendo nel teatro

<sup>25</sup> In quell'occasione Joel Zwick e la moglie Diane Callum, attrice appartenente al gruppo, girano un film documentario sul training diretto dalla regista Shirley Clarke, fondatrice con Jonas Mekas dello sperimentale New American Cinema Group e regista del film *The Connection* (1961), tratto dall'omonimo spettacolo del Living Theatre messo in scena nel luglio del 1959.

<sup>26</sup> Cfr. S. Venable, *Actor Training. An Interview with Joel Zwick, Associate Professor of Drama*, in «Wheaton College Alumnae Magazine», 1972, pp. 16-20; *Letters: La MaMa Plexus to Ellen Stewart. Correspondence: La MaMa Plexus (1968-1974)*, in La MaMa Archives / Ellen Stewart Private Collection (New York); *1969 Creative Arts Festival. January 20-24*, volantino stampato, Kent State University, Department of Special Collections ad Archives (Kent, Ohio).

un possibile linguaggio universale, Ellen Stewart vede nel processo di *cross-pollination* il presupposto indispensabile per la crescita artistica. A La MaMa la condivisione del lavoro creativo tra le compagnie conduce all'inevitabile incrocio di stili e metodi e alla feconda trasmissione dei saperi, del training, di processi creativi e drammaturgici. Certa dell'arricchimento che questo scambio può portare, Stewart lo sostiene e incentiva il più possibile, spingendo attori e registi a entrare in contatto con altre realtà e portando a New York i maggiori maestri del teatro europeo e numerose compagnie provenienti dall'estero<sup>27</sup>.

Quello dello scambio interculturale è un principio da lei perseguito sin dal primo anno di attività, con la produzione delle opere scritte da autori stranieri: nel 1962 sono infatti messe in scena *The Two Executioners* di Fernando Arrabal e *Head Hunting* del coreano Pagoon Kang Wook, *The Room* di Harold Pinter e *Holiday*, di Dylan Thomas<sup>28</sup>. L'elenco sarebbe ancora lungo e riporta i nomi di altri importanti autori europei come Samuel Beckett e Eugene Ionesco, e quelli di artisti arabi e africani, tra i quali il mimo marocchino Samuel Avital, l'allievo di Étienne Decroux e Jean-Louis Barrault che nel 1971 fonda il suo Centre du Silence in Colorado. Una serie di produzioni che testimonia l'approccio internazionale che contraddistingue La MaMa da tutti gli altri teatri Off-Off Broadway, ma è *Hurrah for the Bridge*, atto unico di Paul Foster, a segnare la prima vera collaborazione con una compagnia straniera. L'opera debutta a La MaMa il 20 novembre del 1963, è messa in scena nel 1964 a Bogotà dalla University of the Andes Touring Theatrical Company (diretta dal regista Edgar Negret), ed entra in seguito a far parte del programma della prima tournée europea nel 1965. Queste prime esperienze all'estero suggeriscono infatti a Ellen Stewart di inviare i suoi artisti in tour in Europa, con la speranza di attirare l'attenzione della critica europea e di rimando quella dei maggiori quotidiani americani, che nei primi anni Sessanta ancora non prestano molta attenzione al circuito sperimentale. Un consenso che a New York si rende necessario per attrarre il pubblico nelle sale, ma soprattutto perché i drammi siano pubblicati e di conseguenza presi in considerazione per la produzione nei teatri del circuito Off-Broadway, requisito dunque essenziale per l'avvio al professionismo e per il successo degli scrittori.

Ellen Stewart mette allora insieme ben due compagnie dirette da due giovani artisti, Tom O'Horgan e Ross Alexander, acquista per i diciotto attori che ne fanno parte un biglietto di sola andata per attraversare in nave l'oceano, e organizza il loro soggiorno grazie all'ospitalità dell'American Center for Students and Artists a Parigi e della scrittrice Elsa Gress, che mette a disposizione la sua scuola in Danimarca. I due gruppi partono così nel settembre del 1965 per una tournée a Parigi

<sup>27</sup> Cfr. G. Palladini, *Lo spazio del La Mama*, cit., e C. Rosenthal, *Ellen Stewart Presents*, cit.

<sup>28</sup> I dati provengono dalla lista delle opere prodotte negli anni Sessanta gentilmente fornita a chi scrive da La MaMa Archives.

e a Copenaghen, organizzata in modo che una compagnia si esibisca per tre settimane in una città, per poi scambiarsi con l'altra per altre tre settimane.

Questo primo e piccolo progetto segna in realtà l'inizio del lungo dialogo, ancora oggi aperto, tra La MaMa e l'Europa. È infatti grazie ai tour che Ellen Stewart e le sue compagnie entrano in contatto con molti artisti europei, instaurando con alcuni di loro rapporti di collaborazione che durano nel tempo e si alimentano attraverso i reciproci inviti, la partecipazione ad attività condivise, le ospitalità e le collaborazioni. Riconoscendo l'importanza delle ricerche sul training, sin dal 1966 Stewart invia i suoi attori all'Odin Teatret per seguire i laboratori proposti da Eugenio Barba; insieme a Richard Schechner nel 1967 invita Jerzy Grotowski a New York, dove il maestro polacco tiene un lungo seminario pratico per gli studenti della New York University e con gli attori dell'Open Theatre, periodicamente ospite a La MaMa dal 1965<sup>29</sup>. I membri del gruppo La MaMa Plexus Workshop alla fine degli anni Sessanta prendono invece parte ai seminari estivi che si tengono all'Odin Teatret<sup>30</sup>, mentre il regista Andrei Serban e la musicista Elizabeth Swados partecipano ai viaggi in Oriente e in Africa organizzati da Peter Brook<sup>31</sup>.

Ellen Stewart promuove inoltre il suo progetto di *cross-pollination* invitando numerosi gruppi stranieri a La MaMa, dando loro la possibilità di vivere e lavorare nei suoi spazi e facilitando gli incontri con le compagnie residenti, come accade nel 1963 quando è ospite a La MaMa lo scrittore e regista israeliano Mark Sadan, o nel 1970, anno in cui i diciotto membri della compagnia giapponese Tokyo Kid Brothers vi si fermano per sei mesi<sup>32</sup>. Tutti questi scambi portano in seguito all'affiliazione a La MaMa di molti teatri nel mondo: grazie alla collaborazione con gli artisti israeliani, nel 1970 viene fondato La MaMa Tel Aviv; La MaMa Tokyo è invece aperto da un musicista che collaborava con i Tokyo Kid Brothers. Sono così istituiti negli anni diversi teatri *satellite* – a Bogotà, Londra, Amsterdam, Toronto, Singapore, in Serbia, Libano, Marocco, nelle Filippine, in Corea del Sud e Uganda –

<sup>29</sup> J. Grotowski, R. Schechner e J. Chwat, *An Interview with Grotowski*, in «The Drama Review: TDR», XIII, 1968, n. 1, pp. 29-45.

<sup>30</sup> Cfr. la corrispondenza tra Stanley Rosenberg ed Eugenio Barba (1968), custodita presso il Fund Odin Teatret – Activities, Odin Teatret Archives (Holstebro, Danmark).

<sup>31</sup> Sulle ricerche dell'International Centre for Theatre Research (CIRT), che hanno visto coinvolti i due artisti, cfr. P. Brook, *Threads of Time. A Memoir*, London, Methuen, 1999; A. Serban, *The Life in a Sound*, in «The Drama Review», XX, 1976, n. 4, pp. 25-26; E. Menta, *The Magic World Behind the Curtain. Andrei Serban in the American Theatre*, New York, Peter Lang, 1997. Sul viaggio in Africa cfr. J. Heilpern, *I.C.T.R. in Africa. A Chronicle. December 1, 1972 - March 10, 1973*, CIRT, BAM Hamm Archives – Brooklyn Academy of Music (New York); R. Gandolfi, *Quando il teatro si mise in cammino. Il viaggio di Peter Brook e del Centre International de Recherches Théatrales negli anni Settanta, in compagnia del poema persiano. Il verbo degli uccelli*, in «Ricerche di S/Confine», IV, 2013, n.1, pp. 43-69; e R. Ruffini, *Le Afriche di Peter Brook*, Padova, Linea Edizioni, 2020.

<sup>32</sup> Cfr. B. Ostrowska, *Interview with Ellen Stewart*, cit.

quali, pur non relazionandosi sempre direttamente con la sede di New York, lavorano seguendo la stessa filosofia di collaborazione<sup>33</sup>.

Fondamentale è inoltre il coinvolgimento di Ellen Stewart con alcune associazioni che operano in campo internazionale e con le quali allaccia collaborazioni continuative che evidenziano il suo impegno per la diffusione delle arti sceniche nel mondo. All'inizio degli anni Settanta fonda, con l'artista filippina Cecile Guidote-Alvarez, il Third World Institute of Theatre Arts Studies (TWITAS), un centro di ricerca, formazione, produzione e documentazione delle arti teatrali che negli eventi promossi coinvolge le minoranze culturali americane insieme ad artisti e studiosi in visita dall'Africa e dall'Asia, per «proiettare le arti teatrali come forza dinamica per l'educazione, lo sviluppo sociale e la comprensione internazionale»<sup>34</sup>. La Philippine Educational Theatre Arts League (PETAL) vi partecipa come segreteria di coordinamento sotto la direzione di Cecile Guidote stessa, che è anche segretaria per il "Terzo Mondo" all'interno dell'International Theatre Institute dell'UNESCO<sup>35</sup>. Nel contesto delle rassegne chiamate *Cultural Series*, l'associazione propone eventi volti alla valorizzazione delle tradizioni, del folklore, delle culture e della storia dell'Asia, dell'Africa e dell'America Latina, nei quali presentazioni tenute da esperti sono accompagnate da dimostrazioni-spettacolo messe in scena dalle compagnie provenienti dai paesi protagonisti del programma. Negli anni Settanta sono così organizzati a La MaMa incontri sulla danza filippina, sul Kathakali, sul teatro coreano, laboratori di arti marziali e rappresentazioni di opere cinesi, marocchine e latino-americane, oltre che di drammi scritti nel contesto del Black Theatre, il movimento teatrale legato a quello di lotta per i diritti dei Neri in America<sup>36</sup>.

Ellen Stewart non manca di rivolgere il suo interesse anche al teatro per ragazzi, accogliendo le proposte di giovani artisti in rassegne loro dedicate e che li vedono protagonisti. Con TWITAS organizza i TWITAS Inter-Ethnic Bilingual Children's Theatre Workshops, laboratori per bambini di età compresa tra i cinque e i dodici anni nel corso dei quali i ragazzi sono impegnati in momenti d'improvvisazione creativa e nella sperimentazione di forme spettacolari popolari con rappresentazioni delle opere da loro create a La MaMa<sup>37</sup>.

Frequenti sono anche le collaborazioni con l'International Theatre Institute

<sup>33</sup> Cfr. C. Rosenthal, *Ellen Stewart La Mama of Us All*, cit.

<sup>34</sup> «To project theatre arts as a dynamic force for education, social development and international understanding». *Sayaw Silangan*, materiali di sala, 1975, in La MaMa Archives / Ellen Stewart Private Collection (New York) (Trad. di chi scrive).

<sup>35</sup> Cfr. D.A. Crespy, *Off-Off Broadway Explosion: How Provocative Playwrights of the 1960s Ignited a New American Theatre*, New York, Back Stage Books 2003.

<sup>36</sup> *Sayaw Silangan: A Philippine Historical Perspective Through Its Indigenous Dances*, programma di sala, 1975, in La MaMa Archives / Ellen Stewart Private Collection (New York).

<sup>37</sup> *TWITAS Inter Ethnic Bilingual Children's Theatre Workshop*, programma di sala, in La MaMa Archives / Ellen Stewart Private Collection (New York).

dell'UNESCO. Nel 1968 Ellen Stewart è invitata a far parte del Third World Committee, organo dell'associazione, dove collabora con Martha Coigny, direttrice della sessione americana. Con lei lavora in diverse occasioni nelle quali ospita numerosi artisti stranieri a New York, come nel caso della condivisione dell'organizzazione, nel 1973, delle attività che coinvolgono Peter Brook e l'International Centre for Theatre Research ospitate alla Brooklyn Academy of Music. Ai momenti laboratoriali proposti da Brook prendono parte anche alcune compagnie appartenenti a La MaMa<sup>38</sup>.

### Le residenze

A partire dal 1965, anno in cui ospita per un lungo periodo l'Open Theatre, Ellen Stewart accoglie a La MaMa numerosi gruppi grazie agli spazi disponibili negli edifici acquisiti negli anni (con i finanziamenti della Rockefeller, della Ford e di altre importanti fondazioni), che comprendono, oltre alle sale dei teatri, quelle adibite alle prove e una foresteria<sup>39</sup>. Oltre alla disponibilità per la residenza temporanea data a compagnie provenienti dall'estero, La MaMa rivolge una particolare attenzione ai gruppi formati nell'ambito dell'Off-Off Broadway. La MaMa Repertory Troupe, diretta da Tom O'Horgan, l'Open Theatre di Joseph Chaikin e The Theatre of the Eye, diretta da Tom Eyen, sono le prime compagnie ospitate dalla metà degli anni Sessanta. Si aggiungono in seguito la Great Jones Repertory Company diretta dal giovane regista rumeno Andrei Serban (nella quale confluiscono alcuni membri della Repertory Troupe dopo che O'Horgan si ritira dalla sua direzione in seguito al successo di *Hair* a Broadway<sup>40</sup>), La MaMa Plexus Workshop di Stanley Rosenberg, in seguito diretta da Joel Zwick, e The Playhouse of the Ridiculous diretta da John Vaccaro<sup>41</sup>.

La MaMa è inoltre sede di compagnie impegnate socialmente o politicamente per il riconoscimento delle rispettive etnie, nella preservazione delle tradizioni e la promozione della conoscenza della loro cultura. Nei primi anni Settanta Ellen Stewart fonda con alcuni artisti asiatico-americani il Chinese Theatre Group e La MaMa Chinatown, i cui membri confluiscono nel 1977 in una compagnia allargata che prende il nome di Pan Asian Repertory Theatre. Con il gruppo produce spettacoli interculturali e opere classiche asiatiche nella loro traduzione in lingua inglese, facendo del teatro un luogo d'indagine e insieme di trasmissione delle diverse

<sup>38</sup> International Centre for Theatre Research, *Sessions in U.S.A., July 1<sup>st</sup> - October 12<sup>th</sup> 1973. 15 weeks*, CIRT documentation, BAM Hamm Archives – Brooklyn Academy of Music (New York).

<sup>39</sup> Cfr. H. Miller, *Ellen Stewart's La Mama ETC as Lower East Side Landing Site*, cit.

<sup>40</sup> Il regista, pur muovendosi da quel momento in un ambito più commerciale continuerà a collaborare anche con La MaMa.

<sup>41</sup> Per un elenco completo delle compagnie ospitate a La MaMa, cfr. gli studi di Cindy Rosenthal già citati.



culture orientali presenti a New York e che sono parte della grande società multiculturale americana.

Il 1970 è invece l'anno di fondazione a La MaMa del primo gruppo composto prevalentemente da attori afroamericani e che mette in scena le opere scritte da autori appartenenti al movimento Black Theatre, a sua volta collegato al Black Power Movement. La MaMa GPA Nucleus Company, chiamata in seguito Jarboro Players<sup>42</sup>, contribuisce alla diffusione della cultura afroamericana e alla sensibilizzazione sui diritti dei neri con performance presentate anche in Europa grazie alle tournée organizzate da Ellen Stewart<sup>43</sup>. Tra i numerosi gruppi ospiti a La MaMa va infine menzionato l'American Indian Theatre Ensemble, fondato nel 1972, il primo, negli Stati Uniti, composto esclusivamente da nativi americani e chiamato in seguito Native American Theatre Ensemble. Anche in questo caso si tratta di un gruppo costituitosi per diffondere la cultura e le tradizioni di un popolo, quello dei nativi americani, attraverso opere originali scritte in inglese e nella lingua Navajo<sup>44</sup>.

Infine, a vent'anni dal primo viaggio in Europa, Ellen Stewart, animata dall'intento di offrire alle compagnie e agli artisti provenienti da ogni parte del mondo un luogo in cui condividere le proprie esperienze e le rispettive ricerche teatrali, trova il modo di creare un nuovo punto d'incontro, che a differenza delle varie strutture da lei acquisite non si trova a New York bensì in Italia nei pressi di Spoleto. Nel 1985 riceve un finanziamento di trecentomila dollari dalla MacArthur Foundation, legato al prestigioso MacArthur Genius Award<sup>45</sup>, con il quale acquista un antico convento sulle colline di Santa Maria Reggiana. La sua idea è farne un luogo d'incontro per realtà geograficamente molto lontane tra loro, agevolato dalla centralità della penisola italiana rispetto agli altri paesi europei ed extraeuropei<sup>46</sup>. Il grande edificio viene ristrutturato e inaugurato nel 1990 come sede complementare a La MaMa Experimental Theatre di New York. Sin dalla sua inaugurazione, La MaMa Umbria International ospita workshop per registi (gli International Symposium for Directors) e offre residenze artistiche a compagnie teatrali italiane e straniere.

È grande, dunque, l'eredità di cui potranno godere le nuove generazioni di artisti i quali, grazie alla continuità preservata nell'attuale direzione del teatro, possono beneficiare dell'ospitalità a New York e in Italia e collaborare nei numerosi progetti nazionali e internazionali promossi da La MaMa. Ellen Stewart ha lasciato però

<sup>42</sup> Chiamata anche Jarboro Troupe o Jarboro Company.

<sup>43</sup> Nel 1972 è tra le compagnie ospitate alla Biennale di Venezia, che vede quell'anno la partecipazione di Peter Brook, Eugenio Barba, Luca Ronconi e altri importanti registi europei.

<sup>44</sup> Cfr. *Native American Theatre Ensemble*, Organizational Records, 1973, in La MaMa Archives / Ellen Stewart Private Collection (New York). Sui Jarboro Players invece cfr. *Jarboro Troupe. Project #1. Headshots/Resumes*, custodito presso lo stesso fondo.

<sup>45</sup> Un premio conferito ai cittadini americani con meriti di continuità nel lavoro artistico e inteso come supporto per la prosecuzione dei loro progetti.

<sup>46</sup> G. Palladini, *Lo spazio del La MaMa*, cit.

un'ulteriore, inestimabile eredità, quella di un archivio che è oggi considerato il più completo e rappresentativo del movimento Off-Off Broadway, aperto gratuitamente per la consultazione a studiosi, studenti e artisti. La sua fondatrice ha custodito ogni documento, ogni costume, gli apparati scenografici, i manoscritti e le numerose registrazioni video sin dal primo spettacolo messo in scena nel 1962, raccogliendoli prima presso la sua abitazione per decidere poi, verso la seconda metà degli anni Sessanta, di creare un vero e proprio archivio. Ha organizzato dunque la catalogazione dei documenti e lo spazio per accoglierli presso La MaMa rendendoli fruibili soprattutto agli artisti, per i quali la documentazione sulle performance messe in scena era parte del processo creativo<sup>47</sup>.

Grazie alla lungimiranza di Ellen Stewart e alla sua completa dedizione alle arti sceniche, La MaMa Archive è oggi un luogo che custodisce e racconta la storia di uno dei momenti più sperimentali e poliedrici della scena di New York e di tutto il teatro americano. Ma è anche uno spazio che raccoglie gli innumerevoli progetti ideati e presentati a La MaMa e nel mondo, un luogo che testimonia quanto il teatro abbia favorito un dialogo tra le culture più diverse, ma anche come gli intrecci di quelle stesse culture abbiano nutrito e arricchito la sperimentazione scenica del circuito Off-Off Broadway.

Ellen Stewart ha perseverato tutta la vita nel sostenere il teatro e la ricerca teatrale, ha creduto nel talento degli artisti che con lei collaboravano sostenendoli e mettendo in scena le loro opere, e non meno di altri importanti maestri è stata ispirata dalla visione di un teatro come linguaggio universale. Con il suo progetto di *cross-pollination*, ha dato forma poco alla volta a un vero e proprio *ecosistema* teatrale, personalissimo per la sua conduzione e allo stesso tempo eterogeneo per la sua apertura verso il mondo intero, contribuendo in modo sostanziale allo sviluppo dell'avanguardia.

<sup>47</sup> Un primo lavoro di selezione e organizzazione dei materiali è stato affrontato alla fine degli anni Sessanta dai primi archivisti, Doris Pretijon e Paul Corrigan, che hanno lavorato all'archivio fino al 1974. Il testimone è passato in seguito a Ozzie Rodriguez, attore, scrittore e regista a La MaMa, oggi direttore degli archivi.

Maria Morvillo

## Helene Weigel al timone del Berliner Ensemble

Il primo settembre 1949 è una data importante per la storia del teatro del Novecento; è il giorno della fondazione ufficiale del Berliner Ensemble, il teatro di Bertolt Brecht.

Dopo quindici lunghi anni di esilio, e quindi di assenza dalla scena teatrale europea, Brecht ebbe finalmente a disposizione un teatro tutto suo per poter sperimentare concretamente le teorie sul teatro epico. Il lavoro col Berliner Ensemble fu la tappa definitiva della carriera teatrale di Brecht, forse la più importante. Può pertanto risultare sorprendente che egli scelse di non occuparsi personalmente dell'amministrazione della compagnia, ma delegò questo compito a sua moglie, l'attrice Helene Weigel, che fu quindi nominata *Intendantin* – direttrice amministrativa – del Berliner Ensemble.

Il perché di questa decisione lo spiega Helene Weigel stessa in un'intervista rilasciata a Werner Hecht nel 1969:

W. H.: Perché Brecht le ha affidato la direzione del teatro? Già come attrice aveva abbastanza da fare. Ciononostante è stata subito nominata direttrice.

H. W.: *Anzitutto, perché lui non voleva farlo. Voleva scansarsi questo tipo di lavoro... Beh, guardi, durante tutti quegli anni – abbiamo vissuto davvero molto tempo insieme – Brecht avrà notato che io ho un vero e proprio talento organizzativo. Anche durante le difficoltà in Finlandia e in America... c'erano davvero pochi soldi a disposizione per mantenerci: più precisamente per continuare ad avere un posto dove Brecht potesse lavorare senza essere disturbato, e per gestire tutto senza turbare i bambini. Ma ci siamo riusciti. E Brecht un giorno mi ha detto: "Puoi farlo", e io ho risposto: "Certo!"<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> W. Hecht, *Das Stichwort heißt: praktisch. Helene Weigel im Gespräch*, in Id., *Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 2000, pp. 31-32. Se non altrimenti specificato, le traduzioni sono a cura di chi scrive.

Durante i quindici anni da esuli trascorsi insieme in giro per il mondo, Weigel, infatti, non potendo esercitare la sua professione di attrice a causa della forte barriera linguistica, decise di occuparsi completamente da sola di tutte le questioni economiche e organizzative riguardanti la vita della famiglia in esilio. In questo modo Brecht, esonerato da queste preoccupazioni, avrebbe potuto continuare a lavorare indisturbato alla messa a punto delle sue teorie sul teatro epico<sup>2</sup>. La futura *Intendantin* riuscì a gestire tutto in autonomia grazie al suo grande senso pratico e alla sua spiccata capacità organizzativa, qualità che le sarebbero tornate molto utili per la direzione del suo teatro<sup>3</sup>.

Dal 1949 al 1971 Helene Weigel ricoprì, dunque, il ruolo di direttrice del Berliner Ensemble, non rinunciando, nel contempo, alla sua posizione di prima attrice della compagnia. Fu grazie all'enorme rispettabilità pubblica che ottenne in quanto *Intendantin* del più famoso teatro di Berlino Est, e alla grande popolarità internazionale che raggiunse grazie alle sue eccellenti performance recitative<sup>4</sup>, che Helene Weigel divenne, a pieno titolo, il volto rappresentativo del Berliner Ensemble<sup>5</sup>. «Il Berliner Ensemble è Helene Weigel, e Helene Weigel è il Berliner Ensemble!»; era questo il pensiero di Walter Ulbricht, segretario della *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED), il Partito Socialista Unificato di Germania<sup>6</sup>.

Ciò che questo articolo si propone di fare è di illustrare il modo in cui Weigel esercitò la sua professione di *Intendantin*, partendo dal ruolo che ella svolse nella fondazione della compagnia, per poi descrivere sia il suo lavoro di amministrazione interna del teatro, sia il modo in cui ella gestì i rapporti, talvolta poco pacifici, tra il Berliner Ensemble e il Partito Socialista. Lo scopo di questo contributo è quello di dimostrare che il lavoro svolto da Weigel ai vertici del suo teatro fu imprescindibile per il raggiungimento della fama indiscussa del Berliner Ensemble negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, e, di conseguenza, del successo internazionale del teatro epico tutto.

<sup>2</sup> P. Hanssen, *Brecht und Weigel and Die Gewebe der Frau Carrar*, in J. Wilke e M. Van Dijk (a cura di), *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000, p. 182.

<sup>3</sup> H. Häntzschel, *Brechts Frauen*, Reinbek, Rowohlt Verlag, 2002, p. 120.

<sup>4</sup> A. Braune, *Helene Weigel – Zwischen Linientreue und politischer Unzuverlässigkeit*, in F.J. Weidauer (a cura di), *The B-Effect: Influences of, on Brecht. The Brecht Yearbook 37*, Madison, University of Wisconsin Press, 2012, p. 117.

<sup>5</sup> D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 218.

<sup>6</sup> M. Braun, *Gespräch mit Joachim Tenschert über Helene Weigel am 14.11.1983 in Berlin*, ds., Berlino, 1983, conservato in Helene-Weigel-Archiv (Berlino) (acronimo: HWA), alla collocazione FH 64+, p. 28.

### La fondazione del Berliner Ensemble

Già durante l'esilio statunitense Brecht espresse il desiderio di voler lavorare con una compagnia tutta sua<sup>7</sup>. Quest'idea cominciò a concretizzarsi nel dicembre del 1948; Brecht e Weigel erano tornati in Europa dopo la guerra, vivevano ancora in Svizzera, ma avevano deciso che la loro meta definitiva sarebbe stata Berlino Est. Stavano lavorando alle prove di *Madre Coraggio e i suoi figli* presso il Deutsches Theater di Berlino, spettacolo che avrebbe rappresentato, solo un mese dopo, il grande debutto del teatro epico sui palcoscenici tedeschi. Nello stesso periodo Brecht stese un documento chiamato *Theaterprojekt B*<sup>8</sup>, nel quale mise a punto il progetto di fondare un suo ensemble, formato da attori tedeschi emigrati durante la guerra, e il cui approccio di lavoro sarebbe stato incentrato sullo sviluppo di un nuovo stile recitativo realistico ancora sconosciuto in Germania. Lo scopo dichiarato del suo progetto era quello di riuscire a rendere Berlino nuovamente la capitale culturale della Germania.

Brecht incontrò non poche difficoltà per la realizzazione del suo ambizioso progetto teatrale, ma alla fine riuscì a fondare la sua compagnia, e gran parte del merito di questo successo va senza dubbio attribuito a Helene Weigel.

Anzitutto, fu lei che nell'agosto del 1948 convinse Brecht a dare un assetto ordinato ai suoi scritti teorici, col fine di fornire alle autorità culturali sovietiche un'idea chiara delle sue teorie sul teatro epico, in vista del proposito di fondare una propria compagnia nella Berlino orientale. Nacque, così, il *Breviario di estetica teatrale*<sup>9</sup>.

Il 6 gennaio del 1949 il *Theaterprojekt B* fu presentato per la prima volta alle autorità culturali di Berlino Est, che inizialmente accolsero il progetto con un certo scetticismo<sup>10</sup>. Le cose cominciarono a cambiare dopo l'enorme successo della messa in scena di *Madre Coraggio e i suoi figli*, nella quale Weigel interpretò il ruolo della protagonista; dopo la première dell'11 gennaio, le repliche successive dello spettacolo continuarono ad andare sold out per l'intera stagione<sup>11</sup>.

Già a partire dal mese di febbraio le autorità culturali della SED cominciarono ad assumere un atteggiamento più favorevole nei confronti del lavoro di Brecht. Il 22 febbraio quest'ultimo partì per la Svizzera per raggiungere i suoi vecchi collaboratori, quali Therese Giehse e Caspar Neher, per invitarli a far parte del suo futuro ensemble<sup>12</sup>. Alla data della partenza, però, Brecht non aveva ben chiaro quale

<sup>7</sup> W. Hecht, *Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 203.

<sup>8</sup> B. Brecht, *Theaterprojekt B*, 1948. Il documento è consultabile per intero in lingua originale in W. Hecht, *Brecht und die DDR. Die Mühen der Ebenen*, Berlino, Aufbau Verlag, 2014, pp. 20-21.

<sup>9</sup> W. Hecht, *Kleine Brecht-Chronik 1898-1956*, Amburgo, Hoffmann und Campe Verlag, 2012, p. 162.

<sup>10</sup> Ivi, p. 166.

<sup>11</sup> Ivi, p. 170.

<sup>12</sup> P. Stuber, *Helene Weigel und ihre Rolle als Intendantin zwischen 1949 und 1954*, in J. Wilke e

sarebbe stata la sorte del suo progetto, dato che le autorità non avevano ancora preso alcuna decisione definitiva in merito. Ma siccome egli aveva già stabilito che sarebbe stata sua moglie la direttrice della compagnia, prima di partire incaricò Weigel di occuparsi dei rapporti burocratici con gli uffici e le istituzioni di Berlino Est, riguardanti la fondazione dell'ensemble<sup>13</sup>. Quindi, dopo quindici lunghi anni di assenza dalla scena politico-culturale europea, Helene Weigel si ritrovò da sola, a Berlino, a gestire l'istituzione di una nuova compagnia teatrale, in una città completamente distrutta dalla guerra. Un compito di non poco conto; mentre la sera saliva sul palcoscenico nei panni di Madre Coraggio, durante il giorno si impegnava instancabilmente per la fondazione del suo ensemble<sup>14</sup>.

Quando Brecht a fine maggio tornò a Berlino, constatò che Weigel era già riuscita a sbrigare tutto ciò che era necessario per la creazione del nuovo ensemble; anzitutto, dopo varie trattative, finalmente il 18 maggio Walter Ulbricht le concesse il permesso ufficiale per fondare la compagnia, chiamata, inizialmente, Helene-Weigel-Ensemble, dal nome della sua direttrice. Il nuovo ensemble fu definito da Ulbricht «un'istituzione della *Deutsche Verwaltung für Volksbildung* [il futuro Ministero dell'istruzione popolare], guidata da Helene Weigel, nella zona di occupazione sovietica»<sup>15</sup>. Fu deciso, inoltre, che la *Deutsche Wirtschaftskommission*, la Commissione Economica Tedesca, avrebbe dovuto mettere a disposizione al più presto i fondi per la creazione della compagnia<sup>16</sup>. Siccome tutti i teatri di Berlino Est erano già occupati, Weigel riuscì a ottenere che il Berliner Ensemble – fu questo il nome definitivo scelto – condividesse temporaneamente il palcoscenico col Deutsches Theater di Langhoff, in attesa che il Theater am Schiffbauerdamm, tanto bramato da Brecht e attuale sede del Berliner Ensemble, si liberasse dalla compagnia di Fritz Wisten, cosa che avvenne nel gennaio del 1954. Inoltre, Weigel aveva provveduto a trovare e arredare uno spazio per l'ufficio amministrativo del teatro, nell'ala laterale del club artistico Möwe, e a procurare una sistemazione ad alcuni dei futuri membri della compagnia che non vivevano ancora a Berlino Est<sup>17</sup>. L'*Intendantin* aveva anche stipulato i primi contratti lavorativi, sia con collaboratori artistici che amministrativi, e fu molto abile nel circondarsi di persone politicamente strategiche all'interno del direttivo del Berliner Ensemble, col fine di avere delle agevolazioni nei suoi rapporti col potere. Basti pensare che la sua assistente più stretta era Elfriede Bork, moglie di Kurt Bork, futuro Vice Ministro della Cultura<sup>18</sup>.

M. Van Dijk (a cura di), *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, cit., p. 254.

<sup>13</sup> W. Hecht, *Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*, cit., p. 205.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Id., *Kleine Brecht-Chronik 1898-1956*, cit., p. 169.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> P. Stuber, *Helene Weigel und ihre Rolle als Intendantin zwischen 1949 und 1954*, cit., p. 254.

<sup>18</sup> D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, cit., p. 49.



Il primo settembre 1949 fu la data scelta per la fondazione ufficiale del Berliner Ensemble. Il 12 novembre dello stesso anno la neo-compagnia debuttò sul palcoscenico del Deutsches Theater con *Il signor Puntila e il suo servo Matti*, con regia di Erich Engel e Bertolt Brecht<sup>19</sup>. Il 13 novembre Brecht scrisse nel suo *Diario di lavoro*:

Il Berliner Ensemble [...] rappresenta un grande successo di Weigel, che ha procurato i fondi, un ufficio amministrativo e un palcoscenico per le prove, passaporti, appartamenti e (nella zona) mobili per gli appartamenti degli attori, oltre che i pasti per l'intero staff – fatiche indescrivibili nella città in rovina<sup>20</sup>.

Nel dicembre del 1949 Brecht scrisse in una lettera indirizzata a Weigel «grazie per un buon anno, in cui tu sei stata la migliore»<sup>21</sup>.

### La madre dell'Ensemble

Dopo tante fatiche, dunque, finalmente il progetto di Brecht fu realizzato. Il Berliner Ensemble divenne in poco tempo il teatro più importante della Repubblica Democratica Tedesca (RDT), e parte del merito va sicuramente attribuito alla direzione di Weigel.

L'*Intendantin*, però, non parlava volentieri in pubblico del suo operato all'interno della compagnia, in quanto non era interessata alla fama e alla celebrità, e questo è dimostrato dal fatto che in tutta la sua vita abbia rilasciato soltanto due interviste<sup>22</sup>. Per questo motivo, per ricostruire le caratteristiche dell'*Intendanz* di Weigel, soprattutto per quello che concerne il suo modo di gestire i rapporti con i suoi dipendenti e collaboratori, è necessario affidarsi alle testimonianze di prima mano di questi ultimi, molte delle quali sono ricavabili dalle interviste condotte nel corso degli anni fra i membri del collettivo dallo studioso Matthias Braun. Queste sono conservate presso l'Helene-Weigel-Archiv di Berlino, e la maggior parte di esse restano ancora inedite.

Dalle interviste si può dedurre, in primis, che nel suo ruolo di *Intendantin* Weigel fosse molto meticolosa nell'amministrazione di ogni singolo aspetto del funzionamento del teatro e della sua logistica interna; grazie a questa sua spiccata capacità

<sup>19</sup> W. Hecht, *Kleine Brecht-Chronik 1898-1956*, cit., p. 172.

<sup>20</sup> Id., *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe der Werke Brechts in 30 Bänden*, vol. XXVII, a cura di K. Detlef Müller, W. Hecht, J. Knopf et. al., Francoforte, Suhrkamp Verlag, 1995, p. 308.

<sup>21</sup> Ivi, vol. XXIX, 1998, p. 570.

<sup>22</sup> Cfr. H. Bunge, *Gespräch zwischen Helene Weigel und Hans Bunge vom 5. August 1959 in Berlin*, ds., Buckow, 1959, HWA, alla collocazione FH 83+, pp. 2-27 e W. Hecht, *Das Stichwort heißt: praktisch. Helene Weigel im Gespräch*, cit., pp. 11-68.

gestionale, Brecht definì sua moglie «die Allerweltskümmerin»<sup>23</sup>, letteralmente “colei che si occupa di tutto il mondo”.

Ma ciò che emerge con maggior rilievo dai racconti dei membri dell'ensemble, è il modo del tutto singolare in cui Weigel decise di impostare le dinamiche del suo rapporto con i membri del collettivo; anzitutto, ella riteneva che fosse di fondamentale importanza assicurare ai suoi collaboratori delle condizioni lavorative ottimali, e per questo motivo si batteva spesso con le autorità culturali del tempo, pretendendo, ad esempio, materiali di lavoro adeguati per il suo staff<sup>24</sup>.

Un episodio emblematico del forte riguardo che aveva Weigel per le condizioni di lavoro dei suoi collaboratori, è stato raccontato dalla costumista Christine Stromberg in un'intervista rilasciata a Braun nel 1979; ella raccontò che un giorno Weigel si accorse che coloro che erano incaricati di consegnare i costumi al teatro facevano fatica a trasportarli nell'apposito reparto a causa delle scale molto strette. Allora l'*Intendantin* non esitò a far costruire immediatamente una porta secondaria per agevolarne il trasporto. «E quale direttore si preoccupa così assiduamente per queste cose?»<sup>25</sup>.

Oltre al grande riguardo per il benessere lavorativo dei membri del collettivo, ciò che maggiormente contraddistingueva la direzione di Weigel al Berliner Ensemble era il forte legame personale che ella instaurava con i suoi collaboratori. Weigel, infatti, conosceva bene ogni singolo membro dell'ensemble, e si impegnava per aiutare tutti anche nella loro vita privata, oltre che in quella lavorativa<sup>26</sup>. Era molto conosciuta anche per i regali che faceva ai suoi collaboratori, non soltanto in occasione delle festività, ma anche per ringraziarli del loro impegno lavorativo<sup>27</sup>. Fu grazie a questo suo modo di fare così altruista e premuroso, che Weigel si guadagnò, tra i membri del collettivo, il titolo di *Mutter des Ensembles*, madre dell'ensemble<sup>28</sup>.

Weigel era molto amata all'interno del teatro, e questo suo atteggiamento di apertura e disponibilità nei confronti di tutti, era simboleggiato dal fatto che la porta del suo ufficio restasse sempre aperta; chiunque poteva recarsi da lei in qualsiasi momento per parlarle di questioni lavorative e non, o per chiedere il suo aiuto<sup>29</sup>. Il modo di Weigel di dirigere il teatro da un lato, e la grande importanza data da

<sup>23</sup> H. Häntzschel, *Brechts Frauen*, cit., p. 136.

<sup>24</sup> M. Braun, *Interview Matthias Braun mit Käthe Rülicke-Weiler, 1978, überarbeitet 1984*, ds., Berlino, 1978, HWA, alla collocazione FH 34+, p. 8.

<sup>25</sup> Id., *Gespräch mit Christine Stromberg am 10. August 1979 in Berlin*, ds. inedito, Berlino, 1979, HWA, alla collocazione FH 29+, p. 4.

<sup>26</sup> Id., *Gespräch mit Gisela May über Helene Weigel am 29 Mai 1980 in Berlin*, ds. inedito, Berlino, 1980, HWA, alla collocazione FH 23+, p. 23.

<sup>27</sup> Id., *Gespräch mit Christine Stromberg am 10. August 1979 in Berlin*, cit., p. 10.

<sup>28</sup> W. Schwabe, *Wannst den Text nicht mehr weißt, hörst auf!*, in R. Seydel (a cura di), *...gelebt für alle Zeiten. Schauspieler über sich und andere*, Berlino, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1975, pp. 382-384.

<sup>29</sup> W. Hecht, *Das Stichwort heißt: praktisch. Helene Weigel im Gespräch*, cit., p. 36.

Brecht al lavoro collettivo per la preparazione delle messe in scena dall'altro, fecero sì che il Berliner Ensemble diventasse ben presto una famiglia per tutti i suoi collaboratori<sup>30</sup>. Ma questo clima così familiare, in realtà, risultò essere un'arma a doppio taglio per i membri dell'ensemble; se da un lato questi si sentivano accolti e tutelati all'interno del teatro, dall'altro essi si sentivano anche in dovere di assecondare tutte le richieste avanzate da Weigel, per riconoscenza nei suoi confronti e per il bene dell'ensemble tutto<sup>31</sup>. Infatti, l'altra faccia della medaglia del rapporto fortemente confidenziale e materno che Weigel instaurò con i membri del suo collettivo, era che lei potesse pretendere da loro molto di più rispetto a quello che era stato precedentemente concordato nel contratto lavorativo; non erano rari i casi in cui, ad esempio, le prove si prolungassero oltre l'orario di lavoro, gli attori si ritrovassero a interpretare più ruoli di quelli inizialmente pattuiti, o che si dovesse rinunciare al giorno libero<sup>32</sup>. Questo sentimento ambivalente che si venne a creare tra i membri dell'ensemble nei confronti della sua *Intendantin* è stato sintetizzato dall'attore Willi Schwabe in un'intervista rilasciata a Braun nel 1978:

M. B.: Possiamo quindi affermare che lei [Helene Weigel] abbia cercato di instaurare un rapporto umano con ogni collaboratore?

W. S.: Sì, certo. *Potevamo andare da lei anche per questioni private, quando volevamo chiederle un consiglio. [...] Lei c'era sempre, ed era pronta ad aiutare. [...]*

M. B.: Ma in questo modo non vi sentivate in qualche modo obbligati verso di lei?

W. S.: *Ci sentivamo in dovere di fare quello che lei desiderava. Come prove extra e cose del genere. [...] Tutti noi che abbiamo lavorato durante la sua direzione ci sentivamo moralmente obbligati a fare per il Berliner Ensemble quello che lei si aspettava da noi*<sup>33</sup>.

Testimonianze come questa rendono chiaro che il modo singolare in cui Weigel decise di impostare la sua *Intendanz* del Berliner Ensemble, andò a incrementare in modo significativo il rendimento artistico dei suoi membri, in quanto questi, sentendosi parte di una grande famiglia, erano stimolati a dare sempre di più sia per il bene del teatro, che per gratitudine nei confronti della madre dell'ensemble.

### **Helene Weigel e il lavoro artistico dell'Ensemble**

Nel 1949, oltre ad affidare l'amministrazione del Berliner Ensemble a sua moglie, Brecht decise anche che sarebbe stato lui il direttore artistico della compagnia;

<sup>30</sup> M. Braun, *Gespräch mit Gisela May über Helene Weigel am 29 Mai 1980 in Berlin*, cit., p. 22.

<sup>31</sup> Id., *Gespräch mit Willi Schwabe über Helene Weigel und Bertolt Brecht am 27.11.1978 im Berliner Ensemble*, ds. inedito, Berlino, 1978, HWA, alla collocazione FH 26+, p. 35.

<sup>32</sup> Ivi, p. 9.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 34-35.

infatti, anche se il processo di produzione degli spettacoli dell'ensemble avveniva in maniera collettiva, nei fatti era Brecht il leader indiscusso del lavoro artistico del teatro. Ciò vuol dire, in parole povere, che, almeno ufficialmente, Weigel era tagliata fuori dalla direzione artistica della compagnia<sup>34</sup>. Questa forte divisione dei compiti – che generò due raggruppamenti all'interno del teatro, il fronte tecnico-amministrativo diretto da Weigel e quello artistico diretto da Brecht<sup>35</sup> – fu dettata, in primis, da motivi organizzativi; gli impegni di Weigel come prima attrice e direttrice della compagnia spesso coincidevano con le riunioni drammaturgiche e registiche dell'ensemble<sup>36</sup>. In secondo luogo, però, l'esclusione di Weigel da questi incontri fu dovuta anche al fatto che, se da un lato Brecht aveva una grande stima di lei in quanto attrice e *Intendantin*, dall'altro egli non credeva che sua moglie potesse dare un gran contributo alle questioni concettuali delle sue produzioni<sup>37</sup>.

Per questi motivi, Helene Weigel, nonostante la sua posizione di direttrice amministrativa, era esclusa dal processo di produzione artistica degli spettacoli del Berliner Ensemble. Ma le cose non stavano esattamente così, in quanto, di fatto, Weigel esercitava una forte influenza sul lavoro artistico della compagnia.

Anzitutto, durante le prove degli spettacoli in cui era scritturata come attrice, ella partecipava attivamente alla costruzione del suo ruolo, condividendo col regista osservazioni personali e validi suggerimenti, che normalmente venivano integrati nella versione finale della messa in scena. Questo è dimostrato, ad esempio, dalle note di regia contenute nel libro modello edito di *Madre Coraggio e i suoi figli*, dove sono chiaramente esplicitate le proposte sceniche di Weigel accettate da Brecht<sup>38</sup>. Ma Weigel non influenzava soltanto la produzione degli spettacoli in cui recitava; il suo forte pragmatismo e le sue spiccate doti artistiche si rivelarono molto utili per tutte le rappresentazioni dell'ensemble. Anche in questo caso, ovvero per ricostruire l'operato artistico – oltre che quello amministrativo – di Weigel all'interno del teatro, sarà necessario affidarsi alle interviste di Braun, fonte preziosa di testimonianze dirette dei suoi collaboratori artistici.

Ciò che emerge dalle interviste è che, in primo luogo, l'*Intendantin* esercitava un'influenza diretta sulla produzione degli spettacoli, in quanto collaborava assiduamente con i costumisti del Berliner Ensemble per l'elaborazione di tutti i costumi delle messe in scena della compagnia<sup>39</sup>. Weigel attribuiva una grande importan-

<sup>34</sup> Id., *Gespräch mit Käthe Rülicke-Weiler über Helene Weigel und Bertolt Brecht am 8.11.1984 in ihrer Berliner Wohnung*, ds., Berlino, 1984, HWA, alla collocazione FH 70+, pp. 3-4.

<sup>35</sup> Ivi, p. 7.

<sup>36</sup> Ivi, p. 2.

<sup>37</sup> D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, cit., p. 80.

<sup>38</sup> Cfr. B. Brecht, *Couragemodell 1949. Mutter Courage und ihre Kinder. Ruth Berlau: Modellbücher des Berliner Ensemble 3, Anmerkungen*, Berlino, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1958.

<sup>39</sup> M. Braun, *Gespräch mit Willi Schwabe über Helene Weigel und Bertolt Brecht am 27.11.1978 im Berliner Ensemble*, cit., p. 32.

za a ciò che indossavano gli attori sulla scena, perché era dell'idea che i vestiti e gli accessori dessero un contributo imprescindibile alla caratterizzazione personale e sociale del personaggio<sup>40</sup>. Per questo motivo si impegnava moltissimo per la messa a punto dei costumi dei suoi attori, e il suo grande senso pratico la guidava nella scelta dei più piccoli, ma eloquenti, dettagli. Christine Stromberg dichiarò nella già citata intervista del 1979, che l'aiuto di Weigel era fondamentale per la realizzazione dei costumi e delle maschere, perché ella possedeva «un gusto estetico molto raffinato, un vero e proprio talento naturale rafforzato da un'ampia conoscenza della storia dell'arte»<sup>41</sup>. Quest'ultima è dimostrata dall'enorme quantità di libri sull'argomento presenti nella libreria personale di Weigel, conservata presso il Brecht-Weigel-Museum di Berlino, e dove ci sono anche volumi dedicati specificamente alla storia della moda, come *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart* di Thiel.

È importante sottolineare che Brecht si fidava molto del senso estetico di sua moglie, per questo motivo la invitava sempre ad assistere alle prove finali delle rappresentazioni dell'ensemble, per avere una sua opinione sulla resa generale dello spettacolo<sup>42</sup>. Il parere di Weigel era imprescindibile per dichiarare una messa in scena pronta per la prima.

In secondo luogo, anche se Brecht aveva deciso di escludere Weigel dalle questioni di regia, l'attrice Gisela May raccontò a Braun che in realtà l'*Intendantin* trovò un modo per influenzare, seppur indirettamente, il lavoro registico della compagnia; le prove del Berliner Ensemble erano aperte a tutti, pertanto, quando non era impegnata con le questioni riguardanti la direzione del teatro, Weigel assisteva alle prove delle rappresentazioni per le quali non era stata scritturata. Spesso capitava che non fosse d'accordo con alcune scelte registiche, o che le venissero in mente delle soluzioni molto pratiche per risolvere un'impasse scenica sorta durante le prove<sup>43</sup>. In questi casi, consapevole del fatto che Brecht non avrebbe accettato facilmente le sue proposte, Weigel invitava gli attori coinvolti nella messa in scena a raggiungerla nel suo ufficio, spiegava loro le sue osservazioni sullo spettacolo e i suoi suggerimenti scenici, e chiedeva loro di riferirli il giorno dopo ai registi durante le prove, ma spacciandoli per elaborazioni personali, senza menzionare, cioè, che la vera artefice di quelle riflessioni fosse stata lei. A Weigel, infatti, non importava che le venisse riconosciuta la maternità di una data proposta, l'unica cosa che le stava a cuore era il successo delle rappresentazioni del suo teatro<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> W. Hecht, *Das Stichwort heißt: praktisch. Helene Weigel im Gespräch*, cit., pp. 21-22.

<sup>41</sup> M. Braun., *Gespräch mit Christine Stromberg am 10. August 1979 in Berlin*, cit., p. 2.

<sup>42</sup> Id., *Gespräch mit Käthe Rüllicke-Weiler über Helene Weigel und Bertolt Brecht am 8.11.1984 in ihrer Berliner Wohnung*, cit., p. 4.

<sup>43</sup> Id., *Gespräch zwischen Gisela May und Matthias Braun vom 19. Dezember 1984 in ihrer Wohnung*, ds. inedito, Berlino, 1984, HWA, alla collocazione FH 76+, p. 2.

<sup>44</sup> Id., *Gespräch mit Gisela May über Helene Weigel am 29 Mai 1980 in Berlin*, cit., pp. 3-4.

Normalmente le indicazioni di Weigel erano talmente valide che venivano accettate con entusiasmo dai registi e venivano poi integrate nella messa in scena definitiva.

Dopo la morte di Brecht, avvenuta nel 1956, anche se nel Berliner Ensemble fu mantenuta l'originale divisione interna tra direzione artistica e amministrativa, Weigel riuscì a esercitare un'influenza molto più diretta sul lavoro registico della compagnia; ella, infatti, assisteva a quasi tutte le prove delle rappresentazioni, durante le quali condivideva con i registi molti suggerimenti personali<sup>45</sup>. Questo è dimostrato dagli innumerevoli appunti scritti da Weigel dopo le prove, contenenti indicazioni registiche concrete per i suoi collaboratori, e conservati presso l'Helene-Weigel-Archiv di Berlino. Ad esempio, relativamente alla messa in scena di *Purpurstaub* nel 1966, è possibile trovare in archivio diversi dattiloscritti inediti contenenti istruzioni registiche molto precise, scritte da Weigel dopo le prove, relative sia alla recitazione degli attori, come suggerimenti sul tono con cui andrebbe pronunciata una battuta, che all'impianto scenografico dello spettacolo, con particolare attenzione all'illuminazione e al cromatismo<sup>46</sup>. Spesso, durante le prove, ella saliva addirittura sul palcoscenico per mostrare come andasse recitata una determinata sequenza<sup>47</sup>, e iniziò anche a collaborare con il reparto drammaturgia. Partecipò, ad esempio, alla stesura del testo di *Frau Flinz* insieme al drammaturgo Helmut Baierl<sup>48</sup>.

### I rapporti con il potere

Il Berliner Ensemble era un teatro di Stato, finanziato dallo Stato, ma pur sempre da uno Stato socialista, dove il Partito esercitava, cioè, pieno controllo su tutti i prodotti culturali della Repubblica. Ovviamente gli spettacoli del teatro di Brecht e Weigel non furono risparmiati dal controllo statale, soprattutto perché lo stile epico brechtiano divenne ben presto molto celebre e influente sia nella RDT, che, soprattutto, tra la critica e il pubblico occidentali.

Helene Weigel, nel suo ruolo di *Intendantin*, aveva l'arduo compito di gestire i rapporti – talvolta tutt'altro che distesi – tra il Berliner Ensemble e la SED. Essendo lei il volto ufficiale del teatro, ovvero colei con la quale le autorità culturali si interfacciavano per le questioni riguardanti il lavoro della compagnia, Weigel do-

<sup>45</sup> Id., *Gespräch mit Willi Schwabe über Helene Weigel und Bertolt Brecht am 27.11.1978 im Berliner Ensemble*, cit., p. 11.

<sup>46</sup> Cfr. ds. inediti in HWA, alle collocazioni Weigel-Helene SM 33/002, SM 33/086, SM 33/001, SM 33/087, SM 33/084, Berlino, 1965-1966.

<sup>47</sup> M. Braun, *Gespräch zwischen Gisela May und Matthias Braun vom 19. Dezember 1984 in ihrer Wohnung*, cit., p. 3.

<sup>48</sup> Id., *Gespräch mit Helmut Baierl über die Inszenierung von Frau Flinz mit Helene Weigel in der Hauptrolle am 23.1.1987*, ds. inedito, Berlino, 1987, HWA, alla collocazione FH 86+, pp. 4-5.



veva rispondere davanti al Ministero della Cultura del funzionamento dell'ensemble dal punto di vista artistico, organizzativo ed economico<sup>49</sup>. Purtroppo non furono rari i casi in cui il Ministero non fosse d'accordo con le tematiche – talora piuttosto provocatorie – proposte da alcune rappresentazioni. Soprattutto dopo la costruzione del muro di Berlino nel 1961, quando i controlli del Partito sui prodotti artistici della Repubblica si fecero molto più stringenti, in varie occasioni i funzionari del Ministero cercarono di censurare alcuni passaggi degli spettacoli del Berliner Ensemble, che non ritenevano essere in linea con la politica culturale del Paese, o tentarono, addirittura, di vietarne la rappresentazione<sup>50</sup>. Nella maggior parte dei casi Weigel riuscì a difendere il lavoro artistico della sua compagnia dalle minacce della SED con grande destrezza e ingegno, permettendo al collettivo di lavorare indisturbato, e fornendo, così, al Berliner Ensemble una forte protezione istituzionale<sup>51</sup>. È, inoltre, importante sottolineare che, nonostante il suo ruolo di *Intendantin* del teatro più influente della RDT, Weigel decise di non diventare mai membro del Partito Socialista proprio per poter mantenere una sua indipendenza nelle decisioni che riguardavano l'operato artistico del suo teatro<sup>52</sup>.

Ella, infatti, non si piegava facilmente alle richieste del Partito, in primis perché aveva un'indole molto determinata e testarda, ed era, dunque, disposta a tutto pur di ottenere ciò che voleva<sup>53</sup>. In secondo luogo, Weigel, a differenza di molti altri, poteva permettersi di non cedere immediatamente alle pretese delle autorità socialiste, perché era perfettamente consapevole della posizione privilegiata che deteneva nel mondo culturale della RDT<sup>54</sup>; non solo grazie alla sua posizione di *Intendantin* e prima attrice del Berliner Ensemble ella divenne il volto rappresentativo, su scala internazionale, del teatro più importante di Berlino Est, ma, in aggiunta, Weigel era anche membro fondatore dell'Accademia delle Arti, l'istituzione culturale più antica e prestigiosa di Berlino<sup>55</sup>. Il forte rispetto e la grande stima che nutriva il Partito nei confronti di Helene Weigel è dimostrato dai numerosi premi e riconoscimenti statali che le furono assegnati durante la sua *Intendantanz*; nel 1954, ad esempio, ricevette la medaglia Clara-Zetkin, nel 1960 il premio nazionale di prima classe per l'Arte e la Letteratura e le venne addirittura conferito il prestigioso titolo pubblico di *Professor*<sup>56</sup>. Inoltre, dopo la morte di Brecht, Weigel divenne l'unica

<sup>49</sup> Id., *Interview Matthias Braun mit Käthe Rülicke-Weiler, 1978, überarbeitet 1984*, cit., p. 1.

<sup>50</sup> D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, cit., pp. 171 sgg.

<sup>51</sup> C. Meldolesi e L. Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Imola, Cue Press, 2015, p. 21.

<sup>52</sup> J. Lyon, *Interview mit Barbara Brecht-Schall über Helene Weigel*, in J. Wilke e M. Van Dijk (a cura di), *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, cit., p. 38.

<sup>53</sup> A. Braune, *Helene Weigel – Zwischen Linientreue und politischer Unzuverlässigkeit*, cit., p. 99.

<sup>54</sup> Ivi, p. 117.

<sup>55</sup> H. Häntzschel, *Brechts Frauen*, cit., p. 138.

<sup>56</sup> Ivi, p. 139.

erede dei diritti sulle sue opere, condizione che la rendeva quasi intoccabile agli occhi del Partito<sup>57</sup>.

Quando le sue doti persuasive e il suo forte prestigio pubblico non bastavano ad arginare le pretese invadenti della SED, Weigel si serviva delle sue personali conoscenze politiche per proteggere il lavoro della compagnia. *L'Intendantin*, infatti, aveva rapporti molto stretti con personalità di spicco della politica culturale del tempo, come Walter Ulbricht, Kurt Bork e Alexander Abusch, conoscenze che risalivano alla Berlino prebellica, e in caso di difficoltà Weigel non esitava a chiedere il loro aiuto per difendere l'operato artistico dell'ensemble di fronte al Partito<sup>58</sup>.

Non sempre, però, Weigel si rivolgeva alle sue conoscenze politiche quando sorgevano dei problemi nei rapporti tra il teatro e la SED; in alcuni casi, infatti, riuscì, a difendere da sola il lavoro dell'ensemble, inventando degli astuti escamotage per aggirare le minacce di censura del Ministero. Un esempio è il caso di *Frau Flinz*, commedia scritta da Helmut Baierl, che andò in scena per la prima volta al Berliner Ensemble nel maggio del 1961, con Helene Weigel nel ruolo di protagonista<sup>59</sup>.

Il dramma racconta una sorta di inversione ottimista della storia di Madre Coraggio; è ambientato nella Germania orientale postbellica, dove la signora Flinz cerca di proteggere a tutti i costi i suoi cinque figli dalle possibili minacce della partecipazione attiva alla vita politica del tempo, mantenendo per tutto il dramma un atteggiamento piuttosto critico nei confronti del socialismo tedesco. Mamma Flinz perderà, uno per uno, tutti i suoi figli, ma non a causa della guerra – come succede ad Anna Fierling –, bensì perché ognuno di loro deciderà di assumere una carica pubblica nell'ingranaggio statale della RDT, andando contro la volontà della madre. Alla fine della rappresentazione, però, dopo aver constatato il benessere raggiunto dai suoi figli, anche la signora Flinz si convertirà alla causa socialista<sup>60</sup>. La commedia si presentava, quindi, come un elogio allo Stato socialista tedesco. Ma ciò che il Ministero criticava di questo dramma è che avesse come protagonista una donna che, prima di arrivare alla conversione finale, criticava ogni aspetto del socialismo, e per questo motivo il Partito tentò di vietarne la rappresentazione. In un'intervista rilasciata a Braun nel 1987, Baierl raccontò che in quest'occasione Weigel decise di inventarsi uno stratagemma per cercare di abbindolare i funzionari incaricati di giudicare la validità del dramma; anzitutto, Weigel li invitò tutti nel foyer del teatro, e li fece sedere in cerchio assieme a lui e agli attori coinvolti nella rappresentazione. Dopodiché *L'Intendantin* si accomodò insieme a loro e incaricò Baierl di leggere il testo ad alta voce, e a ogni frase che egli pronunciava lei comin-

<sup>57</sup> A. Braune, *Helene Weigel – Zwischen Linientreue und politischer Unzuverlässigkeit*, cit., p. 111.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 118-119.

<sup>59</sup> D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, cit., p. 169.

<sup>60</sup> *Ibid.*

ciava a ridere a crepappelle, anche quando non c'era nulla di divertente. Dopo un po' la risata divenne contagiosa, e anche i politici, che inizialmente erano molto confusi, cominciarono a ridere con lei. Alla fine il dramma fu approvato<sup>61</sup>; in caso contrario i funzionari avrebbero dovuto accusare Weigel di idiozia politica o follia, e ovviamente non potevano permetterselo. Era questa la tipologia di trucchetti che metteva in campo Weigel per aggirare la minaccia di censura e i tentativi di controllo del Partito<sup>62</sup>.

### La crisi del Berliner Ensemble

Negli anni successivi alla morte di Brecht, il principale obiettivo di Weigel divenne quello di preservare la sua memoria e di diffondere il suo patrimonio artistico. A tale scopo ella fondò un archivio dove poter conservare i materiali originali del lavoro di Brecht, il celebre Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino, e fece pubblicare, con non poche difficoltà, tutte le opere del marito, prive di censura, prima a Ovest presso la casa editrice Suhrkamp Verlag, e poi in edizione speculare a Est, presso la Aufbau Verlag<sup>63</sup>.

Il forte proposito di Weigel di voler celebrare e divulgare l'opera di Brecht dopo la sua scomparsa ebbe delle ricadute importanti anche sul suo modo di dirigere il Berliner Ensemble dal 1956 in poi; l'*Intendantin* assunse, infatti, una linea estremamente conservativa nella direzione del teatro<sup>64</sup>, per la quale il lavoro artistico della compagnia sarebbe dovuto restare identico a quello elaborato e sperimentato da Brecht negli anni precedenti, e i drammi da mettere in repertorio sarebbero stati principalmente testi scritti da Brecht, soprattutto quelli ancora mai rappresentati sul palcoscenico del Theater am Schiffbauerdamm. Il Berliner Ensemble, nato come un teatro autoriale, divenne a tutti gli effetti un teatro memoriale, definito da alcuni addirittura un teatro-museo<sup>65</sup>.

Questa modalità di direzione di Weigel andò a generare, nel corso degli anni, molte tensioni sia nei rapporti tra l'ensemble e la SED, sia all'interno della compagnia stessa; infatti, da un lato, le autorità del Partito richiedevano al Berliner Ensemble di aumentare il suo ritmo di produzione e di mettere in scena dei pezzi più contemporanei, che potessero esaltare maggiormente la realtà socialista del tempo. Dall'altro, i registi dell'ensemble cominciarono ad avvertire la necessità di rinnova-

<sup>61</sup> M. Braun, *Gespräch mit Helmut Baierl über die Inszenierung von Frau Flinz mit Helene Weigel in der Hauptrolle am 23.1.1987*, cit., p. 6.

<sup>62</sup> O. Fedianina, *Ein Gespräch mit Manfred Wekwerth*, in J. Wilke e M. Van Dijk (a cura di), *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, cit., pp. 287-288.

<sup>63</sup> W. Hecht, *Farewell to Her Audience. Helene Weigel's Triumph and Final Exit*, in J. Wilke e M. Van Dijk (a cura di), *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*, cit., pp. 317-318.

<sup>64</sup> D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, cit., p. 202.

<sup>65</sup> H. Häntzschel, *Brechts Frauen*, cit., p. 142.

re il loro modo di dirigere gli spettacoli, per sperimentare qualcosa di nuovo rispetto al teatro epico nella sua forma più pura<sup>66</sup>. Weigel si oppose fermamente a qualsiasi tentativo di rinnovamento del teatro, sia da parte del Ministero, che da parte dei registi del collettivo, in virtù del fatto che l'ultima richiesta fattale da Brecht prima di morire fosse stata quella di «continuare a dirigere il Berliner Ensemble solo fino a quando riuscisse a mantenerne il suo stile originario»<sup>67</sup>. Queste forti tensioni provenienti sia dall'esterno che dall'interno della compagnia portarono molti membri del collettivo ad allontanarsi definitivamente dal Berliner Ensemble, situazione che sfociò alla fine degli anni Sessanta in una vera e propria crisi della compagnia; l'*Intendantin* si ritrovò, infatti, a dover riorganizzare daccapo tutta la struttura del collettivo tramite nuove assunzioni o ricollocamenti interni<sup>68</sup>. Purtroppo, però, ella scomparve prima di poter realizzare il progetto amministrativo da lei ideato; Helene Weigel morì il 6 maggio del 1971 a causa di un cancro ai polmoni. Il suo desiderio di essere sepolta ai piedi di Brecht per fortuna non fu assecondato; ancora oggi, infatti, ella si trova proprio accanto a lui, presso il cimitero di Dorotheenstadt di Berlino<sup>69</sup>.

Benché la posizione fortemente conservativa assunta da Weigel nella gestione del suo teatro dopo la morte di Brecht abbia avuto una ricaduta negativa sul lavoro del Berliner Ensemble alla fine degli anni Sessanta, sarebbe comunque sbagliato e riduttivo giudicare il lavoro svolto da Weigel alla direzione del collettivo soltanto in base agli ultimi anni della sua *Intendanz*. Anzitutto, nonostante le tensioni interne alla compagnia, il Berliner Ensemble, sotto la guida di Weigel, continuò a produrre spettacoli di enorme successo anche dopo la morte del suo principale leader artistico. È il caso, ad esempio, de *La resistibile ascesa di Arturo Ui* del 1959, che ebbe cinquecentotrentadue repliche, o *L'opera da tre soldi* del 1960, che restò in repertorio per ben undici anni di fila<sup>70</sup>. Ma soprattutto è impossibile negare che il lavoro svolto da Weigel – la madre del teatro – ai vertici della compagnia per oltre vent'anni, sia stato imprescindibile affinché il Berliner Ensemble maturasse la sua identità unica di teatro d'ensemble, e raggiungesse la sua enorme fama nazionale e internazionale, nonostante gli ingenti ostacoli generati dall'ingombrante controllo del Partito Socialista.

<sup>66</sup> D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, cit., pp. 201-203.

<sup>67</sup> W. Hecht, *Brecht Chronik 1898-1956*, Francoforte, Suhrkamp Verlag, 1997, p. 1252.

<sup>68</sup> Id., *Farewell to Her Audience. Helene Weigel's Triumph and Final Exit*, cit., pp. 318-319.

<sup>69</sup> Ivi, p. 324.

<sup>70</sup> D. Barnett, *A History of the Berliner Ensemble*, cit., p. 157.

Donatella Gavrilovich

## La storia del teatro modernista, anti-tendenza e sottotraccia delle studiose russo-sovietiche

### Introduzione

Verso la fine del 1935 ebbe avvio in URSS la campagna contro il cosiddetto “formalismo” nelle arti. L'accusa di formalismo era riferita alle tendenze culturali e ideologiche contrarie al realismo socialista e si appuntava, in modo particolare, contro quel periodo d'intensa sperimentazione e ricerca di nuove forme espressive, che aveva caratterizzato la diffusione del Modernismo in Russia tra la fine del XIX e il primo decennio del XX secolo. Pretestuosamente si riducevano la complessità e la vitalità di questo movimento artistico, stigmatizzato per l'assenza di contenuti sociali, a mera espressione stilistica dei modelli di comportamento e di pensiero della borghesia occidentale<sup>1</sup>. Il principio estetico dell'“arte per l'arte”, svuotato del significato originario, fu trasformato e interpretato come slogan politico esplicativo dell'ideologia decadente borghese, da contrastare e da non diffondere perché nociva per la formazione del cittadino sovietico. Pertanto fu proibito condurre e pubblicare ricerche e studi sull'epoca del modernismo e simbolismo in Russia, furono condannate alla *damnatio memoriae* personalità del passato ed eliminati fisicamen-

<sup>1</sup> Per circa un secolo, il Modernismo è stato denigrato anche in Occidente. L'architetto statunitense William Adams Delano lo definì nel 1944 “stile” ovvero “maniera”, incitando i suoi colleghi a prenderne le distanze (C. Brandi, *Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Torino, Einaudi, 1956, p. 111). Tale presa di posizione fu condivisa dalla maggioranza degli storici dell'arte italiani, che lo interpretarono come una “moda” della moderna borghesia industriale (G.C. Argan, *L'arte moderna*, Firenze, Sansoni, 1975, p. 244). Questa valutazione fu frutto dell'allineamento politico e ideologico alla visione social-comunista e bisognò attendere la fine degli “Anni di Piombo”, perché decollassero anche in Italia gli studi sul Modernismo. «Ora, in un certo senso, la situazione va ristabilizzandosi – scrisse Eugenio Battisti – l'ondata di disprezzo così caratteristica contro l'Ottocento e contro l'Art Nouveau si è andata, poco per volta, estinguendo» (E. Battisti, *Gusto e architettura in Italia*, in Id., *Intorno all'architettura. Scritti dal 1958 al 1989*, a cura di M. Séstito, Milano, Jaca Book, 2009, p. 186).

te coloro, i quali erano stati riconosciuti come promulgatori di idee e atteggiamenti decadenti (formalisti) e, quindi, antisovietici. Durante la campagna antisemita, tra il 1948 e il 1953, l'epiteto "formalista" fu utilizzato in senso lato come capo d'accusa contro gli intellettuali ebrei, denominati da Stalin *bezrodnye kosmopolity* (cosmopoliti senza radici)<sup>2</sup>. Sotto il mirino dei delatori fu l'intero istituto della critica letteraria e, in particolare, di quella teatrale. In un documento intitolato *O buržuaznoesteticheskikh izvražčenijach v teatral'noj kritike* (Sulle perversioni estetiche borghesi nella critica teatrale), datato 23 gennaio 1949 e inviato a Georgij Malenkov, capo del PCUS e confidente di Stalin, si legge:

Questi critici hanno perso la loro responsabilità nei confronti del popolo, non hanno alcun senso dell'orgoglio nazionale sovietico. Apertamente o in forma mascherata, stanno cercando di avvelenare la sana atmosfera creativa dell'arte sovietica con lo spirito corruttore dell'estetismo borghese e dello snobismo signorile. A parole, pur riconoscendo i principi del realismo socialista, in realtà fanno un doppio gioco e si oppongono a questi principi<sup>3</sup>.

Nel 1956 il XX Congresso del PCUS decretò l'avvio del processo di *reabilitacija* (riabilitazione) nei confronti dei "formalisti" vittime delle purghe staliniste e, contestualmente, autorizzò ricerche e pubblicazioni sul periodo simbolista e modernista nelle arti. Naturalmente la narrazione storica degli accadimenti doveva essere "sovietizzata"<sup>4</sup> ovvero incanalata nel solco dell'ideologia del regime sovietico e, in modo particolare, questo accadde nell'ambito degli studi teatrali.

Le devoir du critique est d'analyser en profondeur les événements, les tendances et les lois du processus artistique contemporain, de contribuer de toutes les manières à renforcer les principes léninistes d'"esprit de parti" et de "caractère populaire", de lutter pour un haut niveau idéologico-artistique de l'art soviétique et d'intervenir de manière suivie contre l'idéologie bourgeoise<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> K. Azadovskii e B. Egorov, *From Anti-Westernism to Anti-Semitism: Stalin and the Impact of the "Anti-Cosmopolitan" Campaigns on Soviet Culture*, in «Journal of Cold War Studies», 2002, n. 4, pp. 66-80.

<sup>3</sup> D. Šepilov e A. Kuznecov, *O buržuaznoesteticheskikh izvražčenijach v teatral'noj kritike*, in A. Jakovleva (a cura di), *Stalin i kosmopolitizm, 1945-1953. Dokumenty Agitpropa CK KPSS*, Moskva, Materik, 2005, p. 226, n. 5. (Se non altrimenti specificato, le traduzioni dal russo sono a cura di chi scrive).

<sup>4</sup> Sulla "sovietizzazione" della critica teatrale: cfr. M.C. Autant-Mathieu, *Le critique de théâtre soviétique, relais du censeur?*, in É. Baneth-Nouailhetas (a cura di), *La critique, le critique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 203-213 <https://books.openedition.org/pur/28700?lang=fr#ftn27> (ultima consultazione: 27 luglio 2023).

<sup>5</sup> Ivi, nota 12. Il passo, tradotto dal russo da Autant-Mathieu, è tratto da «Kommunist», Moskva, 1972, n. 2, p. 14.



La censura sovietica vigilò con attenzione sulle pubblicazioni dedicate al teatro di prosa, che suscitava un grande interesse a livello internazionale grazie alla fama di Stanislavskij. Per questo motivo nella Commissione per lo studio e la pubblicazione del patrimonio teatrale di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko fu nominato Boleslav Rostockij, storico dell'arte e critico teatrale, membro del PCUS dal 1948. A lui fu dato il compito di valutare anche l'eredità dell'attività artistica di Mejerchol'd secondo la visione politica e ideologica vigente. Rostockij redasse due relazioni, focalizzate sull'analisi di alcune produzioni sovietiche del regista, che espose ai membri dell'Accademia delle Scienze dell'URSS con esito positivo. Nel 1960 Rostockij ne pubblicò il contenuto nel volumetto *O režisserskom tvorčestve V.E. Mejerchol'da* (Sull'attività registica di V.E. Mejerchol'd)<sup>6</sup>, legittimando così l'avvio di studi e ricerche sul regista formalista. Nel 1968 fu edita la prima raccolta degli scritti di Mejerchol'd, di cui Rostockij ebbe la curatela stilando l'introduzione nei modi e nei toni richiesti dalla forma ufficiale<sup>7</sup>. Sempre nello stesso anno uscì il suo saggio su *Modernism v teatre*<sup>8</sup>, che aveva lo scopo di ricondurre teoria e pratica della fase simbolista e modernista di Mejerchol'd all'interno del solco della costruzione del socialismo sovietico. Per fare questo Rostockij manipolò la reale versione storica dei fatti.

Egli sostenne che lo stile modernista si era diffuso nelle arti visive e applicate nei primi anni del Novecento, pur sapendo bene che esso era stato introdotto nella seconda metà del XIX secolo dagli artisti "formalisti" del circolo di Savva Mamontov ad Abramcevo (1878-1904) e poi diffuso sotto l'egida della principessa Marija Teniševa nella colonia artistica di Talaškino (1893-1905) e rielaborato in gusto *retro* grazie al gruppo di artisti del *Mir Iskusstva* (Mondo dell'Arte, 1898-1904) a San Pietroburgo<sup>9</sup>. Per quanto riguarda l'attività drammaturgica e teatrale simbolista e modernista, avviata fino dal 1883 da Savva Mamontov tra Mosca e Abramcevo<sup>10</sup>, Rostockij la passò sotto silenzio. Il critico sovietico sostenne, infatti, che la messin-

<sup>6</sup> B. Rostockij, *O režisserskom tvorčestve V.E. Mejerchol'da*, Moskva, Vserossijskoe Teatral'noe Obščestvo, 1960.

<sup>7</sup> V. Mejerchol'd, *Stat'i. Pism'a. Reči. Besedy (1891-1917)*, a cura di A. Fevral'skij e B. Rostockij, 2 voll., Moskva, Iskusstvo, 1968, I, pp. 3-57.

<sup>8</sup> B. Rostockij, *Modernism v teatre*, in A. Alekseev, Ju. Kalašnikov, A. Sidorov e G. Sternin (a cura di), *Russkaja chudožestvennaja kultura konca XIX-načala XX veka*, Moskva, Nauka, 1968, pp. 177-216.

<sup>9</sup> C. Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, London, Thames and Hudson, 1962, pp. 9-92. Cfr. G. Sternin, *Russkaja chudožestvennaja kultura vtoroj poloviny XIX načala XX veka*, Moskva, Sovetskij chudožnik, 1984.

<sup>10</sup> C. Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, cit., pp. 23-27; D. Kogan, *Mamontovskij kružok*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1970, pp. 81-122; M. Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo*, Moskva, Iskusstvo, 1970, pp. 7-32; D. Gavrilovich, *Profumo di Rus'. L'arte del teatro in Russia. Scritti d'artisti, pittori e critici 1860-1920*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 77-124; O. Haldey, *Mamontov's Private Opera. The Search for Modernism in Russian Theater*,

scena dei primi drammi simbolisti nel teatro russo ebbe inizio con la sperimentazione del Teatro-Studio (1904-1905) a Mosca e che si sviluppò in seguito come reazione alla fallita rivoluzione del 1905. Per questo motivo era da valutare positivamente solo l'apporto di quegli artisti, che se ne erano serviti per esprimere dissenso e ribellione nei confronti del regime zarista:

Qui, accanto ai nomi di V.Ja. Brjusov e A.A. Blok, dovrebbe essere giustamente inserito il nome di V.E. Mejerchol'd. [...] Rifiuto della realtà, indignazione per il disagio sociale e la violenza: questo è ciò che risuona con particolare forza in molte dichiarazioni di Mejerchol'd nei primi del Novecento<sup>11</sup>.

L'impostazione ideologica e "metodologica" di Rostockij, per narrare la storia teatrale manipolando ad arte gli avvenimenti, fu adottata e seguita dai critici: «prise dans ce carcan, le critique va devenir un pion sur l'échiquier complexe de la machine culturelle, un relais indispensable des instances politico-idéologiques»<sup>12</sup>. Esempio fu il lavoro svolto da Pavel Markov, storico e critico teatrale, regista del Teatro d'Arte di Mosca dal 1952 al 1962, insignito nel 1944 con l'onorificenza di Artista onorario della RSFSR.

Markov était aussi un homme de l'appareil, officiant au ministère de la culture, au comité de remise des prix, au praesidium du VTO (Société des gens de théâtre). Il a pu rester en dehors des campagnes de détraction, se retirer du circuit critique aux pires moments du stalinisme (il s'est replié sur la mise en scène) et réussir à défendre des auteurs «compagnons de route» comme Leonid Leonov, Valentin Kataev, Mikhaïl Boulgakov tout en suivant la politique de «soviétisation» du répertoire du Théâtre d'Art<sup>13</sup>.

Fu grazie a una serie di pubblicazioni, culminate nel 1974 con i quattro tomi sulla storia del teatro russo e sovietico<sup>14</sup> che Markov, seguendo i dettami del *Po-litbjuro*, pose le basi del mito di Stanislavskij e del Teatro d'Arte di Mosca, oscurando personalità di rilievo scomode, sminuendo o tacendo circa le sperimentazioni teatrali di quel contesto culturale e teatrale di fine Ottocento, in cui il giovane regista si era formato<sup>15</sup> e di cui aveva lasciato testimonianza nei diari, nelle lettere

Bloomington, Indiana University Press, 2010; E. Paston, *Abramcevo. Iskusstvo i žizn'*, Moskva, Iskusstvo 2003, pp. 319-352.

<sup>11</sup> B. Rostockij, *Modernism v teatre*, cit., pp. 181, 183-184.

<sup>12</sup> M.C. Autant-Mathieu, *Le critique de théâtre soviétique, relais du censeur ?*, cit.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> P. Markov, *Novešije teatral'nye tečenije (1898-1923)*, Moskva, Iskusstvo 1934; *Teatral'naja enciklopedija v 5 tomach*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija 1961-1967; P. Markov, *O teatre*, tom 4, Moskva, Iskusstvo, 1974-1977.

<sup>15</sup> Nei suoi famosi volumi Markov passò sotto silenzio l'attività trentennale del circolo artistico-

e perfino nel profilo autobiografico, vergato di suo pugno e pubblicato nel 1911<sup>16</sup>. La versione dei fatti, narrata da Markov, s'impose in URSS e fu accolta senza riserve all'estero per l'autorevolezza dello studioso.

### **A latere: il dissenso**

Naturalmente il dissenso serpeggiava in seno alla critica teatrale sovietica: non tanto per opposizione politica nei confronti del regime, quanto per deontologia professionale. In tal senso, grande importanza assunse l'azione svolta dallo studioso Anatolij Altšuller<sup>17</sup>, per aggirare la pretestuosa versione ufficiale. Altšuller, "cosmopolita senza radici" poco noto all'estero, fu il primo storico teatrale in URSS a ideare e promuovere un progetto di ricerca per il recupero e la pubblicazione dei documenti inediti d'archivio sulla storia delle origini del teatro sovietico. Presso il *Rossijskij Institut Istorii Iskusstv* (Istituto di Storia delle Arti) a Leningrado egli fondò una sezione, dedicata alla metodologia di scavo e al recupero delle fonti primarie negli archivi. Ol'ga Khrustaleva, allieva di Altšuller, scrisse che questa passione dello studioso per gli archivi nacque come una sorta di reazione sia al pensiero puramente concettuale, non fondato sulla verifica dei dati e delle fonti, sia all'epoca nella quale egli viveva e «con cui si dovevano fare i conti: bugie verbali, costruzioni speculative nelle quali non c'era un briciolo di vita o di verità. [...] egli stesso constatò che non aveva mai voluto dire il falso»<sup>18</sup>. A questa metodologia Altšuller formò soprattutto giovani studiose perché, di là dai proclami politici e dagli assunti ideologici, le donne sovietiche continuavano ad avere una posizione subalterna rispetto a quella degli uomini, che guidavano lo studio della storia teatrale patria. Le storiche del teatro ebbero il ruolo di "spalla", nel senso che svolsero compiti a supporto o a corollario del lavoro dei loro colleghi (ad es. la redazione dell'elenco cronologico dei documenti dell'archivio di Stanislavskij, eseguito da Irina Vinogradskaja<sup>19</sup>), ma nessuna di loro acquisì la notorietà e l'autorevolezza che ebbero costoro.

teatrale e della *Russkaja Častnaja Opera* (Opera Privata Russa, 1885-1904) di Savva Mamontov, mentore del giovane regista, di cui lo storico non citò nemmeno il nome.

<sup>16</sup> Cfr. K. Stanislavskij, *Stanislavskij*, in Pečatnja A. Snegirevoj, *Slovar' členov Obščestva ljubitelej Rossijskoj slovesnosti pri Moskovskom Universitete, 1811-1911*, Sankt-Peterburg, 1911, p. 270.

<sup>17</sup> Anatolij Altšuller (1922-1996) fu critico teatrale, storico del teatro, docente e direttore del settore degli studi sulle fonti dell'Istituto Russo di Storia delle Arti a Leningrado. Tra le sue opere *Teatr proslavlennykh masterov. Očerki istorii Aleksandrinskoj scene* (1968) e i tre volumi di *Očerki istorii russkoj teatral'noj kritiki* (1975, 1976, 1979).

<sup>18</sup> O. Chrustaleva, *Tema s variacijami. Anatolij Jakovlevič Altšuller*, in «Peterburgskij teatral'nyj žurnal», 1996, n. 10, <https://ptj.spb.ru/archive/10/all-10/tema-svariacijami/> (ultima consultazione: 24 aprile 2023).

<sup>19</sup> E. Vinogradskaja, *Žizn' i tvorčestvo K.S. Stanislavskogo: Letopis'*, Moskva, VTO, 1971-2003 (IV vol).

L'altro aspetto caratteristico degli studi di Al'tšuller fu l'attenzione all'universo femminile, di fatto mortificato nella ricostruzione ufficiale, che era costellata di figure maschili del teatro russo-sovietico da celebrare e mitizzare. Le figure femminili, anche di grande rilievo e fama, furono descritte in tono minore dagli storici sovietici, evitando di farle emergere e passando sotto traccia molti accadimenti che avrebbero mutato la valutazione data. Al'tšuller dedicò loro, in particolare ad alcune attrici dei Teatri Imperiali vissute tra XIX e XX secolo, numerosi saggi. Di fondamentale importanza fu la curatela di un progetto per la ricerca e la raccolta delle lettere e dei documenti inediti, sparsi in archivi pubblici e privati, dell'attrice e impresaria Vera Komissarževskaja (1864-1910), che affidò nelle mani della sua allieva Julja Rybakova<sup>20</sup>. Nel 1964 vide la luce il prezioso volume<sup>21</sup>, che ricostruiva il profilo biografico e artistico dell'attrice attraverso la documentazione inedita, frutto del duro lavoro di ricerca condotto dalla studiosa negli archivi, basato sull'organizzazione sistematica dei documenti e sul riscontro della loro attendibilità, risultante dalla comparazione dei dati e delle fonti. La Rybakova perseguì tale metodologia in ogni suo lavoro con costante determinazione, lucidità, umiltà e infinita passione che ne contrassegnò l'attività fino all'ultimo giorno della sua esistenza. Tante furono le personalità che passarono al setaccio della sua ricerca, ma la passione profusa per riscoprire, valorizzare e diffondere il pensiero e l'attività artistica Vera Komissarževskaja fu davvero straordinaria<sup>22</sup>.

Nel 1971 la Rybakova diede alle stampe la sua monografia sull'attrice, ricordando nell'introduzione i principali contributi dei critici dell'epoca zarista e sovietica<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Julia Rybakova (1931-2021) fu storica di teatro russo. Dopo aver lavorato presso l'Istituto Russo di Storia delle Arti, nel 1955 fu assunta come ricercatrice scientifica e curatrice dei fondi al Museo Statale del Teatro e della Musica di San Pietroburgo. Scrisse numerosi saggi su attrici, drammaturghi, critici teatrali del teatro russo-sovietico. Incentrò gli studi, in modo particolare, sulla vita e sull'attività artistica di Vera Komissarževskaja, cui dedicò una monografia e altre raccolte di scritti (Cfr. J. Rybakova, *Komissarževskaja*, Leningrad, Iskusstvo, 1971; Ead., *V. F. Komissarževskaja. Letopis' žizni i tvorčestva*, S. Peterburg, Rossijskij Institut Istorii Iskusstv, 1994; Ead., «Eti ognennye pis'ma...». *Pis'ma V.F. Komissarževskaja k N.N. Chodotovu. Sostavlene, komentarii, vstupitel'naja stat'ja*, San Peterburg, Sankt-Peterburgskij Muzej teatral'nogo i muzykal'nogo iskusstva, 2014).

<sup>21</sup> V.F. Komissarževskaja, *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*, a cura di A. Al'tšuller, Leningrad-Moskva, Iskusstvo, 1964 (articolo introduttivo e note di Ju. Rybakova).

<sup>22</sup> In collaborazione con la Rybakova e Artem Smolin dell'ITMO University di San Pietroburgo abbiamo realizzato un Museo Virtuale dedicato all'attrice russa nel 2016, <http://verakomina.ifmo.ru> (attualmente oscurato). Cfr. D. Gavrilovich e A. Smolin, *A New Virtual Museum Dedicated to the Actress Vera Komissarževskaja. An International Project*, in «Arti dello Spettacolo / Performing Arts», III, 2017, pp. 157-164. In italiano la prima monografia fu edita nel 2011. Cfr. D. Gavrilovich, *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso". La vita e l'opera della "Giovanna d'Arco" della scena russa dal 1899 al 1906*, Roma, UniversItalia, 2011 (II ed. ampliata 2015).

<sup>23</sup> J. Rybakova, *Komissarževskaja*, cit., pp. 5-7.

Di fondamentale importanza fu la disamina nei confronti della valutazione sulla Komissarševskaja, data dal Konstantin Rudnickij in un saggio del 1964<sup>24</sup>, in cui il critico teatrale scrisse che ella apparteneva all'epoca del grande attore e non era pronta a oltrepassare la linea che la divideva dal teatro di regia. Questa sua tendenza a essere "solista" in scena aveva determinato l'incomprensione e la rottura con Mejerchol'd nel 1907<sup>25</sup>. La Rybakova contestò tale affermazione, perché: «nel dimostrare questa idea, l'autore fa affidamento sui singoli fatti, ma non sul loro intrinseco svolgimento»<sup>26</sup>. Lo studioso sovietico l'aveva formulata senza tenere conto della documentazione esistente: «i fatti sono certi. Ciò che manca [nell'articolo di Rudnickij] è che l'attrice stessa nel suo lavoro si sia opposta ai principi della vecchia teatralità. La lotta contro questi principi è alla base della sua biografia artistica»<sup>27</sup>. Contestando la definizione di solista, protagonista assoluta della scena, la Rybakova contrappose a essa il concetto di solitudine e ne diede un'esautiva spiegazione, partendo dai fatti e dalle testimonianze<sup>28</sup>. In questo modo la Rybakova mise in luce l'infondatezza di certe asserzioni di Rudnickij basate sulla prassi, maturata in epoca stalinista, di manipolare gli accadimenti, la biografia e l'attività degli artisti a fini politici, ideologici e agiografici.

Sorprende che a utilizzare questa "metodologia" fosse proprio un critico teatrale invisibile al regime stalinista quale fu Rudnickij, il cui nome era nel novero dei critici teatrali accusati di diffondere idee "formaliste"<sup>29</sup> e nei cui confronti l'ostilità politica non migliorò nel periodo del "disgelo". Nel 1969 egli pubblicò la sua prima monografia su Mejerchol'd<sup>30</sup>, che ebbe un ruolo decisivo nella riabilitazione artistica del regista<sup>31</sup> e che, tradotta in inglese dieci anni dopo, lo rese noto all'estero. In quest'opera lo studioso sovietico narrò l'attività sperimentale del regista di Penza esaltandola in opposizione a Stanislavskij e al naturalismo del Teatro d'Arte, esprimendo spesso giudizi *tranchant* su altri artisti, come nel caso della Komissarševskaja, da un punto di vista puramente concettuale e non desunti da dati oggettivi. La ferma presa di posizione della Rybakova contro tale spregiudicata impostazione "metodologica" anticipò di mezzo secolo una certa perplessità sull'illustrazione del profilo di Mejerchol'd<sup>32</sup> che aveva portato Rudnickij a sostituirsi al regista nell'espr-

<sup>24</sup> K. Rudnickij, *Komissarševskaja v jubilejnyh izdanijach*, in «Novyj mir», 1964, n. 11, pp. 257-263.

<sup>25</sup> Ivi, p. 261.

<sup>26</sup> J. Rybakova, *Komissarševskaja*, cit., p. 160.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Ivi, pp. 160 e 161.

<sup>29</sup> D. Šepilov e A. Kuznecov, *O buržuaznoesteticheskikh izvraščeniach v teatral'noj kritike*, cit., p. 226.

<sup>30</sup> K. Rudnickij, *Režisser Mejerchol'd*, Moskva, Nauka, 1969 (tr. in *Meyerhold the Director*, Ann Arbor, Ardis, 1981); Id., *Mejerchol'd*, Moskva, Iskusstvo, 1981.

<sup>31</sup> B. Rjažskij, *Kak šla peabilitacija*, in «Teatral'aja žizn'», 1989, n. 5, pp. 8-11.

<sup>32</sup> D. Gavrilovich, *Vsevolod Mejerchol'd. Le autobiografie inedite 1906-1913-1921*, Roma, Università, 2012, pp. 39-43.

mere idee e sentimenti: «si tratta di una liceità piuttosto azzardata che il narratore si concede, ma l'effetto risulta pienamente credibile e noi “ci fidiamo” della parola dell'autore, che risulta essere una parola autorevole»<sup>33</sup>. Purtroppo questa “fiducia” nell'autorevolezza di fonti secondarie, senza il necessario controllo sui materiali di prima mano, per un lungo periodo è diventata prassi abituale e causa delle false verità che tuttora gravano sulla storia del teatro russo-sovietico.

### Studi sul Modernismo: fulcro del teatro anti-tendenza al femminile

La necessità di emergere dalla posizione di subalternità e di sottrarsi alle logiche dominanti, che imponevano la diffusione di false verità, indusse un gruppo di studiose a ricercare un ambito di studi alternativo sul teatro russo-sovietico. La storica del teatro e dell'arte Flora Syrkin<sup>34</sup> ebbe il merito di individuare questa “terra di mezzo” nella storia dell'arte della decorazione teatrale, ritenuta dalla censura sovietica un settore di nicchia, privo di attrattiva per la critica teatrale in patria e all'estero. Fu in questa “zona franca”, disertata dagli autorevoli colleghi, che le studiose di storia del teatro e dell'arte trovarono una propria significativa collocazione.

Nel 1956 la Syrkin pubblicò il volume *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka. Očerki istorii*<sup>35</sup> (L'arte della decorazione teatrale russa della seconda metà del XIX secolo. Saggi di storia). Si trattava della prima pubblicazione che tracciava la storia del teatro e della scenografia in Russia includendo l'epoca del Modernismo, culminata con la sperimentazione sinestetica del circolo artistico di Savva Mamontov. Con rigore scientifico e metodologia storiografica la studiosa sovietica riuscì a recuperare, raccogliere e ordinare le pubblicazioni esistenti, che risalivano al primo ventennio del Novecento, le testimonianze e i documenti inediti dell'epoca. La Syrkin ricostruì attraverso saggi monografici i mo-

<sup>33</sup> C. Pieralli, *Arte e formazione del giovane Mejerchol'd nello sguardo biografico di K. L. Rudnickij*, in «Europa Orientalis», 2004, n. 23, p. 236.

<sup>34</sup> Flora Syrkin (1920-2000) si laureò nel 1941 all'Istituto di filosofia, letteratura e storia di Mosca. Dopo aver insegnato in una scuola teatrale dell'Uzbekistan, dal 1942 collaborò come scenografa a Mosca presso il Teatro della Rivoluzione, il Teatro Ebraico Statale (GOSET), il Teatro d'Arte e al Teatro della Satira e del Dramma. Dal 1943 al 1944 studiò presso il dipartimento di Storia e Teoria delle Arti della facoltà di Filologia dell'Università di Mosca. Si sposò con il pittore e scenografo yiddish Aleksandr Tyšler (1898-1980), allievo di Aleksandra Ekster, collaboratore dei registi Mejerchol'd e di Solomon Mikhoels e, dal 1941 al 1949, direttore artistico del Teatro GOSET, del cui Museo Flora Syrkin fu la direttrice dal 1944 al 1945. Nello stesso anno ella prese a insegnare alla Scuola Statale del Teatro Ebraico di Mosca fino al 1948 e, in seguito, lavorò presso l'Istituto di Ricerca di Teoria e Storia dell'Accademia di Belle Arti dell'URSS. Fu autrice di numerosi saggi e monografie su pittori, scenografi e sulla storia della scenografia teatrale. Ha curato diversi cataloghi di mostre.

<sup>35</sup> F. Syrkin, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo vtoroj poloviny XIX veka. Očerki istorii*, Moskva, Iskusstvo, 1956.



menti storici salienti di quel breve arco temporale, in cui il teatro fu scelto quale luogo deputato per la condivisione della ricerca e la rinascita delle arti in Russia. Artisti, attori, musicisti, cantanti, pittori-scenografi di altissimo livello, dei quali si era oscurata la memoria del loro nome, della persona e della comune attività sine-stetica, affiorarono dalle pagine di un volume che diede l'avvio alla grande stagione di ricerca al femminile degli anni Sessanta.

L'altro aspetto da non sottovalutare fu l'apertura degli studi della Syrkina al contributo artistico e culturale della comunità yiddish, di cui ella fu nume tutelare sia come direttrice del Museo GOSET di Mosca, sia come divulgatrice scientifica del lavoro dello scenografo Aleksandr Tyšler, sia per la collaborazione avviata con studiosi di teatro e d'arte ebrei. Nel 1960 la Syrkina in collaborazione con il "cosmopolita senza radici" Alexander Movšenson (1895-1965) pubblicò la prima raccolta organica di documenti, scritti e materiali inediti<sup>36</sup> di Aleksandr Golovin (1863-1930), pittore, grafico, regista-scenografo dei Teatri Imperiali. L'autobiografia dell'artista, che narra del rapporto decennale di lavoro con Mejerchol'd, tagliata dalla censura sovietica nella pubblicazione postuma del 1940<sup>37</sup>, fu trascritta integralmente dal manoscritto originale. Dalla ricerca d'archivio emersero lettere e note di regia, in particolare, di due spettacoli storici quali il *Dom Juan* di Molière e *Orfeo ed Euridice* di Gluck, messi in scena rispettivamente nel 1910 e nel 1911, che misero in luce il lavoro congiunto del regista e dell'artista nell'ideazione delle produzioni teatrali. Già dall'*incipit* dell'introduzione, priva dei consueti preamboli di asservimento ideologico, la Syrkina affermava:

Nell'arte teatrale e decorativa russa, il primo quarto del XX secolo è da considerarsi un periodo di rapido sviluppo e di eventi significativi. All'inizio del Novecento, la scuola nazionale di scenografia teatrale si era rinvigorita e aveva fatto un salto qualitativo senza precedenti.

Il lavoro degli straordinari artisti dell'Opera Privata di Mamontov riscosse grandi riconoscimenti. L'influenza di questi maestri si estese anche alle inerti scene dei teatri statali di Mosca e San Pietroburgo. [...] Per trent'anni il lavoro di Golovin è stato costantemente associato a tutti i fenomeni più rilevanti della vita teatrale. Il suo percorso è iniziato nel circolo Mamontov e si è concluso al Teatro d'Arte di Mosca. Per l'esattezza, Golovin fu tra quei "mamontoviani" che guidarono e riformarono l'arte della decorazione delle scene statali. Fu membro delle imprese di Džagilev. Ha studiato con Polenov, ha collaborato con Korovin. Ha creato spettacoli in collaborazione con Mejerchol'd e poi con Stanislavskij. [...]

<sup>36</sup> A. Golovin, *Vstreči i vpečatlenija. Pis'ma. Vospominanija o Golovine*, a cura di A. Movšenson e F. Syrkina, Leningrad-Moskva, Iskusstvo, 1960.

<sup>37</sup> A. Golovin, *Vstreči i vpečatlenija. Vospominanija chudožnika*, a cura di E. Gollerbach, Leningrad-Moskva, Iskusstvo, 1940.

Le fonti raccolte danno motivo di credere che sia iniziato uno studio serio e completo sull'arte di un grande artista russo e sovietico<sup>38</sup>.

Quest'ultima asserzione trovò immediato riscontro in una coeva pubblicazione, che vide la luce sempre nel 1960<sup>39</sup>. Si trattava della prima monografia scientifica sull'attività pittorica e teatrale di Golovin, scritta dalla storica dell'arte, "cosmopolita senza radici", Dora Kogan<sup>40</sup>. L'analisi, condotta con metodo storiografico e iconologico utilizzando fonti di prima mano, ebbe il merito di ricostruire il complesso contesto di interazioni culturali, teatrali e artistiche nell'ambito della sperimentazione sinestetica del circolo mamontoviano a cavallo tra XIX e XX secolo, in cui Golovin si formò sia come pittore e decoratore di prodotti di arte applicata, sia come regista-scenografo<sup>41</sup>, ruolo svolto ai Teatri Imperiali dal 1899 al 1917. La Kogan mise in luce quale significato ebbe il contributo di Golovin nella drammatizzazione del balletto per il coreografo Aleksandr Gorskij<sup>42</sup>; così come dimostrò il ruolo paritetico, da regista, avuto dallo scenografo nell'ideazione e produzione di tutti gli spettacoli allestiti insieme a Mejerchol'd durante undici anni di stretta collaborazione ai Teatri Imperiali<sup>43</sup>. Inoltre, esponendo sinteticamente i risultati dell'attività artistica e le teorie del teatro convenzionale e tradizionale di Mejerchol'd<sup>44</sup>, la Kogan ne anticipò la conoscenza ben otto anni prima che gli scritti del regista, relativi al periodo tra il 1906 e il 1917, fossero pubblicati<sup>45</sup>. I volumi della Syrkina-Movšenson e della Kogan, anche se frutto di

<sup>38</sup> A. Golovin, *Vstreči i vpečatlenija. Pis'ma. Vospominanija o Golovine*, cit., pp. 6 e 18.

<sup>39</sup> D. Kogan, *Golovin*, Moskva, Iskusstvo, 1960.

<sup>40</sup> Dora Kogan (1923-1993) si è laureata in storia dell'arte nel 1949 presso l'Università Statale di Mosca (MGU). Dal 1951 al 1959 ha collaborato all'organizzazione di mostre itineranti. Nel 1960 ha avviato la sua attività di studiosa di teatro e arte, pubblicando libri sull'epoca del Modernismo in Russia. Emigrata in Israele nel 1990, collaborò alla *Concise Jewish Encyclopedia* partecipando a seminari e convegni. Al congresso *Bibbia e culture del libro slavo orientale dei secoli XI-XX*, tenuto a Gerusalemme nel 1993, Kogan ha presentato la relazione *Simbolo e simbolismo nel costruttivismo di Gabo e Pevsner*. Alcune delle sue opere sono state tradotte in inglese e un capitolo del libro sull'artista visionario Michail Vrubel' è stato tradotto in ebraico.

<sup>41</sup> Questo ruolo nacque nell'ambito della sperimentazione domestica di Savva Mamontov e si diffuse nei teatri statali e privati, dove i giovani artisti mamontoviani andarono a lavorare. Viktor Škafer, cantante, regista e storico teatrale, scrisse per primo su come questi scenografi dirigevano gli attori nella creazione dello spettacolo. Cfr. V. Škafer, *Sorok let na scene russkoj opery. Vospominanija*, Leningrad, Iskusstvo, 1936, pp. 137-138.

<sup>42</sup> D. Kogan, *Golovin*, cit., pp. 16-17; D. Gavrilovich, *Le arti e la danza. I coreografi russi tra riforma e rivoluzione*, Roma, Universitalia, pp. 32-36.

<sup>43</sup> D. Kogan, *Golovin*, cit., pp. 26-53; D. Gavrilovich, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, Roma, UniversItalia, 2011, pp. 176-274.

<sup>44</sup> D. Kogan, *Golovin*, cit., pp. 27-28.

<sup>45</sup> Cfr. V. Mejerchol'd, *Stat'i. Pism'a. Reči. Besedy (1891-1917)*, cit.

ricerche parallele, paiono originati da un progetto comune, dato che l'uno incrementa e completa l'altro. C'è da notare inoltre come entrambe le studiose abbiano individuato l'origine della riforma teatrale e della moderna concezione dello spettacolo in Russia nell'ambito della sperimentazione sinestetica modernista del circolo mamontoviano. Così facendo, esse presero le distanze dalla narrazione ufficiale che attribuiva, indebitamente, al Teatro d'Arte di Mosca e a Stanislavskij, emblema del realismo socialista a livello internazionale, la nascita della regia e di ogni altra innovazione.

### Mamontov e la nascita della regia

La metodologia di scavo negli archivi, inaugurata da Altšuller-Rybakova, così come la trasversalità e l'interdisciplinarietà delle ricerche, condotte da Syrkina e Kogan, divennero i punti fermi e i modelli di riferimento per un folto gruppo di studiose sovietiche tra gli anni Settanta e Ottanta del XX secolo. Questa sorta di *task force* al femminile si assunse il compito di recuperare scientificamente e in modo sistematico le personalità oscurate, i movimenti artistici, le sperimentazioni teatrali dell'Età d'Argento, focalizzando gli studi su due raggruppamenti: Circolo Mamontov e Mondo dell'Arte.

Pietra miliare fu nel 1970 la pubblicazione *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo* (L'arte della decorazione teatrale russa)<sup>46</sup> di Milica Požarskaja<sup>47</sup>, che focalizzava l'analisi sul periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e la prima decade del Novecento. Nella premessa la Požarskaja mise subito in chiaro la sua impostazione metodologica:

Non condividendo la visione piuttosto diffusa che le opere degli scenografi possano essere esplorate da sole, fuori dal collegamento con la pratica della regia, fuori dalla reale unicità dei sistemi teatrali che si sono sviluppati in un dato periodo storico, scrivo non solo sui bozzetti e sulla loro incarnazione scenica (su scenografie e costumi), ma anche sugli stessi spettacoli, sugli indirizzi teatrali, sui problemi della *regia figurativa*<sup>48</sup>.

In questo modo Požarskaja rivendicava il diritto, tacitamente acquisito dalle sto-

<sup>46</sup> M. Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo*, cit.

<sup>47</sup> Milica Požarskaja (1913-1998) fu storica e critica teatrale, esperta di storia dell'arte e dell'arte della decorazione teatrale russa. Dal 1946 al 1982 insegnò al MGCHI (Istituto Statale d'Arte di Mosca). Ha pubblicato articoli e monografie che analizzano lo sviluppo della scenografia moderna e il lavoro di singoli maestri. Tra le sue pubblicazioni: M. Požarskaja, *Ol'ga Nikolaevna Androvsckaja*, Moskva, Iskusstvo, 1951; Ead., *Russkie sezoni v Pariže: eskizy dekoracij i kostumov 1908-1929*, Moskva, Iskusstvo, 1988; Ead., *Aleksandr Golovin. Put' chudožnika. Chudožnik i vremja*, Moskva, Sovetskij chudožnik, 1990.

<sup>48</sup> M. Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo*, cit., p. 5.

riche dell'arte che l'avevano preceduta, di trattare della regia e della recitazione concentrando l'analisi sul periodo modernista, da cui era germinata la sperimentazione sinestetica in teatro.

È dalla fine del XIX secolo che l'arte della decorazione teatrale russa è stata organicamente legata allo sviluppo del teatro di regia, inseparabilmente alla concezione dell'*ensemble* artistico. Fu durante questo periodo che, come mai prima d'allora, il ruolo del pittore nel processo di creazione dell'opera divenne tangibile e gli artisti si trasformarono in co-creatori, co-registi e interpreti ideologici dello spettacolo<sup>49</sup>.

Dato che questa trasformazione fu promossa da Savva Mamontov, la studiosa avviò l'indagine storico-critica dall'Opera Privata<sup>50</sup>, perché lì era nata ufficialmente la moderna concezione dello spettacolo di regia: «in teatro apparve il regista teatrale, l'interprete lirico e gli artisti, che non solo hanno cantato ma hanno anche recitato nell'opera»<sup>51</sup>. Andando contro la narrazione ufficiale, Požarskaja pose al centro della trattazione la scottante questione di quanto era accaduto “prima” del sorgere del mito di Stanislavskij e poi di quello di Mejerchol'd. Ella confutò l'influenza della compagnia dei Meininger sulle messinscene del Teatro d'Arte di Mosca<sup>52</sup> mettendo in evidenza la linea interna di sviluppo del teatro russo. Evidenziò la continuità, oscurata dai colleghi di storia del teatro, tra la sperimentazione mamontoviana e quella del Teatro d'Arte di Mosca rilevandone i risultati, gli obiettivi comuni e l'ascendente dell'una sull'altra<sup>53</sup>. Dimostrò il legame artistico, rilevato dai documenti, tra Mamontov e Stanislavskij. Fino ad affermare che la riforma scenica mamontoviana fu «di più ampia portata della sola arte operistica, essa ha contribuito al rinnovamento del balletto, e non solo del teatro musicale, ma anche di quello drammatico, sviluppando le leggi di regia»<sup>54</sup>.

A supporto e a integrazione di questo lavoro, vide contemporaneamente la luce il volume *Mamontovskij kružok* (Circolo Mamontov) di Kogan<sup>55</sup>, in cui si ricostruiva filologicamente l'attività artistica e teatrale del circolo dalle origini. La studiosa focalizzava l'attenzione sulle messinscene domestiche, che furono allestite nella casa di Mosca e presso la tenuta di Abramcevo dal 1878 al 1900, alle quali prese parte anche l'adolescente Stanislavskij.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> Ivi, pp. 32-81.

<sup>51</sup> Ivi, p. 38.

<sup>52</sup> Ivi, p. 12.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 77-78.

<sup>54</sup> Ivi, p. 38.

<sup>55</sup> D. Kogan, *Mamontovskij kružok*, Moskva, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1970.

Nel 1972 fu pubblicata a sorpresa la prima monografia su Savva Mamontov<sup>56</sup>, che non portò fortuna all'autore, Mark Kopščicer, perché, emarginato dalla comunità scientifica, si suicidò tempo dopo<sup>57</sup>. La riabilitazione di Mamontov era lontana da venire e le donne lo avevano compreso: bisognava operare sottotraccia. Fiorirono così gli studi sui pittori-scenografi e sui movimenti artistici, furono pubblicate le raccolte di documenti inediti rinvenuti negli archivi che ricostruivano, pezzo dopo pezzo, la trama complessa di quel periodo di storia del teatro. Nel 1974 la Syrkina tornò a narrare dell'arte decorativa a cavallo tra il XIX e il XX secolo, dell'attività dei pittori-scenografi e degli spettacoli dell'Opera Privata, chiosando:

Nella storia del teatro russo la personalità di Mamontov non è considerata. Tuttavia, l'Opera Privata di Mamontov è il diretto precursore del Teatro d'Arte di Mosca. Stanislavskij si è formato da Mamontov e ha partecipato agli spettacoli domestici che non erano per nulla dei semplici intrattenimenti per dilettanti. Come il tempo ha dimostrato, il circolo Mamontov fu un'autentica fucina artistica, che ha preparato il risveglio dei teatri lirici e drammatici [...]. Il Teatro d'Arte di Mosca ha continuato e sviluppato l'innovativa esperienza dei mamontoviani sulla scena drammatica. Essa lo ha influenzato in tutto<sup>58</sup>.

### **Intrecci tra teatro, danza, opera lirica, arti visive**

Nel corso degli anni Ottanta e, soprattutto, nel periodo della cosiddetta *Perestrojka* (Ricostruzione) la fronda delle studioso sovietiche ebbe un forte incremento grazie agli studi avviati in altri campi: danza e opera lirica. Furono messi in luce gli intrecci tra teatro drammatico, lirico e coreutico dall'epoca del modernismo alle avanguardie e fu applicato quell'approccio metodologico, utilizzato inizialmente come *escamotage* per parlare di regia e recitazione, oltrepassando le riduttive logiche settoriali.

Per quanto riguarda gli studi coreutici, fin dalla sua prima pubblicazione, Elizaveta Suric mise in luce i reciproci contributi tra teatro drammatico e danza, evidenziando l'importanza della stretta cooperazione tra registi-scenografi e coreografi nella creazione del balletto<sup>59</sup>. La Suric diede solide basi all'impostazione scientifica

<sup>56</sup> Cfr. M. Kopščicer, *Savva Mamontov*, Moskva, Iskusstva, 1972.

<sup>57</sup> Nel 1967 Kopščicer pubblicò il volume sul pittore mamontoviano Valentin Serov, ricevendo una calda accoglienza dalla comunità artistica di Rostov, che lo invitò a presentare domanda per entrare a far parte dell'Unione degli Scrittori dell'URSS. Dopo la pubblicazione del volume su Mamontov, stava preparando altri due saggi dedicati a Vasilij Polenov e a Michail Vrubel' dei quali non vide la luce dato che, affranto per il rifiuto ricevuto e l'emarginazione subita, si suicidò nel 1982.

<sup>58</sup> F. Syrkina e E. Kostina, *Russkoe teatral'noe dekoracionnoe iskusstvo*, Moskva, Iskusstvo, 1978, pp. 78 e 90.

<sup>59</sup> Cfr. E. Suric, *Koreografičeskoe iskusstvo dvacatyh godov*, Moskva, Iskusstvo, 1979 (trad. ingl.:

della ricerca coreutica superando gli stereotipi, perché: «l'unica cosa che non sopportava era la mancanza di professionalità»<sup>60</sup>. Curò le edizioni enciclopediche sul balletto (1980) e sul balletto russo (1997), scrisse numerosi articoli e monografie. Grazie alle sue competenze linguistiche fu una delle poche studiose ad attivare collaborazioni di curatela scientifica all'estero. Negli ultimi anni contribuì a riesaminare le cause sull'origine della drammatizzazione e dell'impostazione registica dello spettacolo di balletto, che il coreografo Aleksandr Gorskij inaugurò all'inizio del Novecento, mettendo in luce l'influenza diretta dell'Opera Privata di Mamontov<sup>61</sup>.

Su questo tema si era già appuntata l'attenzione della musicologa Vera Rossichina che nel suo libro<sup>62</sup>, edito nel 1985, accolse l'impostazione metodologica delle pioniere traghettando gli studi lirici verso l'analisi interdisciplinare. In questo modo poté trattare del ruolo da regista di Mamontov e di quella scuola attoriale e di regia che si era formata all'ombra dell'Opera Privata. Grazie al materiale d'archivio e alle testimonianze degli artisti Rossichina ricostruì il metodo mamontoviano, mostrando come costruiva la produzione teatrale, come educava gli attori-cantanti durante le sue "lezioni di regia" e come Stanislavskij si fosse formato seguendo e sviluppando il metodo dello zio, suo «maestro di estetica»<sup>63</sup>.

Con rinnovato interesse si tornò a scandagliare quel periodo storico. Nel 1995 fu scoperto l'archivio del coreografo Aleksandr Širaev che conteneva i primi filmati d'animazione di marionette, da lui creati, e i film di danze di carattere nello stile di Petipa, dei quali si ignorava l'esistenza<sup>64</sup>. Tra il 1964 e il 1999 la critica di danza Vera Krasovkaja approfondì l'indagine sul balletto russo di inizio Novecento e sull'oscurata attività della famosa *étoile* dei Ballets Russes, Anna Pavlova, emigrata in Inghilterra nel 1914.

Tra gli *émigrés*, etichettati come formalisti, vi era anche il pittore Vasilij Kandinskij, del tutto sconosciuto in Russia. La sua riabilitazione avvenne nel 1989 con la prima mostra a lui dedicata presso la Galleria Statale Tret'jakov di Mosca, organizzata dalle storiche dell'arte Natal'ja Avtonomova e Alla Gusarova che ne curarono il catalogo<sup>65</sup>. Grazie al loro lavoro di ricerca vennero alla luce scritti inediti

E. Souritz, *Soviet Choreographers in the 1920s*, North Carolina (USA)-Durham-London, Duke University Press e Dance Books, 1990).

<sup>60</sup> V. Kremen', *Vstreča s Elizavetoj Suric*, 17 giugno 2021, www.csdfmuseum.ru (ultima consultazione: 30 aprile 2023).

<sup>61</sup> E. Suric e Ekaterina Belova (a cura di), *Baletmejster A. A. Gorskij. Materialy. Vospominanija. Stat'i*, San Pietroburgo, Ex Dmitrij Bulanin, 2000, pp. 8-9.

<sup>62</sup> V. Rossichina, *Opernyi teatr S.I. Mamontova*, Moskva, Muzyka, 1985.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 47-51.

<sup>64</sup> Cfr. D. Gavrilovich, *Aleksandr Širaev e lo studio del movimento. Dalla danza all'invenzione del filmato d'animazione con marionette*, in P. Bertolone, A. Corea e D. Gavrilovich (a cura di), *Trame di meraviglia. Studi in onore di Silvia Carandini*, Roma, Universitalia, pp. 179-190.

<sup>65</sup> N. Avtonomova e A. Gusarova (a cura di), *Vasilij Vasil' evič Kandinskij (1866-1944)*, catalogo



dell'artista e dipinti giovanili che documentavano la formazione di Kandinskij in Russia e, a sorpresa, lo stretto rapporto con gli artisti del circolo Mamontov. La risonanza internazionale dell'evento provocò la reazione della Société Kandinsky e della critica occidentale, non disposta ad accogliere un tale sconvolgimento nella tradizione degli studi. Eppure la documentazione scoperta mostrava inequivocabilmente la stretta relazione tra l'ideatore dell'astrattismo lirico e l'ambiente artistico moscovita, dando l'avvio a un nuovo campo di ricerca<sup>66</sup>. Si scoprirono legami di amicizia tra le famiglie dei Kandinskij e dei Mamontov, entrambe provenienti dalla Siberia<sup>67</sup>. Nel 1995 e nel 2000 uscirono due monografie su Mamontov, furono organizzate mostre e convegni e fu ristrutturata la casa-museo ad Abramcevo. Nel 2003 la storica dell'arte Eleonora Paston diede alle stampe un volume, che ricostruiva in modo sistematico e su documenti di prima mano tutta l'attività artistica e teatrale della colonia di Abramcevo. Per la prima volta Paston presentò il *corpus* degli scritti teatrali di Mamontov, alcuni dei quali sono ancora in forma di manoscritto, ordinandoli secondo il genere: *vaudeville*, commedie e tragedie. Dall'analisi dei testi, fino a quel momento completamente ignorati dagli studi letterari, la studiosa individuò il nucleo fondante della drammaturgia mamontoviana, che i contemporanei avevano definito *večnaja teatral'nost'* (eterna teatralità). Comparando i versi della commedia-opera *Camorra* (1881) con quelli di *Il bagno* di Majakovskij, Paston scoprì che il poeta futurista aveva preso in prestito non solo i versi, ma anche quel che ella denominò "trucco comico", l'onomatopea, introdotta dal drammaturgo nel discorso di un turista (Lord), che l'attore esprimeva in scena mediante un insieme di parole, dal suono inglese ma prive di significato, accompagnandosi con mimica espressiva. In altre parole Mamontov aveva reintrodotta l'uso del *grammelot*<sup>68</sup>.

### **Mir Iskusstva: la scoperta e gli studi**

Durante gli anni Settanta iniziò l'esplorazione anche del Mondo dell'Arte, raggruppamento artistico e teatrale modernista. La Požarskaja aveva dedicato un capitolo

della mostra (Galleria Statale Tret'jakov di Mosca), Leningrad, Avrora, 1989.

<sup>66</sup> Cfr. J. Hahl-Koch, *Kandinsky*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1993; D. Gavrilovich, *Astrazione, romanticismo del colore. Kandinskij e il suo rapporto con l'arte e il teatro soprattutto nell'area della cultura realista e simbolista russa*, in J. Nigro Covre (a cura di), *Verso "La sintesi delle Arti"*, Roma, Bagatto Ed., 1993, pp. 46-76; I. Aronov, *Kandinskij Istoki 1866-1907*, Moskva, Gesharim Mosty kul'tury, 2010.

<sup>67</sup> V. Baraev, *Drevo: dekabristy i semejstvo Kandinskich*, Moskva, Politizdat, 1991.

<sup>68</sup> E. Paston, *Abramcevo. Iskusstvo i žizn'*, Moskva, Iskusstvo, 2003, pp. 322-324; D. Gavrilovich, *Savva Mamontov: drammaturgo-regista e personaggio delle sue opere teatrali*, in R. Caputo, L. Mariti e F. Nardi (a cura di), *Il personaggio in commedia. Vita e finzione nel Teatro Moderno e Contemporaneo*, Roma, Universitalia, 2022, pp. 85-99.

del suo volume all'attività teatrale degli artisti pietroburchesi, che ne fecero parte, e alla successiva esperienza nei Ballets Russes<sup>69</sup>, ma si deve a Natal'ja Lapšina lo studio sistematico sui membri del gruppo e sull'attività svolta grazie a una copiosa messe di documenti, da lei reperiti negli archivi<sup>70</sup>. Con rigore filologico la Lapšina ricostruì l'intricata vicenda della formazione del gruppo intorno alla rivista omonima, narrando l'iniziale adesione e poi la rapida scissione degli artisti mamontoviani che tuttora ne sono ritenuti membri (ad es. Golovin, Korovin, Serov). Importante fu il profilo di Sergej Džagilev che emergeva dalla narrazione dei fatti e dalla pubblicazione di materiali inediti di suo pugno<sup>71</sup> stravolgendo, per molti versi, quanto noto in Occidente. Negli stessi anni altre studiose sovietiche diedero alle stampe numerose monografie sugli artisti del Mondo dell'Arte. Tra queste si ricordano i contributi di Irina Pružan e Natal'ja Borisovskaja, in particolare sull'opera pittorica e teatrale di Lev Bakst<sup>72</sup>, ancora oggi insuperati per rigore filologico.

### Conclusioni

Il grande lavoro svolto dalle studiose sovietiche fece decollare gli studi sul Modernismo, dimostrando quale importanza questa sperimentazione ebbe per la nascita dell'avanguardia, mettendo in evidenza le omissioni e le false verità e attestando quanto fosse urgente e deontologicamente corretto avviare la revisione della narrazione "sovietizzata" sulla storia del teatro russo-sovietico. A fronte di mezzo secolo di ricerche e studi, la posizione dei loro autorevoli colleghi, storici e critici di teatro, non è mutata nemmeno negli ultimi decenni; come, d'altra parte, è accaduto in Occidente. Eppure, questo muro di ostinato, incomprensibile silenzio e di indifferenza si è incrinato piano piano. Ancora una volta furono le donne, ricercatrici italiane, francesi e americane, a prendere in seria considerazione quanto fatto dalle loro colleghe in Russia.

In quaranta anni di studi, inaugurati con la mia prima pubblicazione del 1983<sup>73</sup>, ho sostenuto e diffuso i risultati delle loro ricerche, portando il mio contributo d'analisi e riflessione critica sulla storia del teatro, dell'arte e della danza in Russia, tra la fine del XIX e il primo ventennio del XX secolo. L'approccio interdisciplinare, il metodo storiografico e comparativo mi hanno permesso di ricostruire piano piano quel complesso contesto socio-culturale e il fitto tessuto di relazioni tra gli

<sup>69</sup> M. Požarskaja, *Russkoe teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo*, cit., pp. 237-278.

<sup>70</sup> N. Lapšina, *Mir Iskusstva*, Moskva, Iskusstvo, 1977.

<sup>71</sup> Ivi, pp. 177-178.

<sup>72</sup> I. Pružan, *Lev Samojlovič Bakst*, Leningrad, Iskusstvo, 1975; N. Borisovskaja, *Lev Bakst*, Moskva, Iskusstvo, 1979.

<sup>73</sup> D. Gavrilovich, *Dall'Opera Privata di Mamontov al Teatro Convenzionale di Mejerchol'd. L'attività di un regista scenografo: Aleksandr Jakovlevič Golovin*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1983, n. 19, pp. 99-108.

esponenti di sfere artistiche diverse, portando alla luce e confutando le false-verità attraverso lo studio, l'acquisizione e la comparazione di documenti di prima mano. La sperimentazione artistica e teatrale dei membri del circolo mamontoviano tra Mosca e Abramcevo, il ruolo di Mamontov come regista, la diffusione della sua concezione e dei principi del moderno spettacolo di regia, l'influenza esercitata su Stanislavskij e poi su Mejerchol'd sono stati temi centrali della mia ricerca.

Su questo stesso argomento ho trovato piena rispondenza nei lavori della musicologa statunitense Olga Haldey e della slavista francese Pascale Melanie. Entrambe hanno focalizzato il loro interesse sull'Opera Privata e sul ruolo di regista e pedagogo di Mamontov<sup>74</sup>, portando nuovi stimoli alla ricerca. Haldey scrisse dell'influenza esercitata dalla visione degli spettacoli dell'Opera Privata su Mejerchol'd, dai quali discese sia la stilizzazione nei gesti della recitazione, sia l'elaborazione della concezione del teatro convenzionale<sup>75</sup>. Nel 2020 Maria Shevtsova, studiosa londinese, pubblicò un volume su Stanislavskij frutto di nuove ricerche d'archivio, grazie alle quali comprovava il legame profondo con Mamontov e annunciava la scoperta della dimensione del sacro nella giovanile esperienza teatrale del regista del Teatro d'Arte<sup>76</sup>.

In un articolo del 2016 lo storico e critico teatrale Nikolaj Kuznecov, membro dell'Istituto di Storia delle Arti di Mosca, scrisse sulla falsa tradizione di considerare Mamontov solo come un mecenate, tradizione «che si è sviluppata sia nei circoli accademici ufficiali sia in quelli teatrali, e che ci spinge ora a insistere sul ripristino della giustizia storica compensando l'attuale perdita storica ed estetica»<sup>77</sup>.

Il suo appello è caduto nel vuoto, perché mutare la versione dei fatti per ripristinare la verità storica, ancora oggi non giova a nessuno per motivi di natura diversa. Eppure, benché l'esito appaia in generale negativo, qualcosa è accaduto nel corso di questa lunga stagione di studi. Queste donne, queste studiose di teatro sovietiche e poi russe, hanno avuto la forza di non uniformarsi, di trovare dentro di sé il coraggio, la determinazione e l'onestà intellettuale che ha permesso loro di portare alla luce quanto doveva essere celato. Ed è questo il vero risultato.

<sup>74</sup> O. Haldey, *Mamontov's Private Opera. The Search for Modernism in Russian Theater*, Bloomington, Indiana University Press, 2010; P. Melani, *L'Opéra privé de Moscou et l'avènement du spectacle d'opéra moderne en Russie*, Paris, Institut d'études slaves, 2012.

<sup>75</sup> O. Haldey, *Mamontov's Private Opera. The Search for Modernism in Russian Theater*, cit., pp. 123, 199-200.

<sup>76</sup> M. Shevtsova, *Rediscovering Stanislavsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

<sup>77</sup> N. Kuznecov, *S.I. Mamontov – reformator opernogo iskusstva v Rossii*, in «Kul'turnoe nasledie Rossii», I, 2016, p. 20.

Valeria Puccini

## Una donna nel mondo maschile del melodramma

Paola Masino autrice di libretti d'opera

Tutto quello che si dice a proposito dell'arte non ci aiuta affatto a capire le cose dell'arte, operazione tutta istintiva<sup>1</sup>.

Paola Masino (Pisa, 20 maggio 1908 - Roma, 27 luglio 1989) è stata una grande autrice del Novecento la cui opera poliedrica, purtroppo, è stata spesso eclissata dall'ombra onnipresente del ben più famoso compagno di una vita, lo scrittore Massimo Bontempelli. Autrice di romanzi, raccolte di racconti, pubblicista, la sua parabola artistica può essere inquadrata temporalmente all'interno del Ventennio fascista, andando dalla pubblicazione delle prime prose (*Decadenza della morte e Monte Ignoso*) nel 1931 a *Nascita e morte della massaia*, il suo libro più famoso, scritto tra il 1938 e il 1940 ma che per varie vicissitudini vedrà la luce soltanto nel 1945. Contemporaneamente alla sofferta redazione di quello che sarà il suo ultimo romanzo, Masino si dedica alla composizione di liriche, pubblicando nel 1947 la sua prima e unica raccolta intitolata semplicemente *Poesie*. Da questo momento in poi, per la scrittrice si apre un periodo di apparente inattività artistica, in cui la lunga malattia del compagno e il dover provvedere alla madre ormai anziana (l'amatissimo padre Enrico era morto il 25 ottobre 1943) la costringono a occuparsi delle necessità economiche familiari. Sono lontani i tempi felici in cui lei e Massimo potevano condurre una vita brillante e ricca di stimoli culturali tra Parigi, Milano e Venezia, dedicandosi senza eccessive distrazioni alla comune passione per la scrittura: agli inizi del 1950, ritiratasi a vivere a Roma nella casa di Viale Liegi che era stata dei genitori, Masino si dedicherà essenzialmente a un'intensa attività giornalistica per varie riviste (tra cui «Noi donne» ed «Epoca») e di traduttrice dal francese, mestieri che le consentono di guadagnare quanto basta a mantenere quel che resta della sua famiglia, senza tuttavia rinunciare ad affidare ai tantissimi quaderni di appunti il racconto privatissimo dei suoi fantasmi e delle sue memorie.

Nello stesso anno inizia una collaborazione con la Rai che durerà – tra alti e bas-

<sup>1</sup> M. Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica. 1910-1950*, Milano, Mondadori, 1958, p. 86.

si – fino agli anni Settanta: ne è occasione un programma radiofonico per commemorare Luigi Pirandello, l'amico di sempre, morto il 10 dicembre 1936 e al quale era legatissima; in un'intervista del 1975, rispondendo a una domanda di Franco Mannino, Masino affermerà: «L'amicizia di Pirandello è stato uno dei rari doni che mi ha fatto la vita. Ma parlarne in poche righe d'intervista è impossibile. Non si tratta di episodi, benché potrei raccontarne parecchi. Ma d'incandescenza d'atmosfera e d'impulsi intellettuali»<sup>2</sup>.

Nello stesso periodo Masino inizia a comporre anche libretti d'opera, un'attività decisamente insolita per una donna ma da cui ricaverà le sole gratificazioni professionali di questi anni per lei così faticosi, sia dal punto di vista personale che professionale. Nella plurisecolare storia del melodramma, infatti, non vi è traccia di autrici italiane di libretti prima del XIX secolo, in cui compare il nome di Vincenzina Viganò Mombelli che scrive il testo per l'opera *Demetrio e Polibio* di Gioacchino Rossini e non vi saranno poi altre firme femminili, almeno italiane, fino a Paola Masino. In verità, la musica è da sempre una delle componenti fondamentali della sua vita, come apprendiamo da lei stessa:

Fin da piccine nostro padre ci aveva abituate ad andare all'opera. Poiché eravamo molto molto poveri andavamo in loggione (andata e ritorno a piedi per risparmiare i quattro per quattro sedici soldi del tram). [...] Un'andata piena di ansie e di corse, di attesa, d'immaginazione, d'informazioni sull'opera che avremmo udita fra poco; un ritorno pieno di canti storpiati delle arie che più ci eran piaciute, un sognare quelle appassionate avventure, un fingersi nelle vesti smaglianti della prima donna o del tenore. Babbo prediligeva Wagner, Debussy, Strauss, Mozart e, in genere, gli operisti stranieri agli italiani<sup>3</sup>.

In casa Masino alla letteratura, al teatro e alla musica non si rinunciava mai, anche in tempi di ristrettezze economiche: tra i ricordi più preziosi della scrittrice vi sono le passeggiate archeologiche per le campagne romane insieme al padre e alla sorella e le serate al Teatro Costanzi, il tempio dell'opera e del balletto nella capitale, la cui cupola affrescata la piccola Paola conosce a memoria e dove incontrerà Giacomo Puccini, che lei detesta perché il padre lo detesta<sup>4</sup>. Sempre il padre la spingerà a studiare il pianoforte, come d'altronde era usuale in quell'epoca per tante ragazze di buona famiglia e, a soli tre anni, la porterà a vedere la prima opera, il *Pelléas et Mélisande* di Debussy. La musica e il teatro sono dunque per lei strettamente legati ai ricordi di un'infanzia felice e poi mitizzata, ma diventeranno ben presto

<sup>2</sup> F. Mannino, *Una conversazione con Paola Masino. Dio, il Diavolo e la vita d'oggi*, in «Il Dramma», LI, 1975, n. 10, p. 20.

<sup>3</sup> P. Masino, *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*, Milano, Rusconi, 1995, p. 16.

<sup>4</sup> «Quando Puccini morì mio padre mise la bandiera alla finestra», ivi, p. 17.

anche passioni condivise con l'amore della sua vita, quel Massimo Bontempelli già separato e tanto più grande di lei per il quale Masino, non ancora maggiorenne, oserà sfidare il perbenismo imperante di quegli anni, abbandonando tutto per vivere con lui a Parigi e restandogli accanto fino alla morte, avvenuta il 21 luglio 1960. Un'unione scandalosa ma vissuta pienamente e con ferma convinzione, che tuttavia segnerà il destino della scrittrice, inquadrata sin dalle prime prove nella corrente novecentista che a lui faceva capo e giudicata quasi sempre non tanto per il suo indubbio valore di autrice irriducibile ad ogni inquadramento in questa o in quella corrente letteraria, ma come una novella Eva tratta dalla costola di Adamo<sup>5</sup>. Come scriverà poi l'amico Franco Mannino, «Secondo me, l'aver a compagno Bontempelli è stato una palla al piede per la sua vita artistica»<sup>6</sup>.

Un rapporto così totalizzante e duraturo si spiega anche grazie alle profonde corrispondenze intellettuali tra i due scrittori, che si stimano reciprocamente e le cui frequenti collaborazioni artistiche traspaiono chiaramente dalle lettere e dai diari di Masino. Peraltro, anche Bontempelli è un compositore, pur se autodidatta: sin dal 1919, al rientro dalla guerra, aveva iniziato a cimentarsi in questo campo musicando il racconto *La Salamandra* dell'amico Luigi Pirandello e poi componendo le musiche di scena per la sua pièce teatrale *Siepe a nordovest*, oltre a varie composizioni da camera o per orchestra. Nel 1958, quando il compagno è ormai gravemente malato, Masino raccoglie i suoi scritti a carattere musicale in un volume intitolato *Passione incompiuta*, la cui quarta di copertina recita:

Appassionato di musica fin dall'infanzia, compositore più o meno clandestino (ma alcuni suoi pezzi furono stampati ed eseguiti più volte, anche presso istituzioni illustri), Bontempelli è tra i pochissimi letterati italiani che considerano la musica parte integrante dell'esperienza culturale, al pari delle altre arti<sup>7</sup>.

Come la compagna, anch'egli non apprezza Giacomo Puccini, pur riconoscendone la grandezza come compositore («Con dolore debbo dire che io sono, sì, perfettamente convinto di certi meriti musicali di Puccini ma che il risultato di tali qualità non riesce a piacermi»<sup>8</sup>); e, come il padre di lei, ama molto Wagner («Noi possiamo senza alcuna difficoltà dimenticarlo uomo, e pensarlo come una delle grandi energie naturali fuori d'ogni tempo e d'ogni contingenza, come Dante, Michelangelo e Beethoven»<sup>9</sup>, scriverà di lui) ma apprezza anche Giuseppe Verdi (non molto amato da Enrico Masino), la cui opera per lui «è una delle più energiche

<sup>5</sup> La citazione, notissima, è di Luigi Baldacci da *Gadda e la Masino, due classici del disordine*, in «Epoca», 05 aprile 1970.

<sup>6</sup> F. Mannino, *Una conversazione con Paola Masino*, cit., p. 18.

<sup>7</sup> M. Bontempelli, *Passione incompiuta*, cit.

<sup>8</sup> Ivi, p. 233.

<sup>9</sup> Ivi, p. 50.



creazioni di arte genuina, altissima; ma anche [...] esempio di arte profondamente rivoluzionaria»<sup>10</sup>.

Paola e Massimo sono habitu  di teatri e festival musicali in tutta Italia e tra le loro frequentazioni vi sono musicisti e direttori d'orchestra famosi come Victor De Sabata, assiduo della loro casa nel periodo veneziano; Gian Francesco Malipiero, che aveva collaborato con Pirandello nel 1932 per la messa in musica del suo testo *La favola del figlio cambiato*; Mario Labroca, anch'egli amico e collaboratore del grande drammaturgo agrigentino; e Goffredo Petrassi, che in un'intervista ricorder  le notti passate a giocare a poker a Venezia in casa della coppia<sup>11</sup>. L'idea di dedicarsi alla scrittura librettistica, dunque, non   cos  estemporanea come potrebbe apparire a un osservatore distratto n  costituisce per lei soltanto un'altra fonte di reddito, per quanto importante<sup>12</sup>, ma affonda le sue radici nell'educazione colta e raffinata che Masino aveva ricevuto grazie ai suoi genitori, per poi trovare pieno sviluppo nella vita intensa e ricca di stimoli culturali che la scrittrice conduce insieme al compagno, almeno fino a quando la lunga malattia di Massimo non la costringer  a dedicarsi a tempo pieno alla sua assistenza, abbandonando a poco a poco anche l'attivit  pubblicitaria. Inoltre, come afferma il musicologo Fabrizio Della Seta, «il librettista appartiene invariabilmente alla categoria storica del letterato; scrivere libretti   sempre stata un'attivit  concomitante allo scrivere poesie, drammi, romanzi, storia o giornalismo»<sup>13</sup>.

Rapidamente dimenticata da pubblico e critica gi  a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, Paola Masino   attualmente oggetto di studi attenti e importanti relativi non soltanto alle sue opere a stampa ma al suo vastissimo Archivio, da lei meticolosamente ordinato e custodito e, dopo la sua morte, affidato dal nipote all'Universit  di Roma "La Sapienza"<sup>14</sup>. L'archivio contiene anche i dattiloscritti, con molte annotazioni autografe, di tutti i libretti da lei composti a partire dal primo, *Viaggio d'Europa*, che Masino scrive nel 1953 ispirandosi al racconto omonimo di Massimo Bontempelli (peraltro sviluppato a partire da una sua idea) su musiche del compositore Vittorio Rieti. La proposta le viene dall'amico e musicista Mario Labroca, all'epoca dirigente Rai, che aveva intenzione di presentare l'opera al Pre-

<sup>10</sup> Ivi, p. 78.

<sup>11</sup> G. Petrassi, *Scritti e interviste*, a cura di R. Pozzi, Milano, Suvini Zerboni, 2007, p. 116.

<sup>12</sup> Ad esempio, per *Viaggio d'Europa* Masino guadagner  200.000 lire, una cifra notevole per l'epoca, alle quali vanno aggiunti i diritti d'autore versati dalla Siae: D. Gangale, *La musica come nuovo orizzonte per la scrittura: i libretti degli Anni Cinquanta*, in *Paola Masino*, a cura di B. Manetti, Milano, Mondadori, 2016, p. 201.

<sup>13</sup> F. Della Seta, *Il librettista*, in *Storia dell'opera italiana*, vol. IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1987, p. 234.

<sup>14</sup> Le carte di Paola Masino sono conservate dal 1997 all'interno dell'Archivio del Novecento presso l'Universit  di Roma "La Sapienza". Colgo l'occasione per ringraziare la prof.ssa Cecilia Bello, attuale responsabile dell'Archivio Paola Masino, che mi ha consentito di consultare le carte della scrittrice fornendomi, altres , la sua preziosa e cortesissima assistenza.

mio Italia, essendo il tema quanto mai attuale in quegli anni di fondazione politica della Comunità Economica Europea. Il testo di Bontempelli, incluso insieme ad altri due racconti nel volume *Giro del sole* pubblicato nel 1941, era stato molto apprezzato dai critici e in particolare da Giuseppe De Robertis, che ne aveva sottolineato proprio la prosa elegante e musicale<sup>15</sup>. Tuttavia, rispetto al racconto originale Masino opera una vera e propria riscrittura, in parte dovuta alle esigenze generali dell'architettura del melodramma, organismo complesso e unitario in cui i testi non hanno in sé credibilità drammatica senza l'intervento fondamentale della partitura musicale, in parte al fatto che si tratta di un radiodramma, un'opera cioè in cui l'immaginazione degli ascoltatori può essere stimolata soltanto dalle voci dei cantanti e dalla musica, senza neppure l'ausilio della scenografia e dei costumi; in parte, infine, per esigenze musicali, come le farà notare Vittorio Rieti durante la composizione, invitandola a tagliare drasticamente alcune parti<sup>16</sup>. Il racconto di Bontempelli ne risulta, pertanto, notevolmente ridimensionato con l'eliminazione di gran parte delle scene descrittive e la semplificazione della trama e dei rapporti tra i personaggi, alternando parti cantate come arie, duetti e cori a parti recitate. Lo spiegherà lei stessa mirabilmente in una lettera del 1971, confessando quanto la concentrazione della scrittura librettistica sia congeniale alla sua vena creativa:

Quello che più mi attira in questo momento sono i libretti d'opera e gli sceneggiati per la radio e la televisione. Forse mi sono anch'io contagiata dalla civiltà delle immagini, ma la sinteticità di questi mezzi (soprattutto dei libretti in cui occorre fare esplodere amori ed ecatombi, inferno e paradiso in due parole) mi affascina in modo particolare<sup>17</sup>.

D'altronde, già in un trattato del XVII secolo intitolato *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*<sup>18</sup>, l'anonimo autore afferma chiaramente che nel teatro in musica l'estro poetico deve di necessità essere sottomesso alla volontà e alle esigenze del compositore. Nell'Ottocento, se-

<sup>15</sup> G. De Robertis, *Il Giro del sole di Bontempelli*, in «Letteratura», V, luglio-settembre 1941, n. 3, pp. 104-106.

<sup>16</sup> F.C. Ricci, *Vittorio Rieti*, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1987, p. 449: «Forse non ti sei resa conto che tutta quella faccenda, messa in musica, durerebbe un paio d'ore. Insomma, t'ho scritto due giorni fa e non mi starò a ripetere. Tuttavia, aggiungerò questo: prepara un bel paio di forbici per il mese di luglio!».

<sup>17</sup> P. Masino, Lettera a Luisa Trevenzoli del 30 ottobre 1971, Archivio Paola Masino (Roma), Serie «Scritti», Sottoserie «Appunti», Fascicolo «Biografia Paola».

<sup>18</sup> s.a., *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Firenze, Olschki, 1983. L'opera fu composta intorno al 1630 probabilmente da Pierfrancesco Rinuccini (1592-1657), figlio del famoso poeta e librettista Ottavio.

colo che vede il momento di massimo splendore del melodramma, al librettista verrà riconosciuto un ruolo culturale e sociale (e, naturalmente, economico) nettamente inferiore a quello del compositore, alla cui sola figura è attribuita tutta la paternità artistica del prodotto finale. Tuttavia, date queste premesse, è pur vero, come afferma Giulio Ferroni, che i libretti «agiscono come strumento essenziale di mediazione tra il più ampio orizzonte culturale e la sua drammatizzazione musicale. [...] Tutto ciò fa sì che la “modestia” di molti libretti sia solo relativa: e che molti di essi rivelino una eccezionale perizia costruttiva e una dignità drammatica»<sup>19</sup>. È dunque fondamentale indagare la scrittura librettistica dal punto di vista della forma letteraria anche al di là della cornice musicale in cui essa è inserita, ancor di più se gli autori di questi testi sono scrittori di spessore come Paola Masino, che inevitabilmente trasfondono nell'opera il proprio bagaglio artistico e culturale e la loro capacità di dialogare con la tradizione letteraria. Come ha scritto Emanuele D'Angelo, «A fare la differenza sono lo stile del librettista, il suo spazio letterario, la sua abilità poetica e teatrale, la sua capacità di mediare tra codici ed esigenze modellando testi ‘finiti’, nel loro specifico genere, già prima della musica per cui sono stati pensati»<sup>20</sup>.

Alcuni fascicoli del preziosissimo archivio della scrittrice raccolgono le carte relative ai suoi rapporti con gli editori, i contratti, la corrispondenza con i compositori (Franco Mannino e Vittorio Rieti), addirittura le ricevute Siae dei diritti d'autore<sup>21</sup>:

La sottoserie *Libretti d'opera e canzoni* è divisa in otto fascicoli, nei quali sono stati inventariati i manoscritti e dattiloscritti di ciascun libretto realizzato da Paola Masino, sulla base dell'organizzazione dei materiali già effettuata dall'autrice. I sette fascicoli che ne sono risultati, ciascuno dei quali dedicato ad una singola opera, sono stati quindi ordinati cronologicamente, cominciando dai libretti editi (da 64. *Viaggio d'Europa* a 68. *Il ritratto di Dorian Gray*) per proseguire con gli inediti e terminare infine con le canzonette. In 71. *Varia* sono invece confluiti le locandine, i manifesti e i programmi di sala delle rappresentazioni di alcune opere, elencati anch'essi in ordine cronologico<sup>22</sup>.

Vi è poi un faldone intitolato *Musica*, contenente tutti gli articoli relativi alle opere per le quali Masino aveva composto i libretti, ordinati cronologicamente. Si tratta, quindi, di materiale fondamentale per la comprensione e la ricostruzione del

<sup>19</sup> G. Ferroni, *Prefazione a La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, a cura di I. Bonomi, E. Buroni e E. Sala, Milano, Ledizioni, 2019, p. 8.

<sup>20</sup> E. D'Angelo, *Dalla parte dei librettisti*, in *La librettologia*, cit., pp. 166-167.

<sup>21</sup> F. Bernardini Napoletano, *L'Archivio di Paola Masino. Inventario*, in «Quaderni della rassegna degli Archivi di Stato», 105, Roma, Casa Editrice Università La Sapienza, 2004, p. 62.

<sup>22</sup> Ivi, p. 118.

suo *modus operandi*: dopo la scelta del soggetto, la scrittrice elaborava la sceneggiatura e la versificazione, nei casi migliori in accordo con il compositore; è questa, tuttavia, la fase in cui più spesso e più facilmente potevano sorgere occasioni di contrasto, nelle quali di solito era costretta ad adeguarsi alla volontà altrui. D'altronde, nella secolare storia del melodramma sono pochi i casi di felici sodalizi artistici tra musicisti e librettisti: come ebbe a scrivere Verdi ad Antonio Ghislanzoni, uno dei migliori librettisti con cui lavorò, «Purtroppo per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica»<sup>23</sup>.

Ma se per l'Ottocento Emanuele D'Angelo parla di «operisti 'tiranni'»<sup>24</sup>, come ci ricorda Silvia Tatti le troppo facili schematizzazioni non sono mai del tutto opportune<sup>25</sup>. Nel Novecento, secolo in cui i rapporti tra librettista e compositore cambiano radicalmente rispetto al passato e il melodramma conosce nuove e audaci sperimentazioni musicali e linguistiche, abbiamo musicisti che scrivono da sé i propri libretti come – per fare soltanto un esempio – Luigi Dallapiccola, mentre altri cercano la collaborazione di scrittori o giornalisti affermati (è il caso di Paola Masino), con risultati non sempre positivi e dinamiche ancora conflittuali, a dimostrazione della «vitalità della “questione autoriale” nei testi per musica»<sup>26</sup>. Basterà qui ricordare la tormentata collaborazione tra Italo Calvino e Luciano Berio per la scrittura del testo di *Un re in ascolto*<sup>27</sup>, che Tommaso Pomilio descrive come «un corpo a corpo titanico, agonico e scintillante di effetti speciali, fra due entità autoriali, due stregoni dei linguaggi»<sup>28</sup>.

<sup>23</sup> G. Verdi, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, p. 641.

<sup>24</sup> E. D'Angelo, *Libretti e librettisti, tra canto e lettura*, [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/lirica/d\\_Angelo.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/lirica/d_Angelo.html).

<sup>25</sup> «Il tracciato schematico generalmente assunto dalla storia dell'opera con un periodo sei-settecentesco in cui permane l'autonomia del testo, un periodo ottocentesco in cui la musica è dominante e un Novecento post wagneriano in cui le due componenti si ricompongono in una parallela e potenzialmente sinergica dimensione di ricerca non è applicabile a tutti i casi», S. Tatti, *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, p. IX.

<sup>26</sup> Ead., p. XVII.

<sup>27</sup> A tal proposito cfr., almeno, S. Tatti, *Il librettista secondo Calvino. Attorno a Un re in ascolto*, in Ead., *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, cit., pp. 207-219; C. Varese, *Calvino librettista e scrittore in versi*, in G. Falaschi (a cura di), *Italo Calvino*, Atti del Convegno Internazionale (Firenze, 26-28 febbraio 1987), Milano, Garzanti, 1988, pp. 352-533; I. Calvino, *A proposito di «Un re in ascolto» (due lettere inedite di Italo Calvino a Luciano Berio)*, a cura di E. Restagno, Torino, EDT, pp. 135-141; L. Berio, *La musicalità di Calvino*, in G. Bertone (a cura di), *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, Genova, Marietti, 1988, pp. 115-116; S. Ritrovato, «Un re in ascolto». *L'ultimo «tragico» Calvino librettista*, in C. Carotenuto e M. Meschini (a cura di), *Tra note e parole. Musica, lingua, letteratura*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 117-129.

<sup>28</sup> T. Pomilio, *Scrittura dell'ascolto: Calvino in Berio*, in *Le théâtre musical de Luciano Berio. Tome 2. De Un re in ascolto à Cronaca del Luogo*, a cura di G. Ferrari, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 121.

Masino si impegna in quest'esperienza per lei del tutto nuova con grande entusiasmo, testimoniata da una lettera alla madre del 6 agosto 1953<sup>29</sup>, con risultati notevoli che saranno successivamente riconosciuti anche dalla critica competente: «Il libretto del *Viaggio d'Europa*, in un Prologo, quattro Quadri ed un Epilogo, di Paola Masino, è di ottimo taglio e caratterizzato da un linguaggio svelto, moderno ed efficace»<sup>30</sup>, scriverà nel 1987 il musicologo Franco Carlo Ricci. Masino e Rieti, che già si conoscevano superficialmente, approfondiscono il loro legame fino a trasformarlo in una vera amicizia proprio grazie a questa intensa collaborazione avvenuta però in forma quasi esclusivamente epistolare, in quanto il compositore all'epoca viveva a New York. Come attestano le numerose lettere (a partire dal mese di settembre 1952), il lavoro di creazione del radiodramma procede sicuro su binari paralleli mentre i due autori si scambiano liberamente opinioni e commenti; Rieti è soddisfatto del lavoro di Masino e glielo scrive: «Carissima Paola, brava e grazie. In sostanza la cosa va, il tono è giusto, le parole ben scelte e il ritmo fluido», ma si sente altrettanto libero di indicarle quali sono, a suo parere, le cose che non vanno e i punti da modificare<sup>31</sup>; altrettanto fa lei, che annota sul dattiloscritto originale suggerimenti o commenti di apprezzamento per il lavoro dell'amico. Dall'esame della loro corrispondenza risulta evidente, pur nel rispetto dell'estro artistico della scrittrice, che in Rieti non viene mai meno, la subordinazione del testo alla musica, cosa – come abbiamo visto – tipica di tutti i libretti, come aveva giustamente evidenziato Mario Lavagetto nel suo testo intitolato, non a caso, *Quei più modesti romanzi*: «Il librettista è vincolato, ha firmato una cambiale in bianco: non può fare quello che vuole, non è libero di inventare se non ciò che la musica richiede»<sup>32</sup>. Dalle loro lettere traspare, purtroppo, anche la triste realtà quotidiana di Paola Masino, che nella seconda metà del 1953 è costretta dall'aggravarsi della malattia del compagno a rallentare notevolmente la revisione del testo. Ad ogni modo, l'opera vedrà finalmente la luce e sarà trasmessa in prima assoluta sul Terzo Canale radiofonico della Rai il 9 aprile del 1955.

L'opera successiva con cui Masino si cimenta è *Vivì*, il cui libretto è una creazione originale dell'autrice: la protagonista, *soubrette* affascinante e acclamata, è in realtà una donna inappagata, che non ha trovato nel successo il senso della propria vita; si innamora perdutoamente del giovane aviatore inglese Sinclair, ma i suoi sogni

<sup>29</sup> «Sto lavorando con Rieti alla nostra opera che ci è stata commissionata per l'anno venturo dalla RAI. Sarei proprio contenta che riuscisse bene perché è un lavoro che faccio con piacere»: P. Masino, Lettera alla madre del 06 agosto 1953, Archivio Paola Masino (Roma), Serie "Corrispondenza", Sottoserie "Corrispondenze con i famigliari", Fascicolo "Corrispondenza successiva al 1928".

<sup>30</sup> F.C. Ricci, *Vittorio Rieti*, cit., pp. 192-193.

<sup>31</sup> Ivi, p. 447.

<sup>32</sup> M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Torino, EDT, 2003, p. 17.

si infrangono miseramente quando lui ritorna in Italia con la donna che ha appena sposato. Sconvolta dal rifiuto dell'uomo, che le si rivolge in maniera sprezzante, Vivì estrae una pistola dalla borsetta e gli spara. Come abbiamo già detto, Masino non amava l'opera di Giacomo Puccini ma è indubbio che la trama di *Vivì* richiami subito alla mente la triste storia di *Madama Butterfly*, anche se le due protagoniste non potrebbero essere più diverse tra loro: donna vanesia e spregiudicata abituata al soddisfacimento di ogni suo capriccio, Vivì non riesce a perdonare l'uomo che l'ha sedotta per poi abbandonarla e lo uccide, tranne poi abbandonarsi alla disperazione; al contrario, la dolce e sottomessa Cio Cio San incarna l'ideale pucciniano della donna forte ma sensibile, votata al sacrificio di sé pur di garantire la felicità dell'uomo che ama e del figlio avuto da lui.

Del libretto di *Vivì* risulta coautore anche Bindo Missiroli, critico musicale e direttore del Teatro Donizetti di Bergamo, con il quale però non si ripeté quell'alchimia artistica che aveva caratterizzato la collaborazione con Rieti, al contrario: i rapporti fra i due, freddi sin dall'inizio, peggiorarono sempre più anche perché Missiroli non apprezzava la scrittura di Masino e non perdeva occasione per criticarla. In una lettera indirizzata a Franco Mannino, autore delle musiche, Missiroli scrive:

Carissimo Franco, ti allego le correzioni definitive da apportare al libretto "Vivì". Poiché ho il fermo proposito di non chiederti altri cambiamenti, ti prego caldamente di sottoporre alla carissima Paola queste mie soluzioni [...] scongiurandola di rispettarne la sostanza. [...] Il libretto di "Vivì" è già fin troppo fuffettistico, vale a dire è un po' più sentimentaloido di quanto non esigano le caratteristiche drammatiche dei personaggi. [...] Le correzioni che io suggerisco riducono questo inconveniente a proporzioni tollerabili, evitando il rischio che la critica sia indotta a pensare che i librettisti abbiano voluto fare dell'autentica poesia (evidentemente di pessimo gusto) [...]<sup>33</sup>.

Nonostante i ripetuti tentativi di mediazione di Franco Mannino, legato alla scrittrice da rapporti di amicizia, la gestazione dell'opera è lunga e complicata e Masino deve accettare alcuni compromessi, pur difendendo e argomentando le proprie scelte relative soprattutto al carattere della protagonista, che le modifiche chieste da Missiroli rischiano di travisare, trasformandola in qualcosa di diverso da quello che lei aveva immaginato: «Vivì non è né una grande abbandonata né una grande delusa. È una donna sazia di piacere e desiderosa di un sentimento più serio d'amore»<sup>34</sup>. Terminata finalmente la scrittura del libretto e dopo che l'opera è stata rifiutata dal Teatro delle Novità e dalla Fenice, la prima rappresentazione avviene soltanto il 28 marzo 1957 al San Carlo a Napoli ed è un mezzo fiasco: la maggior

<sup>33</sup> D. Gangale, *La musica come nuovo orizzonte per la scrittura*, cit., p. 209.

<sup>34</sup> Ivi, p. 210.



parte dei critici esprime giudizi davvero feroci, con la sola eccezione di Giulio Confalonieri<sup>35</sup> il quale, insospettito dalla pressoché totale unanimità dei pareri contrari, avanza l'ipotesi «che i giudizi su *Vivì* siano un coro di commenti prezzolati» e che l'insuccesso dell'opera sia stato «preparato a tavolino»<sup>36</sup>. In ogni caso, questa clamorosa bocciatura iniziale porterà fortuna allo spettacolo, che sarà successivamente riproposto molte volte nei cartelloni di vari teatri italiani fino al ritorno trionfale al San Carlo il 29 gennaio 1982, quasi a vendicarne quel primo, ormai lontano, insuccesso. In questo *Vivì* condividerà lo stesso destino di *Madama Butterfly*, la cui prima al Teatro alla Scala il 17 febbraio 1904 era stata un vero e proprio disastro, al punto da spingere alcuni critici a sostenere che la stroncatura fosse stata preventivamente orchestrata<sup>37</sup>; ma soltanto tre mesi dopo Puccini aveva riproposto l'opera al Teatro Grande di Brescia e questa volta con un successo straordinario.

Tra il 1955 e il 1956 Masino aveva intrapreso la scrittura di un altro libretto intitolato *La negra di Capri*, tratto da un racconto del compositore sardo Ennio Porrino; l'opera narra l'insolita storia di una ragazza di colore di nome Toja, allevata nella grande villa dei proprietari di una piantagione di cotone a New Orleans, la quale per una serie di vicissitudini finisce con l'esibirsi in un night-club a Capri, dove ucciderà il gangster che l'ha trascinato fin lì e che voleva costringerla a prostituirsi. Il progetto, tuttavia, resterà incompiuto e l'Archivio (Serie *Libretti d'opera e canzoni*, sottoserie 69. *La negra di Capri*) ci ha conservato soltanto gli appunti dell'autrice, lo schema dell'opera, il dattiloscritto del racconto di Porrino e due lettere scambiate tra Masino e il compositore.

Siamo ormai nella seconda fase della sua esperienza come autrice di libretti, ovvero negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, periodo in cui continua il felice sodalizio artistico col compositore Franco Mannino: per lui Masino scriverà il libretto di *Luisella* e quello di *Dorian Gray*, opere tratte la prima dal racconto omonimo di Thomas Mann del 1900 e la seconda dal notissimo romanzo di Oscar Wilde del 1890.

Sulla genesi di *Luisella* si è soffermata Loretta De Stasio nel suo saggio *Una "quasi sconosciuta" Paola Masino*<sup>38</sup>, evidenziando l'autonomia della riscrittura masiniana rispetto al racconto di Mann, che narra le vicende di un uomo d'aspetto goffo e sgraziato, Christian Jacoby, e della sua bellissima moglie Amra; la donna lo umilia e lo tradisce sotto gli occhi di tutti, causandone infine la morte di crepacuore perché

<sup>35</sup> G. Confalonieri, *Quattro o diciotto le chiamate di Vivì?*, in «Epoca», 14 aprile 1957.

<sup>36</sup> D. Gangale, *La musica come nuovo orizzonte per la scrittura*, cit., p. 213.

<sup>37</sup> M. Girardi, *Il fiasco del 17 febbraio 1904: cronaca della serata nei giornali*, [www.puccini.it](http://www.puccini.it) (ultima consultazione: 08 aprile 2023).

<sup>38</sup> L. De Stasio, *Una "quasi sconosciuta" Paola Masino*, in M. Martin Clavijo e M. Bianchi (a cura di), *Desafiando al olvido. Escritoras italianas inéditas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, pp. 367-380.

per divertimento lo spinge cinicamente a esibirsi, vestito e truccato da donna (la *Luisella* del titolo), sulle assi di un palcoscenico su cui il disgraziato si accasperà, stroncato dalla vergogna e dal disonore. Ma se Mann descriveva con ferocia sarcastica entrambi i personaggi principali, «troppo stupida per soffrire di rimorsi»<sup>39</sup> lei, essere fiacco e patetico lui, in Masino è invece evidente la compassione per quest'uomo che si autodefinisce «un cuore sepolto nel più sgraziato diavolo del mondo»<sup>40</sup>, ciecamente sottomesso alla volontà crudele della bella moglie, il cui sadico gioco dal finale tragico e inaspettato lascia stupefatta per prima lei stessa e poi gli attoniti spettatori: «Sulla folla impietrita cala lento il sipario»<sup>41</sup>, chiosa Masino. L'opera andrà in scena al Teatro Massimo di Palermo il 28 febbraio 1969 ma, pur raccogliendo applausi calorosi da parte del pubblico, non riscuoterà grande successo di critica. Il musicologo Gioacchino Lanza Tomasi, considerato uno dei massimi studiosi del teatro d'opera italiano, commentando la prima mondiale la stroncherà scrivendo:

La sua [di Mannino] versione operistica di *Luischen* [...] si limita, con l'assistenza di Paola Masino, a trasporre la trama della novella nell'universo sonoro del melodramma italiano: da Donizetti alla Giovane Scuola. Ne vien fuori un vero e proprio Kitsch del repertorio operistico, sufficientemente assurdo e spiacevole, posto a corrispettivo di una novella anch'essa volutamente spiacevole nella sua polemica antiborghese<sup>42</sup>.

Gli anni Settanta, per Masino, sono caratterizzati ancora da grande attività: oltre al lavoro costante di promozione e cura dell'opera di Bontempelli, è autrice di alcuni programmi radiofonici e scrive un nuovo libretto per *La Madrina* su musica di Cesare Brero<sup>43</sup>, trasmessa in prima assoluta alla radio il 19 luglio 1973 dall'Auditorium della Rai di Roma. Anche questo testo, che tuttavia non sarà mai pubblicato, è un adattamento da un'opera già edita ovvero il racconto omonimo del poeta e drammaturgo lituano-francese Oscar Vladislas de Lubicz Milosz<sup>44</sup> (*La Marraine*, non dimentichiamo che in questi stessi anni Masino lavora alacremente come traduttrice dal francese). Il breve racconto di Milosz riprendeva una favola antichissima appartenente al repertorio folklorico europeo e mediterraneo, oggetto di nu-

<sup>39</sup> T. Mann, *Luisella*, in Id., *Padrone e cane e altri racconti*, Milano, Feltrinelli, 2018, p. 161.

<sup>40</sup> P. Masino, *Luisella. Dramma in 4 quadri dall'omonimo racconto di Thomas Mann*, Milano, Ricordi, 1964, p. 12.

<sup>41</sup> Ivi, p. 45.

<sup>42</sup> G. Lanza Tomasi, *La prima mondiale di Luisella*, in «Discoteca Hi-Fi. Rivista di dischi e musica», X, 1969, n. 89, p. 4.

<sup>43</sup> Il compositore Cesare Brero morirà il 18 dicembre dello stesso anno, stroncato da un attacco cardiaco.

<sup>44</sup> O.V. de Lubicz Milosz, *Contes et fabliaux de la vieille Lithuanie*, Paris, Éditions Fourcade, 1930, pp. 47-53.

merose rielaborazioni letterarie sin dal XIV secolo, ovvero la storia di un pover'uomo che grazie all'aiuto della Morte, divenuta madrina di suo figlio, diviene un medico famoso e ricchissimo finché – insuperbito dal successo – non tenta di ingannare la sua benefattrice e ne resta punito. Paola Masino riprende, con qualche variante, la trama del bellissimo e visionario racconto di Milosz, delegando la narrazione dell'antico conflitto tra l'ansia di vita dell'uomo e l'ineluttabilità della morte a tre soli protagonisti e lasciando al coro la funzione di commento morale delle vicende che si dipanano davanti agli occhi dello spettatore.

In questo periodo la vita sociale della scrittrice (che lei definisce «il nulla in cui mi dibatto»<sup>45</sup>) è apparentemente ancora piena: frequenta convegni, mostre, concerti, circoli culturali, incontra molti amici con i quali va al cinema o a teatro e il 04 novembre 1971 scrive sul diario: «L'idea di uscire di casa per andare a teatro è comunque, per me, una consolazione, un ritornare sui lidi della fantasia da cui credevo di poter partire per avventurose imprese e grandi scoperte»<sup>46</sup>. Da maggio dello stesso anno aveva iniziato nuovamente a collaborare con Franco Mannino e con Beppe De Tomasi (che era stato il regista di *Vivì*) per il libretto del *Ritratto di Dorian Gray*, adattamento teatrale della famosissima opera di Oscar Wilde, metafora del lato oscuro dell'uomo e della sua eterna lotta contro il male. La riduzione a libretto è abbastanza fedele al romanzo, con alcune modifiche (ad esempio, la morte di Sybil, la giovane attrice innamorata di Dorian Gray, che non si suicida nel suo camerino ma si getta sotto una carrozza) dovute essenzialmente a esigenze legate alla trasposizione scenica. Il libretto sarà pubblicato dalle Edizioni Curci nel 1974, ma la prima rappresentazione avverrà soltanto il 12 gennaio 1982 al Teatro Massimo Bellini di Catania riscuotendo grande successo di pubblico, come appare evidente dalle positive recensioni apparse sui giornali. Tuttavia, in occasione delle successive rappresentazioni a Palermo il critico Piero Violante stroncherà l'opera in maniera molto recisa con queste parole: «una scempiaggine come questo libretto raramente si era incontrata. Questo *Dorian Gray* è una sorta di cinicotto di provincia dal sorriso perfido e che passa su tutti i cadaveri»<sup>47</sup>. I commenti sulla scrittura librettistica, al contrario, saranno buoni. Recensendo la prima rappresentazione, la redazione del giornale «La Sicilia» parlerà di «scarna essenzialità» e di una «prosa asciutta e priva di orpelli»<sup>48</sup> che conduce dritta al cuore della scabrosa

<sup>45</sup> B. Manetti, *Una carriera à rebours. I quaderni di appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, p. 170.

<sup>46</sup> Ivi, p. 164.

<sup>47</sup> Piero Violante era all'epoca l'autore della rubrica "Parola di critico" inserita all'interno del programma televisivo Rai "Borderò. Quindicinale di cultura e spettacolo"; la puntata contenente la stroncatura de *Il Ritratto di Dorian Gray* andò in onda il 10.03.1983.

<sup>48</sup> «[...] il libretto di Paola Masino e di Beppe De Tomasi, nella sua scarna essenzialità, in quella sua prosa asciutta e priva di orpelli ci conduce in quel mondo di visioni dolorose»: recensione della prima dell'opera su «La Sicilia», 14 gennaio 1982.

vicenda, mentre su «Espresso sera» del 14 gennaio 1982 Paolo Abramo scriverà: «[...] il libretto di Paola Masino e Beppe De Tomasi si distingue per stringatezza e sobrietà di linguaggio. Sintetizza i momenti più salienti e caratterizzanti del personaggio e dell'ambiente, che furono quelli del Wilde». Infine Andrea Rossi, commentando per la pagina degli spettacoli di «Napoli Oggi» «l'incalzante successione di suoni, immagini e atmosfere», parlerà di «un dramma musicale di incredibile concisione e densità»<sup>49</sup>. Qualche anno dopo, il grande musicologo Massimo Mila consacrerà il definitivo successo dell'opera di Mannino, definendola «un capolavoro di affilato e visionario realismo»<sup>50</sup>.

*Dorian Gray* sarà, tuttavia, l'ultimo libretto composto da Paola Masino. Ormai stanca e sola, disillusa dalla vita e sempre più rinchiusa nel suo mondo, scriverà nel diario:

Sono, disperatamente, diventata una donna normale. Non c'è niente di più squallido ed inutile a viverci. [...] Per seguire nella via dell'alienazione [...] Massimo e durarci dieci anni, mi sono, senza accorgermene – e se me ne fossi accorta l'avrei fatto ugualmente – alienata anch'io. E non solo da me stessa, ma da tutto ciò che non era Massimo; così, quando lui se ne è andato, io mi sono trovata disoccupata nel mondo<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> A. Rossi, «Napoli Oggi», 21-27 gennaio 1982.

<sup>50</sup> M. Mila, *Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 45.

<sup>51</sup> P. Masino, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 186.

Annamaria Corea

## La danza, la generazione delle storiche pioniere e il caso dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* (1954-1967)

### Scritture femminili: una molteplicità di sguardi

La presenza femminile nella letteratura di danza del Novecento è tutt'altro che marginale; emerge con forza, all'alba del nuovo secolo, un'ondata di testi di diverse tipologie scritti da ballerine, coreografe e insegnanti. È un fenomeno piuttosto significativo che testimonia come l'ascesa inarrestabile dell'emancipazione femminile porti, anche in una disciplina come la danza, a una più piena conquista delle donne di quei ruoli usualmente maschili legati alla sfera creativa e intellettuale: la coreografia e la speculazione teorica e storico-critica.

Sono due esponenti del balletto ad aprire la strada a una serie di *mémoires* artistici editi a cavallo fra Otto e Novecento: la ballerina del Teatro alla Scala Claudina Cucchi e la tedesca Margitta Roséri<sup>1</sup>, che pubblicò anche un secondo volume di stampo manualistico per gli allievi<sup>2</sup>. Tuttavia, sono le esponenti della danza libera americana ed europea a irrompere con determinazione nei primi decenni del XX secolo – Isadora Duncan, Loïe Fuller, Ruth St. Denis, Maud Allan, Mary Wigman (solo per citare le pioniere) – artiste a tutto tondo che hanno lasciato una traccia della loro vita, del loro modo di sentire il corpo e concepire l'arte del movimento<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> M. Roséri, *Erinnerungen einer Künstlerin. Ein Buch über die Tanzkunst*, Hannover, Arnold Weichelt, 1891 e C. Cucchi, *Venti anni di Palcoscenico. Ricordi artistici*, Roma, Voghera, 1904. Precedenti sono i *Souvenirs* di Maria Taglioni, taccuini manoscritti rimasti inediti nella loro versione originale fino al 2017, anno della pubblicazione in francese per Gremese, a cura di Bruno Ligore che li ha tradotti in italiano nel 2022 per lo stesso Gremese.

<sup>2</sup> M. Roséri, *Katechismus der Tanzkunst. Führer und Ratgeber für Lehrer und Schüler des theatralischen und gesellschaftlichen Tanzes*, Leipzig, Max Hesse's Verlag, 1896. Cfr. C. Jeschke, *Des danseuses qui écrivent. Margitta Roséri: le tour du monde de la danse*, in «Recherches en danse» [Online], 3, 2015 (14 June 2023). URL: <http://journals.openedition.org/danse/1005>; DOI: <https://doi.org/10.4000/danse.1005>.

<sup>3</sup> Cfr. L. Fuller, *Quinze ans de ma vie*, Paris, Librairie Félix Juven, 1908; M. Allan, *My Life and*

Allo stesso tempo, la scrittura coinvolge ad ampio raggio anche autorevoli figure del balletto accademico, non solo nel segno dell'autobiografia: la ballerina piombo-borghese Tamara Karsavina firmava nel 1928 la Prefazione a un piccolo volume sulla notazione della danza scritto da Marylin Wailes, *Dancetype: A Simple Method of Dance-Notation*<sup>4</sup>, prima della pubblicazione del suo *Theatre Street* (Londra 1930, del 1948 è la seconda edizione rivista) che offriva uno spaccato della danza nei Teatri Imperiali di San Pietroburgo al tramonto dell'era gloriosa di Petipa; nel 1937 la fondatrice del Royal Ballet di Londra Ninette de Valois inaugurava una sua trilogia con *Invitation to the Ballet*, in cui si faceva testimone dello straordinario sviluppo del balletto moderno inglese, uno dei tanti eredi dei Ballets Russes di Djagilev<sup>5</sup>; la ballerina del Teatro Mariinskij Agrippina Vaganova dava alle stampe, nel 1934, la prima edizione del suo trattato teorico-pratico di danza classica, *Osnovy klassičeskogo tanca* (Le basi della danza classica), che dall'Unione Sovietica ben presto si diffonderà in Europa, e non solo, divenendo uno dei metodi didattici più importanti oggi in uso<sup>6</sup>. In Italia, un caso eccezionale è rappresentato dal volume *La danza come un modo di essere* (1927) di Jia Ruskaja, nome d'arte di Evgenija Fëdorovna Borisenko, futura fondatrice dell'Accademia Nazionale di Danza, che può essere considerato il manifesto estetico della prima fase dell'artista russa, legata alle esperienze di "danza libera espressiva", nonché il documento programmatico della scuola che nel 1928 avrebbe aperto a Milano<sup>7</sup>. Come si evince da questa

*Dancing*, London, Everett & co., 1908; I. Duncan, *My Life*, New York, Horace Liveright, 1927; R. St. Denis, *An Unfinished Life*, New York-London, Harper & Brothers, 1939; M. Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart, Ernst Battenberg, 1963.

<sup>4</sup> Nella Nota introduttiva, l'autrice scrive che il lavoro, essenzialmente tecnico, avrebbe dovuto essere il primo di una serie di piccoli volumi da offrire agli studenti, a cui ne sarebbero dovuti seguire altri più teorici nonché notazioni di coreografie inedite. L'autrice ringrazia il Maestro Cecchetti per i buoni auspici. Nella Prefazione, invece, si sofferma sulla necessità di un metodo per preservare la visione del coreografo ed equiparare la danza alla musica. La Prefazione di Karsavina, che non dimentica di citare i metodi di notazione più famosi, come il tanto "odiato" metodo di Vladimir Stepanov, che ai Teatri Imperiali erano tutti tenuti a conoscere, valorizza l'opuscolo e dà credibilità all'autrice, di cui non sono riuscita a trovare ulteriori informazioni.

<sup>5</sup> Cfr. N. de Valois, *Invitation to the Ballet* [1937], London, John Lane the Bodley Head, 1953; le successive monografie: N. de Valois, *Come Dance With Me. A Memoir 1898-1956*, London, Hamish Hamilton, 1957 e N. de Valois, *Step by Step*, London, W.H. Allen, 1977.

<sup>6</sup> Sulle diverse edizioni del trattato, cfr. la *Prefazione all'edizione italiana*, a cura di F. Pappacena e A. Alberti, in A. Vaganova, *Le basi della danza classica* [1948], Roma, Gremese, 2007.

<sup>7</sup> Cfr. F. Pappacena, *Jia Ruskaja. Dalla danza libera espressiva alla creazione dell'Accademia Nazionale di Danza*, Roma, Gremese, 2023. La studiosa riflette sul sodalizio artistico fra Ruskaja e Anton Giulio Bragaglia che aveva scritto, a nome di Ruskaja, diversi articoli sulla danza, alcuni dei quali erano poi confluiti nel libro del 1927; accanto a questi, tuttavia, vi sono capitoli dedicati a questioni tecniche, stilistiche e metodologiche da attribuire di certo a Ruskaja, anche se probabilmente redatti da Bragaglia visto che la donna conosceva poco l'italiano. Cfr. anche P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria. Donne danza e società in Italia 1900-1945*, Città di Castello, Edimond, 2001, p. 177; G. Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*,



sintetica, certamente non esaustiva, ma indicativa carrellata di pubblicazioni della prima metà del Novecento, la scrittura femminile in ambito coreutico divenne uno strumento di comunicazione, espressione e memoria della danza tanto per le promotrici del modernismo quanto per le paladine della tradizione accademica.

Altrettanto rilevante è stato il contributo alla storiografia del Novecento di donne non sempre “addette ai lavori”. Nate per lo più fra gli anni Dieci e Venti del Novecento e affermatesi a partire dagli anni Trenta-Quaranta, queste donne costituiscono di fatto una prima generazione di studiose di danza *tout court* insieme a quelle studiose che parallelamente praticavano la danza come ballerine, coreografe e insegnanti. Si procederà pertanto col mettere in risalto e in relazione alcune figure appartenenti ai contesti culturali più attivi, figure che si muovono fra l’Inghilterra, l’Unione Sovietica, gli Stati Uniti d’America<sup>8</sup>, alcune delle quali ritroviamo anche in Italia negli anni Cinquanta e Sessanta, coinvolte nella nota “impresa” dell’*Enciclopedia dello Spettacolo*.

Se è vero che «una storiografia della danza metodologicamente identificabile, [...] una specifica e riconosciuta professionalità in questo campo di studio»<sup>9</sup> furono quasi inesistenti prima degli anni Settanta, è da considerare che ciò è ascrivibile maggiormente ad alcune nazioni come l’Italia, mentre è evidente che in altri paesi, come quelli anglosassoni – già a cavallo fra il primo e il secondo Novecento – vi è una notevole produzione di testi storico-critici che sono testimonianza non solo di un’attenzione per lo studio della danza ma anche di una presenza autoriale femminile di non poco conto. La storiografia della danza di questi anni – in quanto oggetto di ricerca meno esplorato dagli studi<sup>10</sup> – anche se di certo meno consistente

Milano, Mimesis, 2017, pp. 210 e 212; E. Randi, *Bragaglia – Ruskaja: la danza come modo d’essere*, in E. Cervellati e G. Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, Macerata, Ephemeria, 2020, pp. 87-93, e N. Tomasevic, *Jia Ruskaja nel ritratto di Anton Giulio Bragaglia*, in «Acting Archives», maggio 2021, n. 21, pp. 52-76.

<sup>8</sup> Utile punto di riferimento è la sezione *Dance Research and Publication* delle seguenti voci della *International Encyclopedia of Dance*, 6 voll., a cura di S.J. Cohen, Oxford-New York, Oxford University Press, 1998; P. Brinson, *Great Britain*, vol. III, pp. 281-284; C. Celi, *Italy*, vol. III, pp. 553-558; E. Souritz, *Russia*, vol. V, pp. 482-486; S.J. Cohen, *United States of America*, vol. VI, pp. 296-298.

<sup>9</sup> E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*, in «Culture Teatrali», 2002-2003, nn. 7-8 (*Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani*), pp. 97-105: 97.

<sup>10</sup> Le rassegne di storiografia consultate si concentrano per lo più sugli studi pubblicati a partire dagli anni Ottanta; cfr. B. Sparti e P. Veroli, *Dance Research in Italy*, in «Dance Research Journal», XXVII, 1995, n. 2, pp. 73-77; E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*, cit.; A. Pontremoli, «*Il bel danzare che con virtù s’acquista...*». *Note sugli studi della danza in Italia*, in «Il Castello di Elsinore», 2007, n. 56; S. Tomassini, *Entries on theory ossia l’armistizio dei libri*, in F. Pedroni (a cura di), *Identità e memoria. La generazione di mezzo: Bigonzetti, Cosimi, Horta, Maliphant, Preljocaj, Waltz*, Reggio Emilia, Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia, 2007, pp. 115-127; E. Cervellati, *Gli studi sulla danza, dai websites alla bibliografia*, in V. Bazzocchi e P. Bignami (a cura di), *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, Roma, Carocci, 2013, pp. 111-127.

e più limitata negli approcci di quella che si svilupperà pienamente negli anni Ottanta, risulta essere un ambito interessante da approfondire per individuare figure femminili emblematiche e provare a rintracciare nel loro *modus operandi* tratti comuni e peculiarità di un mestiere ancora in via di definizione che si andrà meglio consolidando nell'ultimo ventennio del Novecento, abbracciando anche prospettive e metodologie di ricerca nuove<sup>11</sup>.

### Tra presente e passato: voci della critica e interpreti degli archivi

Le prime storiche della danza sono figure ibride che si muovono in più ambiti: critiche militanti per quotidiani e giornali specializzati, di cui molte volte sono a capo; redattrici di enciclopedie e dizionari; dirigenti di istituzioni importanti; danzatrici, coreografe e pedagoghe che fanno ricerca sul campo varcando i confini fra la teoria e la pratica.

Londra è uno dei luoghi più fertili per lo sviluppo di una critica militante con le sue molteplici compagnie di danza e la varietà degli spettacoli che offriva già dai primi decenni del Novecento; nasce infatti qui, nel 1910, una delle primissime riviste specializzate, una nuova serie di «The Dancing Times», un luogo vivace di dibattito e soprattutto di promozione, valorizzazione e diffusione della danza in tutti i suoi generi e aspetti (storico, critico, tecnico, teorico), attiva fino al mese di settembre 2022. Sfogliando le pagine della rivista sin dagli esordi, la presenza femminile è significativa della rilevanza che le donne stavano assumendo nel lavoro intellettuale, in concomitanza con la acquisizione del diritto al voto che in Inghilterra si realizzava pienamente nel 1928. Se gli articoli degli anni Venti e Trenta sono firmati per lo più da danzatrici, coreografe, insegnanti<sup>12</sup>, nel decennio successivo si fanno largo scrittrici che non avevano una formazione strettamente coreutica e che si specializzeranno nella critica e nella storia della danza, accanto agli autorevoli Cyril W. Beaumont (1891-1976) e Arnold Haskell (1903-1980)<sup>13</sup>; Mary Clarke (1923-2015) e Kathrine Sorley Walker (1920-2015), come vedremo in seguito anche collaboratrici dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, sono tra le più autorevoli. Entrambe nubili, con un background più teorico che pratico, le due

<sup>11</sup> S.L. Foster, *Methodologies in the Study of Dance. News Areas of Inquiry*, in *International Encyclopedia of Dance*, cit., vol. IV, pp. 376-379. Fra queste, i *cultural* e i *gender studies*.

<sup>12</sup> Dalle già citate Karsavina e de Valois e le altrettanto famose Anna Pavlova, Marie Rambert e Serafina Astafieva, a collaboratrici meno conosciute come Irene Mawer, Helen May, Marion McCarthy.

<sup>13</sup> Citiamo almeno Deirdre Priddin con il suo *The art of the dance in French literature: from Théophile Gautier to Paul Valéry*, London, Adam and Charles Black, 1952 (Foreword by A.L. Haskell, Preface by C.W. Beaumont); e Audry Williamson, autrice di molti libri sul balletto, tra cui *Contemporary Ballet* (1946), *Ballet Renaissance* (1948), *Drama in Ballet* (1950), *Ballet of 3 Decades* (1958).

studiose hanno lavorato sin dagli anni Quaranta per importanti quotidiani e riviste specialistiche<sup>14</sup>, continueranno a farlo per tutta la vita, pubblicando allo stesso tempo volumi e articoli scientifici specialmente sul mondo della danza inglese<sup>15</sup>. Mary Clarke si definiva «born audience»<sup>16</sup> e si era avvicinata all'arte tersicorea grazie ai libri-guida di Haskell: *Ballet* (1938) – pubblicato in un'edizione tascabile accessibile a tutti – e il più corposo *Balletomania* (1934); Kathrine Sorley Walker veniva anche lei da una formazione più libresco, avendo frequentato le lezioni alla Besançon University e al Trinity College of Music di Londra<sup>17</sup>. Sotto la guida di Beaumont, aveva lavorato inoltre alla creazione di un archivio della danza che attualmente appartiene alla Dance Collection del Victoria & Albert Museum di Londra.

Altri periodici specializzati nascono fra gli anni Trenta e Quaranta in Inghilterra; uno di questi, «Ballet Today», fu fondato nel 1946 da una donna, Phyllis Winifred Manchester (1907-1998), già critica di danza per «Theater World» dal 1941 al 1943 e autrice di *Vic-Wells: A Ballet Progress* (1942), un pionieristico studio sulla neonata compagnia di Ninette de Valois che John Percival ha definito «a real eye-opener» (una vera rivelazione)<sup>18</sup>. Pur mancando di un corredo di note, di una bibliografia di riferimento e di una Introduzione, questo testo rimane una importante ed entusiastica testimonianza sulla prima decade del gruppo inglese e ha rappresentato per il pubblico di allora una guida alla comprensione dei balletti. In quegli stessi anni, Manchester si specializzò ulteriormente lavorando come segretaria di Marie Rambert, direttrice del Rambert Ballet. Dopo essersi trasferita negli Stati Uniti, aver co-diretto con Anatole Chujoy «Dance News» e curato con lo stesso la seconda

<sup>14</sup> Clarke, già nel 1943, firmava i suoi primi articoli per «The Dancing Times» (di cui è stata anche Direttrice dal 1963 al 2003) e «Ballet Today», divenendo successivamente corrispondente da Londra per le statunitensi «Dance Magazine» e «Dance News». Negli anni Settanta e per diciassette anni è stata la voce del «Guardian». Sorley Walker collaborò prima con «The Dancing Times», e successivamente «Playgoer», «Dance International» e infine il quotidiano «The Daily Telegraph» (1962-1995), dove sostituì, insieme a Fernau Hall, il più anziano critico e suo mentore A.V. Coton (1906-1969).

<sup>15</sup> Per Adam and Charles Black di Londra, M. Clarke ha pubblicato *The Sadler's Wells Ballet. A History and an Appreciation* (1955) e *Dancers of Mercury. The Story of Ballet Rambert* (1962). Di K. Sorley Walker, ricordiamo le biografie su Ninette de Valois (1987) e Robert Helpmann (1957, 2009), sui Ballets Russes de Monte Carlo (1982) e volumi di carattere più generale come *Eyes on the Ballet* (1963) e *Eyes on the Mime* (1969). Più recenti sono i saggi apparsi su «Dance Chronicle» in merito ad argomenti inesplorati: *The Choreography of Andrée Howard*, XIII, 1990-1991, n. 3, pp. 265-358; *The Camargo Society*, XVIII, 1995, n. 1, pp. 1-114; *The Espinosas: A Dancing Dynasty, 1825-1992*, XXX, 2007, n. 2, pp. 155-235.

<sup>16</sup> J. Gray, *Mary Clarke obituary*, in «The Guardian», 30 March 2015.

<sup>17</sup> Cfr. *Kathrine Sorley Walker, dance critic – Obituary*, in «The Telegraph», 23 April 2015.

<sup>18</sup> Cfr. J. Percival, *Obituary: P. W. Manchester*, in «The Independent», 21 May 1998. L'autore del necrologio annovera Mary Clarke, Clive Barnes e sé stesso come coloro che hanno seguito il suo esempio; trad. a cura di chi scrive.

edizione di *The Dance Encyclopedia* (1967), insegnò in diverse università, fra cui la University of Cincinnati College-Conservatory of Music<sup>19</sup>.

Più originale nell'impostazione è il volume *The Rose and the Star: Ballet in England and Russia Compared* (1949), che Manchester scrisse a quattro mani, nella forma di un'appassionata conversazione, con Iris Morley (1910-1953). Figura versatile e femminista convinta, stroncata dalla malattia a soli quarantatré anni, Morley si formò alla Royal Academy of Dramatic Art di Londra ma ben presto abbandonò la carriera di attrice per quella di scrittrice. In un'intervista, pubblicata in occasione dell'uscita del suo romanzo *The Proud Paladin* sul «World-Telegram» di New York nel 1936, emerge lo spirito battagliero di una ventiseienne che senza mezzi termini afferma di non essere portata per i lavori domestici e rivendica il diritto delle mogli di lavorare<sup>20</sup>. I saggi sulla danza arriveranno nel decennio successivo, insieme ad altri romanzi, e sono legati alla sua permanenza a Mosca dal 1944 al 1945, quando fu inviata di guerra per «Observer» e «Yorkshire Post», configurandosi nel sicuro interesse dell'autrice verso l'ideologia comunista. *Soviet Ballet* (1945), definito un «reporter's book»<sup>21</sup>, è basato sulla diretta osservazione dell'autrice che decide con rigore metodologico di analizzare solo i balletti visti personalmente al Bol'šoj. Nonostante l'impegno al fronte come giornalista, Morley fu un'assidua frequentatrice del teatro moscovita, ebbe accesso alla scuola annessa e conobbe danzatori, coreografi, scenografi e critici, soprattutto la celebre Galina Ulanova, ballerina sovietica per antonomasia. Il volume è destinato al pubblico inglese, danzatori, allievi e amatori che non avevano una conoscenza diretta del balletto sovietico<sup>22</sup>, e sembra porsi in un atteggiamento controcorrente rispetto alla «tendency to self-importance among English critics»<sup>23</sup>, dichiarando la superiorità tecnica dei danzatori russi. In realtà, gli inglesi erano ben consapevoli di ciò e il confronto coi russi sarà anzi da sprone al raggiungimento di un alto standard performativo, come conferma anche il suddetto scritto di Morley e Manchester del 1949<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. J. Anderson, *P. W. Manchester, 91, a Critic And Expert on History of Dance*, in «The New York Times», 24 May 1998.

<sup>20</sup> *Iris Morley, Novelist, Upholds Equality of Husbands, Wives in Earning Living*, in «World-Telegram», 18 September 1936. Divorziata dal capitano Gordon Coates nel 1934, due anni dopo sposò il giornalista Alaric Jacob, corrispondente dell'agenzia di stampa Reuters a Washington, con cui ebbe una figlia. Morley ebbe anche una relazione d'amore con Guy Brown che alla sua morte si occupò delle sue lettere e cose. Ulteriori informazioni si possono trovare in rete: <https://cargocollective.com/irismorleyarchive> (ultima consultazione: 15 gennaio 2024).

<sup>21</sup> Così lo definisce la stessa Morley nella Prefazione, cfr. I. Morley, *Soviet Ballet*, London, Collins, 1945, p. 8.

<sup>22</sup> La compagnia del Teatro Bol'šoj arriverà a Londra soltanto nel 1956 lasciando un'impronta indelebile nell'esperienza di molti.

<sup>23</sup> I. Morley, *Soviet Ballet*, cit., p. 9.

<sup>24</sup> A. Corea, *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese nel Novecento*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017.

Di certo, un forte tratto comune fra queste due nazioni consisteva nell'ampio interesse per il balletto e la danza considerati come patrimonio culturale e nazionale, e non solo mero intrattenimento. Non a caso, è in questi contesti che si coglie una particolare fioritura di studi, legata anche alla nascita di enti preposti alla formazione coreutica in tutti i suoi aspetti come la Royal Academy of Dance di Londra (1935) o la Scuola di studi teatrali di Leningrado, dove negli anni Trenta un ruolo importante fu ricoperto fra gli altri da Yuri Slonimskij in una prospettiva di ricerca storico-sociale<sup>25</sup>. Con quest'ultimo si formò Vera Krasovskaja (1915-1999), già danzatrice formata alla Scuola Coreografica di Leningrado (futura Accademia Vaganova) e in scena al Kirov dal 1933 al 1941, autrice più avanti di una storia del balletto russo in quattro volumi, ricostruita attraverso i periodici e molti materiali d'archivio inediti (1958-1972), a cui seguirono altrettanti volumi sul balletto fuori la Russia (1979-1996). Fu direttrice, dopo Slonimskij, dell'Istituto di Teatro Musica e Cinema di Leningrado.

Soprattutto per il suo fondamentale apporto alla rivalutazione della coreografia sperimentale russa degli anni Venti con *Soviet choreographers in the 1920s* (tradotto in inglese nel 1990, ma uscito in russo nel 1979), deve essere menzionata Elizabeth Souritz (1923-2021), anche lei allieva di Slonimskij al GITIS (Istituto di Arti Teatrali) di Mosca, impiegata nei primi anni Sessanta alla Biblioteca Teatrale Centrale di Stato di Mosca e poi direttrice della sezione Danza dell'Istituto per la storia delle arti della stessa città<sup>26</sup>. Souritz, così come Krasovskaja, ha scritto per l'*Enciclopedia sovietica del balletto* e per i principali periodici russi e internazionali.

Di madre inglese, la più anziana Natalia Roslavleva (1907-1977), laureata all'Università di Mosca e formatasi al GITIS, pubblicò molto all'estero: negli anni Quaranta scriveva per «Ballet Today» e «The Dancing Times», subito dopo collaborò all'*Enciclopedia dello Spettacolo* di Silvio D'Amico. Nel 1966 usciva per Victor Gollancz di Londra il suo libro *Era of the Russian Ballet 1770-1965* con una Prefazione di Ninette de Valois che fu successivamente tradotto in russo. Dello stesso periodo è anche la partecipazione alla rivista scientifica a carattere monografico, fondata da A.J. Pischl e curata da Selma Jeanne Cohen, «Dance Perspectives» (1959-1976), con *Stanislavskij and the Ballet* (23, 1965) e *Prechistenka 20: the Isadora Duncan School in Moscow* (64, 1975)<sup>27</sup>.

Negli anni Cinquanta un caso abbastanza speciale fu quello di Margaret McGowan (1931-2022), che prese addirittura un Dottorato al Warburg Institut della University of London con una tesi dall'approccio "interdisciplinare" sul balletto di

<sup>25</sup> E. Souritz, *Russia*, in *International Encyclopedia of Dance*, cit., vol. V, p. 483.

<sup>26</sup> S.J. Cohen, *Souritz, Elizabeth*, in *ivi*, vol. V, pp. 642-643.

<sup>27</sup> *Natalia Roslavleva, A Dance Historian in Soviet, Dies at 69*, in «The New York Times», 8 January 1977. Roslavleva pubblicò anche in russo una storia del balletto inglese (*Angliiskiy Balet*, 1959), e una monografia su Maya Plisetskaya (pubblicata in inglese nel 1956).

corte in Francia incentrato non solo sugli aspetti artistici ma anche su quelli socio-politici, supervisionata da Frances Yates e pubblicata nel 1963 in francese con il titolo *L'art du Ballet de Cour en France, 1581-1643*<sup>28</sup>. La sua carriera accademica iniziò all'Università di Strasburgo (dal 1955 al 1957), per proseguire all'Università di Glasgow (fino al 1964) e poi a quella del Sussex. Tra i fondatori della Society for Dance Research, *assistant editor* della rivista scientifica «Dance Research», McGowan è stata ricordata dal «New York Times» come la creatrice di «a new international area of academic study, now known as early dance»<sup>29</sup>.

Per quel che concerne l'ingresso della danza all'Università, certamente gli Stati Uniti hanno occupato un posto di rilievo. Nel 1917, alla University of Wisconsin di Madison, veniva attivato il primo corso in danza grazie a Margaret H'Doubler, già studentessa in filosofia ed estetica al Teachers College della Columbia University<sup>30</sup>. In tale contesto, il progetto di introduzione della danza all'interno del mondo accademico era intrinsecamente legato al movimento di emancipazione delle donne e all'educazione femminile attraverso la conoscenza del corpo e delle sue potenzialità fisiche, emozionali e intellettuali, e quindi va da sé che solo una donna avrebbe potuto realizzarlo in pieno e in quel particolare momento storico in cui la danza era considerata una disciplina specialmente femminile. Sono molte le donne che trovarono nelle professioni legate alla danza una vera e propria realizzazione lavorativa: a Ruth Eleanor Howard si deve nel 1927 la fondazione della rivista «Dance Magazine» ancora oggi attiva; nello stesso anno, Mary F. Watkins venne assunta come critica di danza a tempo pieno al «New York Herald Tribune». Ancor di più negli anni Trenta si intensificava un interesse non solo nella danza come strumento critico di conoscenza della contemporaneità (si veda ad esempio il periodico «The Dance Observer», fondato da Louis Horst nel 1934 e

<sup>28</sup> Un caso precedente era stato quello di Françoise Reiss (1915-2002) che nel 1956 si addottorò alla Sorbonne con una tesi in Estetica su *Nijinskij ou la grâce*, pubblicata l'anno successivo da Plon, e preceduta da *Sur la pointe des pieds* (1953). Reiss si specializzò nella critica giornalistica e tenne corsi tra gli anni Sessanta e Settanta all'École d'Anthropologie e alla Sorbonne. Cfr. la scheda sulla Bibliothèque nationale de France: [https://data.bnf.fr/11925416/francoise\\_reiss/](https://data.bnf.fr/11925416/francoise_reiss/) (ultima consultazione: 15 gennaio 2024).

<sup>29</sup> A. Macaulay, *Margaret M. McGowan, Who Expanded the Field of Dance History, Dies at 90*, in «The New York Times», April 1 2022. Cfr. anche R. Ralph, *Editorial Introduction. Margaret M. McGowan: Pioneer of Academic Dance Research*, in «Dance Research», 2007, 25/27 (*The Art that All Arts Do Approve: Manifestations of the Dance Impulse in High Renaissance Culture. Studies in Honour of Margaret M. McGowan*), pp. 87-90. Ringrazio Maria Ines Aliverti per avermi suggerito di affrontare questa figura di studiosa.

<sup>30</sup> J. Ross, *Moving Lessons. Margaret H'Doubler and the Beginning of Dance in American Education*, Chicago, University of Wisconsin Press, 2000. Cfr. anche T. Hagoood, *A History of Dance in American Higher Education. Dance and The American University*, Lewiston, NY, Edwin Mellen Press, 2000. Tra gli scritti di H'Doubler, *The Dance, and Its Place in Education*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1925; H'Doubler, *Dance: A Creative Art Experience*, Madison, University of Wisconsin Press, 1940.



focalizzato sulla emergente *modern dance*), ma anche in quanto disciplina storica improntata alla ricerca sul passato. Sono infatti di questo periodo le ricerche intorno a «Dance Index», rivista scientifica *ante litteram* a carattere monografico, nata nel 1942 a New York su iniziativa di Lincoln Kirstein, a cui collaborarono molti storici e storiche della danza come John Martin e Lillian Moore, di cui tratteremo nel prossimo paragrafo. Tra queste, Marian Hannah Winter (1910-1981), formatasi al Radcliffe College, il noto istituto annesso a Harvard riservato alle donne per l'alta formazione interdisciplinare in area umanistica, aveva pubblicato su «Dance Index» le sue ricerche su *Augusta Maywood* (1943), *Juba and American Minstrelly* (1947) e *Theatre of Marvels* (1948). A lei dobbiamo, inoltre, *The pre-romantic ballet*, uno straordinario volume pubblicato nel 1974 – anno in cui vinse una borsa di studio della Fondazione Guggenheim nell'ambito degli Studi Teatrali – pionieristico per impostazione metodologica e per la mole di archivi e fonti consultate, fra cui un corposo apparato iconografico ritrovato in ben otto nazioni, che la studiosa utilizzò per ricostruire quella forma di danza teatrale, definita pre-romantica, raccontata seguendo gli spostamenti delle famiglie d'arte in una avvincente dimensione europea<sup>31</sup>.

L'avvicinarsi delle biografie appena tracciate, e di quelle che tratteremo, porta alla luce alcune peculiarità delle donne storiche della danza tra gli anni Trenta e Sessanta del Novecento: la più evidente è il legame fra l'ambito critico e quello storico nella loro attività di studiose. Le pubblicazioni sono fiorite soprattutto in quei contesti dove la danza era viva e stimolava lo sguardo critico di chi la osservava; non a caso sono state le riviste, talvolta dirette da figure femminili, i luoghi in e attraverso cui maggiormente si è alimentata un'attenzione per l'arte coreutica come disciplina storica, che si riflette nelle pubblicazioni di studi monografici su compagnie e coreografi contemporanei. Altre pioniere hanno iniziato a mettere in azione il patrimonio documentario conservato in biblioteche e archivi, che alle volte hanno contribuito a sistemare e dirigere, e un'ulteriore funzione trainante è stata la collaborazione a grandi progetti di enciclopedie, di cui esemplare è il caso dell'italiana, ma internazionale, *Enciclopedia dello Spettacolo*.

### **L'Enciclopedia dello Spettacolo come laboratorio storiografico (1954-1967)**

«Il primo tentativo di sistemazione storica e critica italiana della danza teatrale è rappresentato dalle voci di questa Enciclopedia, dove si è perseguito un rigore

<sup>31</sup> Cfr. M.H. Winter, *The Pre-Romantic Ballet*, London, Pitman, 1974. L'autrice usa l'aggettivo "pre-romantico" per definire la danza teatrale che si afferma dalla fine del balletto di corte a metà Seicento fino all'avvento del balletto romantico nel primo Ottocento, passaggio segnato dalla netta separazione fra performer e pubblico.

metodologico di cui potrà per avventura giovare il futuro storico»<sup>32</sup>, così affermava Gino Tani (1901-1987) nella voce *Storiografia e critica* del IX volume dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, uscito nel 1962. La monumentale impresa editoriale, fondata da Silvio d'Amico, pubblicata in Italia dal 1954 al 1962 in nove volumi (seguiti da uno di Aggiornamento relativo al decennio 1955-1965, 1966, e dall'Indice delle opere, 1967), fu veramente un caso eccezionale nel panorama italiano di quegli anni, a cui possiamo affiancare – per quanto concerne la danza – poche altre iniziative mirate alla valorizzazione di questa arte come fatto culturale. In quegli anni furono tradotti testi stranieri importanti, come la *Storia della danza* di Curt Sachs (1966), furono scritte nuove Storie da autori italiani, come quelle di Luigi Rossi (1961) e Gianfranco D'Aronco (1962); si realizzarono a fatica i primi tentativi di dotare il pubblico della danza di riviste specializzate: «Il Cigno» (1953), diretta da Ugo Dell'Ara, Piero Santi e Sergio Spina, e «Balletto» (1955-1962), diretta da Adrian H. Luijdjens. Tra il 1956 e il 1965, inoltre, l'Accademia Nazionale di Danza pubblicò i sette «Numeri Unici», con interventi di personalità autorevoli e della stessa Ruskaja<sup>33</sup>. Inoltre, come ha sottolineato Giulia Taddeo – non è da sottovalutare l'apporto delle riviste, non solo di settore, alla storiografia italiana della danza di questo periodo<sup>34</sup>.

Dopo una prima ricognizione delle voci presenti nei volumi dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, a esclusione di quelle che riguardano le città e le nazioni, consultate solo in parte, ho considerato utile e interessante indagare, in tale contesto editoriale, la presenza dell'*agency* femminile nell'ambito del settore della danza a cui collaborarono molte esperte, soprattutto straniere, che soprattutto in altri Paesi stavano facendo della scrittura una professione. Di alcune di loro abbiamo già trattato.

<sup>32</sup> G. Tani, *Storiografia e critica*, III: *Danza e Balletto*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, IX, 1962, coll. 437-442: 442. Tani, critico di danza dal 1939 de «Il Messaggero», è stato docente di materie letterarie al Conservatorio di Santa Cecilia, di Storia del teatro lirico al Teatro dell'Opera di Roma, di Storia della danza all'Accademia Nazionale di Danza e di Storia del teatro all'Accademia di Belle Arti di Roma. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni* in tre volumi edita da Olschki nel 1983.

<sup>33</sup> Tra gli scritti di taglio storico, segnalo quelli di Rosina Valyi nei numeri del 1963-1964 e 1965.

<sup>34</sup> Cfr. G. Taddeo, *Il progetto della storia: le riviste come laboratorio di una storiografia italiana della danza*, in G. Guccini e A. Petrini (a cura di), *Thinking the Theatre. New Theatreology and Performance Studies*, Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL, 2018, pp. 458-468. «Se si osservano infatti le dinamiche di elaborazione concettuale e di produzione discorsiva attorno alla danza originatesi in Italia durante tutto il Novecento, ci si accorge di come la stampa – tanto quella specializzata quanto quella generalista – costituisca un luogo di indagine privilegiato non solo in relazione all'affermarsi di una certa pratica della critica, ma anche, per l'appunto, rispetto alla riflessione sulla nascita, sugli sviluppi e, in definitiva, sui caratteri (teorici, metodologici, stilistici) di quelle che sono generalmente etichettate come “storie della danza”», p. 458.

Nel primo volume, edito nel 1954, la sezione Teatro Musicale diretta da Fedele D'Amico, di cui facevano parte il Balletto e la Danza (insieme a opera, operetta, varietà, rivista, musica per film), era quella che vantava un maggior numero di redattrici donne, le cui maggiori attività rientravano nei tradizionali lavori femminili, la traduzione, l'organizzazione, la biblioteca<sup>35</sup>: Maria Luisa Aguirre (1925-2008)<sup>36</sup>, Luisa Pavolini (1926-2011)<sup>37</sup> ed Emilia Zanetti (1916-2010)<sup>38</sup>, insieme a Renzo Bonvicini e Nino Pirrotta. Le tre figurano anche come autrici di voci, e in particolare la Aguirre, oltre a coordinare il settore Danza e lavorare alle voci redazionali, scrisse quelle relative ad alcuni esponenti della danza italiana dell'Ottocento (Luigi Astolfi, Amina Boschetti, Antonio Casati, Francesco Clerico, Claudina Cucchi ecc.), impiegando anche fonti bibliografiche coeve, come libretti e programmi di ballo. La sezione Teatro Drammatico, d'altra parte, contava solo redattori maschi a eccezione di Marcella Hannau, con funzioni di segretaria, anche lei traduttrice dall'inglese per Longanesi. La sezione Scenografia, invece, era eroicamente rappresentata dalla sola Elena Povoledo (con il supporto di Dea Frontini con mansioni di segretaria), che si occupava anche delle Illustrazioni<sup>39</sup>.

Come ricordò a distanza di anni Sandro D'Amico, figlio di Silvio e caporedattore dell'*Enciclopedia* fino al IV volume, il settore Danza era «scoperto», non essendoci in Italia «nessun vero specialista»<sup>40</sup>. Nei primi due volumi sono infatti il coreografo Aurel Milloss, che mise anche a disposizione la sua biblioteca, e il critico e studioso

<sup>35</sup> Cfr. G. Duby e M. Perrot, *Storia delle donne. L'Ottocento*, a cura di G. Fraisse e E.M. Perrot, Roma-Bari, Laterza, 1991.

<sup>36</sup> Di origini cilene, nipote di Luigi Pirandello, era sposata con Sandro d'Amico, figlio di Silvio. Fu traduttrice di alcune opere dal teatro spagnolo e sudamericano (come Miguel de Unamuno e Ramon del Valle-Inclán), incoraggiandone la messa in scena. Fu anche scrittrice di romanzi, come *L'altalena* (1994), finalista al Premio Strega. Ha curato per i Meridiani l'*Album Pirandello* (1992); cfr. *I funerali a Roma di Maria Luisa d'Amico*, in «la Repubblica», 26 agosto 2008.

<sup>37</sup> Figlia di Adriana Panni, figura decisiva all'interno dell'Accademia Filarmonica Romana (di cui fu Presidente dal 1973), Luisa Pavolini fu collaboratrice di Fedele d'Amico e traduttrice di volumi di ambito musicologico. Anche lei dedicò una vita alla Filarmonica come addetto stampa dal 1961 e segretaria generale dal 1979. Cfr. A. Quattrocchi, *Storia dell'Accademia Filarmonica Romana*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1991.

<sup>38</sup> Diplomata in pianoforte e perfezionatasi con Alfredo Casella alla Chigiana, fu autrice di articoli di musica per «La Fiera Letteraria», tra il 1948 e il 1956 diresse l'Ufficio Stampa del Festival di Venezia, fu direttrice della Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia di Roma. R. Bossa, *Addio alla bibliotecaria del Conservatorio di Santa Cecilia a Roma*, in «Il Giornale della Musica», 15 febbraio 2010, <https://www.giornaledellamusica.it/news/emilia-zanetti-1916-2010> (ultima consultazione: 15 gennaio 2024).

<sup>39</sup> Cfr. M.I. Biggi, *Elena Povoledo studiosa di teatro*, in Ead. (a cura di), *Illusione scenica e pratica teatrale*, Atti del Convegno Internazionale di studi in onore di Elena Povoledo (Venezia, 16-17 novembre 2015), Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 9-31. La studiosa lavorava a tempo pieno per l'*Enciclopedia*, tanto che in quegli anni si trasferì a Roma.

<sup>40</sup> S. d'Amico, *Catalogo del Fondo D'Amico dell'Università di Lecce*, Bari, Laterza, 1992, pp. xxv-xliii.

Gino Tani, ed entrambi consulenti della Sezione, a firmare la maggior parte delle voci di danza, con il contributo dello stesso Fedele D'Amico che ne firmò diverse<sup>41</sup>; tuttavia, già dal primo volume sono presenti tre autrici: Esmée Bulnes, Marie-Françoise Christout e Lillian Moore, quest'ultima fedele collaboratrice fino all'ultimo volume e dall'ottavo consulente insieme a Christout, Milloss e Ivor Guest<sup>42</sup>. Se l'inglese Bulnes (1900-1986), direttrice della scuola di ballo del Teatro alla Scala dal 1951 al 1967, compilerà esclusivamente voci sui termini della tecnica accademica<sup>43</sup>, come poi farà Joan Lawson a partire dal VII volume<sup>44</sup>, Moore e Christout acquisiranno negli anni una maggiore rilevanza prendendo in carico rispettivamente le voci sulla danza americana e francese, ma non solo.

A partire dal quarto volume, le autrici si moltiplicheranno: Mary Clarke, Kathrine Sorley Walker e Audry Williamson, per la danza inglese; Natalia Roslavleva per i paesi russi; Ingrid Kahrstedt per il centro e nord Europa; Elsa Brunelleschi per l'ambito spagnolo. Alcune collaborazioni furono straordinarie, scelte appositamente per le competenze specifiche: ad esempio, alla danzatrice e coreologa Ann Hutchinson fu commissionata la voce *Notazione*<sup>45</sup>; a Olga Signorelli quella su Isadora Duncan e ad Ann Barzel il paragrafo *Danza nel cinema* nella voce *Danza*, insieme a Pierre Michaut. Se la Signorelli (1883-1973) rappresenta la figura dell'intellettuale che, grazie alla vicinanza con l'ambiente dello spettacolo e in particolare con Milloss, si appassionò alla danza tanto da scriverne dal 1946 al 1955 su «La

<sup>41</sup> Per le voci scritte da Fedele d'Amico nei primi quattro volumi dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* cfr. la voce a suo nome nel *Dizionario Biografico degli Italiani* (2013) scritta da Franco Serpa: [https://www.treccani.it/enciclopedia/fedele-d-amico\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/fedele-d-amico_(Dizionario-Biografico)/).

<sup>42</sup> Tra i più rinomati collaboratori vi erano inoltre Cyril Beaumont, Bengt Hager, A.V. Coton, Peter Noble, A.H. Franks, John Percival, Nikolaj Slonimskij, Walter Terry, Ted Shawn, Ivor Guest, Anton Dolin.

<sup>43</sup> Allieva di Enrico Cecchetti, Bronislava Nijinska e Boris Romanov, insegnò al Teatro Colon di Buenos Aires dal 1931 al 1949. Cfr. G.B.L. Wilson, *Bulnes, Esmée*, in *Dizionario del balletto*, Milano, Mursia, 1961, p. 71.

<sup>44</sup> Joan Lawson (1907-2002), formatasi come danzatrice con Margaret Morris e Serafina Astafieva, incentrò la sua attività sulla didattica affiancandovi la scrittura di testi di ambito per lo più teorico e tecnico, partecipando anche al dibattito critico su «The Dancing Times» sin dagli anni Quaranta. Particolarmente interessante e pressoché raro nel tentativo di documentare il linguaggio e la tecnica della pantomima del balletto classico e tracciarne se pur sinteticamente la storia, anche se poco chiaro sulle fonti primarie usate, è un testo del 1957 relativo alla pantomima (*Mime. The theory and practice of expressive gesture: with a description of its historical development*), materia che insegnò dal 1963 al 1971 alla Royal Ballet School. Cfr. D. Craine e J. Mackrell, *Lawson, Joan*, in *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 269. Segnalo anche la traduzione dal russo di Lawson, con Stephen Garry, di V. Bogdanov Beresovsky, *Ulanova and the development of the Soviet Ballet*, foreward by C. Beaumont, London, MacGibbon and Kee, 1952.

<sup>45</sup> Ballerina, coreografa e coreologa, Hutchinson (1918-2022) aveva pubblicato *Labanotation*, London, Phoenix House, 1954, con l'introduzione di Rudolf Laban, mentre per l'edizione new-yorkese del 1957 (New Directions Books) George Balanchine scrisse la Prefazione.

Fiera Letteraria»<sup>46</sup>, il profilo della Barzel (1905-2007), pur rientrando in quello di altre colleghe già citate (gli studi universitari, la pratica della danza, l'attività giornalistica, la redazione di voci enciclopediche, la co-direzione di una rivista come «Dance Magazine» dal 1935)<sup>47</sup>, mostrava almeno due elementi di originalità: la passione per il collezionismo e l'attività di filmmaker dietro le quinte le cui opere prodotte fra gli anni Cinquanta e Sessanta, oggi conservate alla New York Public Library for the Performing Arts, rappresentano un eccezionale patrimonio documentario.

A partire dal quinto volume (1958), la sezione Danza divenne autonoma con la direzione di Gino Tani e vi entrerà a far parte Vittoria Ottolenghi (1924-2012), la quale collaborava anche con la sezione Teatro Drammatico per il Teatro di Varietà e la sezione Teatro musicale per la rivista, la *musical comedy* e il jazz.

La “vocazione” della oggi nota a tutti e a ciascuno Vittoria Ottolenghi nacque all'*Enciclopedia*, quando prese in mano il settore Danza che mia moglie Maria Luisa Aguirre a un certo punto aveva dovuto abbandonare. Noi conoscevamo Vittoria perché faceva parte del nostro ambiente: era la sorella di Carla Bizzarri. Sapeva molto bene l'inglese, cercava lavoro e chiese di collaborare. Ma il settore inglese era già sufficientemente coperto; scoperto era invece quello della Danza. Dichiarò candidamente di non saperne nulla<sup>48</sup>.

Nello stesso periodo, nel 1956, Ottolenghi aveva iniziato a scrivere su «Paese Sera»<sup>49</sup>. Laureata in Letteratura inglese con Mario Praz alla Sapienza di Roma, si ritrovò per caso a lavorare nella redazione dell'*Enciclopedia*, una vera scuola per colei che sarà definita la Signora della danza per il suo contributo incisivo nel rendere popolare un'arte che stentava ad avere un successo di pubblico in Italia – danza in ogni sua forma, purché fosse di buona qualità – attraverso gli scritti, le confe-

<sup>46</sup> Cfr. P. Veroli, *Teatro e spettacolo nella vita di Olga Resnevic Signorelli*, in «Europa Orientalis», 2010, n. 11/2 (Archivio Russo-Italiano VI. *Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, a cura di E. Garetto e D. Rizzi), pp. 111-135. Esperta di Eleonora Duse, si dedicò molto alle traduzioni di romanzi e di saggi teatrali dal russo. Nel n. 9 di «Balletto» (1960) Signorelli pubblica un articolo sul maestro Enrico Cecchetti.

<sup>47</sup> L. Moore, *Barzel, Ann*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. I, 1954, col. 1614.

<sup>48</sup> S. d'Amico, *Catalogo del Fondo D'Amico dell'Università di Lecce*, cit.

<sup>49</sup> Seguirono collaborazioni con «Il Mattino», «Il resto del Carlino», «L'Espresso» e successivamente con le riviste «Balletto Oggi» e «Il Giornale della danza». Nel 1953 Ottolenghi si era anche cimentata nella traduzione letteraria con *Pamela* di Samuel Richardson per Garzanti. Collaborò inoltre con il *Dizionario Biografico degli Italiani* dell'Istituto Treccani, con la voce *Carlo Blasis* apparsa nel vol. X (1968). Altre collaboratrici del DBI per i volumi pubblicati negli anni Sessanta furono Fernanda Mariani Borroni (voce Gasparo Angiolini) e Alessandra Ascarelli (voce Enrico Cecchetti), studentessa dell'Accademia Nazionale di Danza e, conosciuta con il nome di Astrid, ballerina al Teatro dell'Opera di Roma. Ringrazio Silvia Carandini e Flavia Pappacena per queste ultime informazioni.

renze e soprattutto attraverso la trasmissione televisiva *Maratona d'estate* trasmessa su Rai 1 dal 1978 al 1999<sup>50</sup>. Ottolenghi firmò poche voci di ambito strettamente coreutico, tra cui quelle biografiche su Gino Tani e Rudolf Nureyev, diversamente dalle più esperte Lillian Moore (1911-1967) e Marie-Françoise Christout (1928-2019).

La prima, già nel 1955, avrebbe potuto ricevere un finanziamento per condurre una ricerca sulle origini della storia della danza negli Usa che però non riuscì mai a concludere. Una delle principali collaboratrici dell'*Enciclopedia*, Moore si formò con maestri come Aleksandra Fedorova, Charles Weidman, Rosina Galli e, ancora ballerina per diverse compagnie prestigiose tra cui l'American Ballet di Balanchine, iniziò un percorso parallelo come studiosa pubblicando il suo primo libro di taglio storico, *Artists of the Dance*<sup>51</sup>, già nel 1938, e alcuni contributi in diversi numeri monografici di «Dance Index» che rivelano la sua propensione alla ricerca (*Petipa Family*, 1942; *John Durang: The First American Dancer*, 1942; *Mary Ann Lee: First American Giselle*, 1943; *Moreau de Saint-Mery and "Danse"*, 1946). Come molte della sua generazione, Moore collaborò assiduamente con diverse riviste ed enciclopedie, fra cui la *Encyclopaedia Britannica*. Questa attività dinamica era permessa dal vivace clima culturale intorno alla danza a New York dove, ritiratasi dalle scene, insegnò Storia del balletto e della danza alla New York High School of Performing Arts. Affiancò, inoltre, Walter Terry al «New York Herald Tribune» (1950-1965) e fu curatrice della sezione Danza della New York Public Library<sup>52</sup>.

Anche la figura della storica Marie-Françoise Christout presenta delle peculiarità e al contempo molti tratti in comune con i profili finora delineati. Laureata in Lettere, proseguì gli studi in Storia dell'arte, archeologia ed estetica alla Sorbonne. Collaborò dal 1951 con le riviste «Dance Magazine» e «Dance and Dancers» e dal 1968 con «Les Saisons de la danse», ma si dedicò maggiormente al lavoro di ricerca d'archivio, pubblicandone i risultati più incisivi già negli anni Sessanta, quando fra l'altro fu curatrice del Dipartimento Teatrale della Bibliothèque nationale de France e bibliotecaria presso la Biblioteca dell'Arsenal. Del 1965 è *Le merveilleux et le «théâtre du silence»*; del 1966 *Histoire du ballet*, due contributi alla storia della mentalità, ebbe a dire Guy Boquet<sup>53</sup>; del 1967 *Le ballet de cour de Louis 14. 1643-1672. Mises en scene*, con la Prefazione di André Chastel. Interessata anche al contemporaneo, Christout – che per l'*Enciclopedia* curò anche voci sul balletto

<sup>50</sup> Un fondo Vittoria Ottolenghi curato da Elena Cervellati è presente presso l'Università di Bologna, mentre la sua Biblioteca si trova alla Accademia Filarmonica Romana.

<sup>51</sup> Per la carriera da danzatrice cfr. W. Terry, *Moore, Lillian*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., vol. VII, 1960, coll. 804-805.

<sup>52</sup> C. Trump Bond, *Moore, Lillian*, in *International Encyclopedia of Dance*, cit., vol. IV, pp. 457-458. Un fondo a suo nome è conservato alla Jerome Robbins Dance Division della NYPL.

<sup>53</sup> G. Boquet, *Le fantastique et le merveilleux*, in «Annales», XXIII, 1968, n. 2, pp. 397-401: 397.



francese coevo – ha lavorato come segretaria per l'Institut Chorégraphique di Serge Lifar, su cui ha scritto una monografia<sup>54</sup>.

La presenza di molte collaboratrici e collaboratori stranieri se da una parte era segno della qualità scientifica dell'*Enciclopedia* – e d'altronde ben due terzi dei circa seicento collaboratori erano stranieri<sup>55</sup> – dall'altra rendeva palese, relativamente al settore Danza, una scarsissima presenza in Italia di persone esperte. Lo straordinario entusiasmo di pubblico di cui abbiamo appena riferito, che porta Londra a essere tra le capitali della danza più importanti del primo Novecento, sembra mancare in Italia, dove il balletto rimaneva uno spettacolo da élite e la danza moderna autoctona era pressoché assente. Non ci meraviglia, quindi, l'assenza di persone che questa danza potessero pensarla, criticarla e studiarla.

Un'arte come la danza che, a differenza di quella drammatica, si esprime unicamente con il corpo, esposto alla vista in molte sue parti, costituiva la massima trasgressione immaginabile nella società italiana, sia per la presenza della Chiesa, sia per le spinte al controllo sociale che si dava uno stato giovane, desideroso di crescere e di potenziarsi. Giuseppe Mazzini aveva creduto in un teatro educatore delle masse: ma come poteva attribuirsi un fine simile alla danza?<sup>56</sup>

Lo studio di Patrizia Veroli, da cui sono tratte queste parole, mette in rilievo come fosse talmente radicata una negativa reputazione della figura della ballerina, che le stesse emancipazioniste di primo Novecento guardarono con diffidenza al mondo del balletto in linea con il filtro moralizzatore dell'epoca. L'esclusione delle ballerine dal Congresso Nazionale delle Donne Italiane, promosso dall'Unione femminile di Milano e tenutosi il 24 aprile 1908 a Roma, e da altri fenomeni di associazionismo intorno a urgenze politiche, pone la questione dell'emarginazione culturale della danza, e delle sue cause<sup>57</sup>, che purtroppo permarrà per buona parte del Novecento, rallentando lo sviluppo di una storiografia specifica di questa Arte<sup>58</sup>.

Come si accennava nel primo paragrafo, in Italia sono state sporadiche e discon-

<sup>54</sup> S.J. Cohen, *Christout, Marie-Françoise*, in *International Encyclopedia of Dance*, cit., vol. I, pp. 169-170.

<sup>55</sup> Cfr. M. Schino, *D'Amico Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014, *ad vocem*.

<sup>56</sup> P. Veroli, *Baccanti e dive dell'aria*, cit., p. 38.

<sup>57</sup> Il discorso di "bonifica" della figura della ballerina si inseriva nell'ambito di una discussione più generale sulla regolamentazione del lavoro delle donne e dei bambini, che coinvolge i socialisti, l'Unione femminile e la Lega lombarda per la moralità pubblica. Cfr. *ivi*, pp. 46 sgg.

<sup>58</sup> Una storiografia *stricto sensu* al femminile si era già affermata nell'Ottocento, e soprattutto nella seconda metà del secolo, favorita dall'accesso delle donne all'istruzione superiore e alle università a partire dal 1874. Cfr. M.P. Casalena, *Introduzione a Scritti storici di donne italiane. Bibliografia 1800-1945*, Firenze, Leo. S. Olschki, 2003, pp. XXVII-XXXII.

tinue fino agli anni Ottanta le pubblicazioni intorno alla danza, molte delle quali indirizzate al pubblico del balletto oppure dedicate alla didattica e alla tradizione accademica. Sul finire degli anni Settanta, furono pubblicati volumi focalizzati sulla *modern dance* e in qualche modo legati al movimento femminista<sup>59</sup>. Dai tempi dell'esperienza fondante dell'*Enciclopedia* molto è stato fatto in Italia. Alcune studiose, come Elena Grillo ed Elisa Guzzo Vaccarino, hanno conservato quel carattere ibrido che ha contraddistinto la prima generazione di storiche-critiche. Il riconoscimento istituzionale della storia della danza come materia universitaria all'interno delle discipline dello spettacolo, *in primis* il teatro, il suo sviluppo all'interno dell'Accademia Nazionale di Danza, nonché l'attività di ricerca di studiose free lance, hanno portato a un ragguardevole rafforzamento della nostra disciplina in varie direzioni e prospettive metodologiche che meriterebbero di essere discusse e approfondite in un ricco, ampio e inclusivo orizzonte storiografico<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> Nel 1969, la danzatrice di origini slave Rosanne Sofia-Moretti pubblica *Principi fondamentali della danza razionale* (Roma, Tripi & Di Maria). È insegnante, scultrice e collaboratrice di «Momento Sera-Roma» e «Il Giornale d'Italia», nonché fondatrice nel 1977 dell'Associazione Donna & Arte sita in via Margutta (cfr. M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma, Biblink editori, 2013). Cfr. anche i due volumi ben noti delle due studiose che diventeranno due voci della critica di danza: L. Bentivoglio, *La modern dance*, Milano, Longanesi, 1977 e D. Bertozzi (a cura di), *Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l'hanno inventata*, Milano, Savelli, 1980. Un approfondimento sul rapporto fra danza, femminismo e corporeità si trova in R. Gandolfi, *Teatro e danza su Effe (1973-1982): la rivista come archivio del discorso femminista sulla corporeità*, in «Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti», 2019, n. 18.

<sup>60</sup> I primi insegnamenti di storia della danza sono tenuti nel 1991 da Vito Di Bernardi al DAMS di Cosenza e nel 1992 da Eugenia Casini Ropa al DAMS di Bologna. All'Accademia Nazionale di Danza di Roma era attiva la cattedra di Storia della danza dal 1948, ricoperta nei primi anni e fino al 1957 da Gino Tani. Sulla storiografia della danza, soprattutto a partire dagli anni Settanta/Ottanta, cfr. i riferimenti della nota dieci e i più recenti: S. Carandini, *Identità debole di una "danza teatrale italiana" nel Novecento? Diagnosi, varianti e persistenze*, in E. Cervellati e G. Taddeo (a cura di), *La danza in Italia nel Novecento e oltre: teorie, pratiche, identità*, cit., pp. 15-28; E. Casini Ropa, *Verso una nuova cultura della danza: il contributo dell'Università*, ivi, pp. 29-37; e per un aggiornamento italiano dal 2000 al 2019, gli Scaffali bibliografici a cura di S. Onesti pubblicati su «Danza e Ricerca», nn. 1/2 (2011), 5 (2014), 11 (2019).

Maria Pia Pagani

## Dora Setti: una voce per la storiografia dusiana

Negli anni Settanta Dora Setti (1902-1989) ha dato un contributo alla storiografia dusiana con i volumi *Eleonora Duse ad Antonietta Pisa: carteggio inedito* (1971) e *La Duse com'era* (1978), ma è una figura finora sostanzialmente ignorata dagli studiosi e dalla critica, dal momento che non esistono ricerche specifiche su di lei. Questo contributo è finalizzato a ri-costruire il lungo percorso esistenziale e di ricerca artistica che ha come esito queste due pubblicazioni dusiane, a cui è giunta assolvendo un triplice ruolo: come studiosa, come artista e come ammiratrice.

Figlia del famoso direttore d'orchestra Giulio Setti (1869-1938)<sup>1</sup>, Dora crebbe in un ambiente agiato e propizio all'arte; abitò per tutta la vita nella casa di famiglia in via Quadronno n. 46 a Milano, alternando periodi a Monza e a Venegono Superiore<sup>2</sup>. Di fatto, la figura della Duse ha attraversato tutta la sua vita radicandosi nella sua memoria: oltre ad averla sicuramente sentita nominare dal padre, era una bambina quando si ritirò dalle scene (1909) e un'adolescente quando girò il film *Cenere*<sup>3</sup>. Il 13 dicembre 1922, appena ventenne e allieva dell'Accademia dei Filo-

<sup>1</sup> Ringrazio sinceramente il maestro Franco Sangermano per i ricordi personali su Dora Setti di cui mi ha reso partecipe con tanta generosità e cortesia, l'Accademia dei Filodrammatici di Milano e la dott. Selene Guerrieri. Inoltre la mia gratitudine va alla Fondazione Il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera per i materiali d'archivio inediti messi a disposizione per questo contributo. Affermato e apprezzato direttore d'orchestra nei teatri italiani, Giulio Setti fu chiamato nel 1908 dall'impresario Giulio Gatti-Casazza (1869-1940) a dirigere il Metropolitan Opera House di New York. Questa collaborazione durò fino alla stagione 1935-1936, e vide la sua collaborazione con Arturo Toscanini (1867-1957) ed Enrico Caruso (1873-1921). È assai probabile che il maestro Setti abbia assistito a uno spettacolo della Duse durante la sua ultima *tournee* negli Stati Uniti.

<sup>2</sup> Mariuccia e Gian Luigi Setti, parenti di Dora, si dedicavano al teatro amatoriale e allestivano spettacoli nel piccolo teatro nella casa di famiglia a Venegono Superiore, in provincia di Varese. Cfr. Redazione, *Teatrino di Villa Irene a Venegono Superiore*, in «Ars et Labor», LXIII, aprile 1908, n. 4, p. 308.

<sup>3</sup> F. Mari, *Cenere* (1916).

drammatici, la vide recitare al Teatro Lirico di Milano e serbò per tutta la vita un indelebile ricordo di quel momento:

Venni condotta giovanissima alla recita della *Città morta*. Si aveva un palco quasi di prospetto. Il fievole flauto di quella voce modulò da una landa sepolcrale le parole di Anna, la cieca: «Bianca Maria, siete voi nel sole?». Io non afferravo totalmente il senso della tragedia. Rimanevo avvinta ai suoni, al giuoco scenico più che alle parole che lo svelavano. Poi cadevano fiori ai piedi dell'attrice, ferma al proscenio, esangue, col capo chinato a ringraziare. Ed eccola gloriosa e solitaria fra gli applausi che salutavano la sua disperazione. Rialzando poi il volto estenuato si poteva scorgere nelle pupille cave un luccichio di febbre. Difatti ammalò di broncopolmonite. Ma si riprese e andò a Roma. Preparava il *Così sia* di Tommaso Gallarati Scotti, in aggiunta al repertorio<sup>4</sup>.

Dopo il debutto dell'8 ottobre 1922 al Teatro Verdi di Trieste, *La città morta* ebbe repliche a Bologna (Teatro Comunale, 22 ottobre 1922), Genova (Teatro Paganini, 30 novembre 1922), Roma (Teatro Costanzi, 6 e 10 dicembre 1922). Il cast era composto da Eleonora Duse (Anna), Letizia Bertramo (Bianca Maria), Ernestina Bardazzi (la Nutrice), Gino Fantoni (Alessandro), Memo Benassi (Leonardo). La scenografia era dell'affermato architetto Enrico Del Debbio (1891-1973)<sup>5</sup>. La rappresentazione milanese alla quale assistette Dora Setti concludeva il giro di recite dell'anno 1922:

Mai avevo avuto la ventura di incontrare di persona l'attrice. Ma l'eco della sua voce si è fermata ad una sera del dicembre 1922, quando in una recita della *Città morta*, al Teatro Lirico, a me appena adolescente ella apparve «quale per vetri trasparenti» da un altremondo nella sua nobile canizie, alta sopra il suo dolore di vita, con le parole di poesia. Tale l'unica immagine dell'attrice vivente, ora verità d'anima presente<sup>6</sup>.

Donna sensibile, raffinata e riservata, Dora Setti è stata una delle migliori e più affezionate allieve di Ofelia Mazzoni (1883-1935)<sup>7</sup>, dalla quale ereditò l'ammirazio-

<sup>4</sup> D. Setti, *Eleonora Duse ad Antonietta Pisa: carteggio inedito*, Milano, Ceschina, 1971, p. 205.

<sup>5</sup> Cfr. mostra documentaria virtuale, a cura di Maria Pia Pagani, *Eleonora Duse e l'archeologo Leonardo* nell'ambito del progetto di ricerca *The Dead City Project* (coordinatori M.P. Pagani e M. Harari), seconda fase: *L'antica Micene, Trieste, gli States* sulla fortuna della tragedia *La città morta* negli Anni Venti (Pavia, Collegio Ghislieri, Aula Goldoniana, 22 novembre 2017), con esposizione di materiali provenienti dagli Archivi della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani di Gardone Riviera e di varie biblioteche universitarie statunitensi.

<sup>6</sup> D. Setti, *Eleonora Duse ad Antonietta Pisa*, cit., p. 12.

<sup>7</sup> P.D. Giovanelli, *Con lei, «semplice, frugale, spoglia d'idolatria». La Duse attraverso lo sguardo di Ofelia Mazzoni*, in M.I. Biggi e P. Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 1-4 ottobre 2008), Roma, Bulzoni, 2009, pp. 325-337.

ne per la Duse e ne fu depositaria per tutta la vita. Si tratta di un percorso che, in termini generazionali, nasce da lontano: Dora aveva appena un anno di vita quando la Mazzoni conobbe la Duse (1903)<sup>8</sup>, e soltanto mezzo secolo dopo si decise a raccontare le sue impressioni di giovane spettatrice che negli anni Venti si stava timidamente affacciando al mondo del teatro.

Dopo un periodo di crisi dettato dalla ricerca della strada artistica che sentiva più adatta, Dora Setti decise di non lavorare come attrice nel senso “tradizionale” del termine, ma divenne quella che oggi si direbbe una performer specializzata nella *messa in voce* del testo scenico. Nella delicata fase del discernimento della sua vocazione esistenziale e artistica venne aiutata da Clemente Rebora (1885-1957), che fu suo insegnante e visse la conversione religiosa nell'autunno 1928, durante una conferenza al Lyceum di Milano mentre leggeva di *Atti dei Martiri Scillitani*. Non sappiamo se in quella circostanza l'alunna fosse tra il pubblico, ma sappiamo che il poeta la sapeva molto in crisi e desiderava portarle un sincero conforto; il 14 settembre 1929 le scrisse: «conosco, per lunga prova, cosa sia penare per cause che sfuggono»<sup>9</sup>. La invitò anche a studiare i primi due canti della *Divina Commedia* per comprendere il cammino di un'anima e le difficoltà verso la piena realizzazione<sup>10</sup>.

Dora aveva nei cromosomi i geni che regolano il gusto del bello e la coscienza della spiritualità. Era entrata all'Accademia [dei Filodrammatici] e voleva fare l'attrice, ma secondo una prospettiva che usciva dai limiti del mestiere o che vi entrava con prospettive mistiche, il servire il teatro in letizia, come un monaco canta nel coro o allumina una preghiera, come fece Copeau o avrebbe fatto Teresa d'Avila. Era certo più vicina alla sua insegnante di dizione Ofelia Mazzoni che al suo maestro di recitazione Enrico Reinach, un po' troppo bello, un po' troppo mondano. Non per fortuita circostanza divise i dubbi e le certezze di Clemente Rebora, negli anni della crisi, prima che si facesse sacerdote e entrasse fra i Rosminiani, e già era uno dei più grandi poeti del nostro secolo. Era attrice in questa misura, che credeva alla virtù mediatrice della parola parlata, dove lo spirito, occulto nella parola scritta, si rivela senza infingimenti. Viene ricordata per avere letto e commentato *Vespertina* di Ada Negri<sup>11</sup>.

L'eco della voce della Duse di quella serata milanese del 13 dicembre 1922 ha accompagnato Dora Setti per tutta la vita, prima creandole smarrimento e poi indicandole la giusta via in cui realizzarsi. Consapevole di essere un'attrice mancata,

<sup>8</sup> O. Mazzoni, *Con la Duse: ricordi e aneddoti*, Milano, Alpes, 1927.

<sup>9</sup> C. Rebora, *Arche di Noè. Le prose fino al 1930*, a cura di C. Giovannini, Milano, Jaca Book, 1994, p. 37.

<sup>10</sup> C. Rebora, *Epistolario Clemente Rebora*, vol. II, a cura di C. Giovannini, Bologna, EDB, 2007, pp. 32-34.

<sup>11</sup> S. Bajini, *L'Accademia dei Filodrammatici di Milano. Due secoli, 1796-1996*, Milano, Vienne-pierre Edizioni, 1996, p. 281.

cominciò la sua carriera artistica negli anni Trenta con apprezzati reading che ben presto la imposero come “declamatrice” e “dicitrice” tra le migliori d’Italia. Per migliorarsi, arrivò persino a cercare il consiglio di Gabriele d’Annunzio con questa lettera da Monza del 27 agosto 1932:

Mentre mi accingo a rivolgere questa domanda al Poeta, mi sento fortemente perplessa. Il mio nome è del tutto oscuro e le difficoltà per ottenere un colloquio non lievi. So pure che un incontro col Poeta non dovrebbe essere chiesto se non in circostanze eccezionali.

Chiedo a Gabriele d’Annunzio di volermi ascoltare in un’interpretazione di Poesia Sua. Ho coscienza che il tempo impiegato nell’ascoltarmi, non sarà tutto sciupato.

Già ho iniziato la mia carriera di interprete di poesia, tra l’attenzione consenziente del pubblico. Ambisco all’ammonimento e all’incitamento del Poeta che fin dalla più acerba età mi ha comunicato sensazioni indimenticabili, e più mi ha vivificata.

Io oso infinitamente, rivolgendo questa preghiera; ma sono sicura di non presentare un’interpretazione banale. Essa potrà anche avere disapprovazione, ma non inutile.

Non mi raccomando dalla parte di nessuno pur potendo citare qualche nome di sicura autorità.

Preferisco rivolgermi semplicemente al Poeta che ama gli ardimenti e che conosce le fedi giovanili. Chiedo che la mia speranza non sia delusa. Credo molto.

La più alta devozione,  
Dora Setti<sup>12</sup>

Oltre a Clemente Rebora e alle tante conoscenze del padre, Dora Setti poteva vantare l’amicizia di intellettuali che erano in contatto con d’Annunzio (e lo erano stati con la Duse), e potevano eventualmente intercedere in suo favore: Sibilla Alemano (1876-1960), Ada Negri (1870-1945), Paolo Buzzi (1874-1956). La lettera rivela il suo essere un’appassionata conoscitrice della poesia dannunziana, e lascia intendere la sua prassi performativa di trasformare la lettura in *interpretazione* profonda del testo poetico. Non sappiamo se quel colloquio a Gardone Riviera abbia mai avuto luogo, ma è ragionevole ipotizzare che un contatto personale ci sia stato, dal momento che il 9 marzo 1945 un parente di Dora scrisse a Giancarlo Maroni (1893-1952) – all’epoca sovrintendente del Vittoriale – per comunicare che il 1° marzo 1945 ella aveva omaggiato il settimo anniversario della morte di d’Annunzio leggendo alla radio la *Canzone di Garibaldi*<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> D. Setti, lettera autografa a Gabriele d’Annunzio, 27 agosto 1932, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Archivio Generale (Gardone Riviera), Setti Dora, XLVIII, 3.

<sup>13</sup> G. Setti, lettera autografa a Giancarlo Maroni, 9 marzo 1945, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Archivio Generale (Gardone Riviera), Setti Dora, XLVIII, 3.



Il successo di Dora Setti è stato coronato da serate di poesia all'estero, dalla collaborazione con alcune emittenti radiofoniche, dalla pubblicazione del manuale *Fonetica e dizione* (1958)<sup>14</sup>. Il consiglio dantesco di Rebora ha poi trovato compimento con l'incisione di un disco 33 giri con la lettura poetica dei Canti II e III del *Paradiso* per la Bum Records (nella Collezione *Calliope: dischi di letteratura*), insieme al collega Giancarlo Gonfiantini. Rebora sarebbe stato anche orgoglioso di sapere che la sua affezionata alunna aveva compilato uno studio sulla dizione nei riti liturgici, uscito a puntate per la «Rivista del Clero Italiano» nel corso del 1966<sup>15</sup>.

Nel secondo dopoguerra, insieme all'amica ed estimatrice del teatro Eva Bini (morta nel 1959), Dora Setti fondò e diresse a Milano la Scuola di Recitazione «Ofelia Mazzoni». Dal 1949 al 1979 insegnò come docente di fonetica e dizione all'Accademia dei Filodrammatici occupando la cattedra che era stata della stessa Mazzoni, e lavorando insieme a Esperia Sperani (1903-1973) che teneva quella di recitazione: «il binomio Sperani-Setti assicura all'Accademia un governo stabile. Escono dalla scuola delle due inseparabili una schiera di allievi che faranno strada nel mondo professionale»<sup>16</sup>. Tra questi figura innanzitutto Mariangela Melato (1941-2013), vincitrice per due volte del Premio Duse (1987 e 1999).

Era nata per insegnare, per dare senza ricevere, perché nel dare già si riceve. Girò l'Europa per incarico del Ministero della Pubblica Istruzione, della Dante Alighieri e di altri istituti. Ebbe un incarico presso la Civica Scuola Manzoni di Milano. Fu a Edimburgo presso la British Italian League. E all'Accademia [dei Filodrammatici] tornò come maestra di dizione, ma fu anche alla Scuola del Piccolo Teatro. Era una missionaria della poesia, alla quale dava tutta se stessa con inquietudine serena, non c'è ex allievo che non abbia di lei un ricordo in cui l'affetto sembra trattenuto dall'ammirazione e l'ammirazione trattenuta dall'affetto. Diede all'Accademia trent'anni della sua vita<sup>17</sup>.

Dal 1952 al 1963 Dora Setti insegnò dizione anche alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano<sup>18</sup>. Dal tempio di via Rovello le giunse all'inizio degli anni Sessanta uno stimolo – forte ma non decisivo – poiché Gerardo Guerrieri (1920-1986) aveva pubblicato *Eleonora Duse nel suo tempo* (1962) nei *Quaderni del Piccolo Teatro*<sup>19</sup>,

<sup>14</sup> D. Setti, *Fonetica e dizione*, Milano, Vallardi, 1958.

<sup>15</sup> D. Setti, *La dizione italiana nei riti liturgici. Appunti per un corso di dizione liturgica*, in «Rivista del Clero Italiano», sette puntate uscite nei mesi di marzo, aprile, giugno, luglio, settembre, ottobre, dicembre 1966.

<sup>16</sup> S. Bajini, *L'Accademia dei Filodrammatici di Milano*, cit., p. 270.

<sup>17</sup> Ivi, p. 281.

<sup>18</sup> Cfr. P. Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di E. Pozzi, Milano, Mursia, 1977.

<sup>19</sup> G. Guerrieri, *Eleonora Duse nel suo tempo*, Milano, Quaderni del Piccolo Teatro, 1962.

e il regista Giorgio Strehler (1921-1997) coltivava il progetto di un film sul mito Duse-Garbo<sup>20</sup>.

Negli anni Sessanta Dora Setti pubblicò tre raccolte antologiche che, con ogni probabilità, usò sia a lezione con gli studenti che per creare la drammaturgia di alcuni suoi reading: *Le più belle poesie d'amore della lirica italiana* (1965)<sup>21</sup>, *Le più belle lettere d'amore di tutti i tempi* (1965)<sup>22</sup> e *I più bei pensieri d'amore* (1966)<sup>23</sup>. Nel suo cammino era stato fondamentale l'operato della Mazzoni, che nella sua vita si era altresì cimentata con successo nella composizione in versi: il suo insegnamento – rivelò con gratitudine l'ormai affermata allieva – «mi guidò al gusto della poesia»<sup>24</sup>.

Va detto che tra gli anni Cinquanta e Sessanta la voce della Duse si era fatta più volte sentire nella vita di Dora Setti. Nel dicembre 1955 era morta l'amica Antonietta Rizzi Pisa (1871-1955), che andava spesso a trovare nella sua dimora di Villa Paradiso a Besana Brianza, e dalla quale aveva inaspettatamente ricevuto in dono nel 1953 il suo carteggio con la grande attrice. Nel 1958, in occasione della mostra allestita al Museo Teatrale alla Scala per il centenario della nascita della Duse<sup>25</sup>, su richiesta degli organizzatori, Dora Setti prestò alcune lettere ma ancora non si decideva a pubblicarle. Finalmente la scintilla scattò nel 1969, grazie a Gerardo Guerrieri:

Nell'occasione della bellissima mostra di cimeli dusiani, allestita con amore da Gerardo Guerrieri nelle Sale Apollinee della Fenice a Venezia, nel 1969, per virtù di Guerrieri stesso si rianimò in me la speranza mai deposta di una ricostruzione del carteggio. In questo modo una vicenda d'amicizia, qualcosa che potrebbe respirare tra mito e leggenda, oggi, in questo volume è diventata realtà<sup>26</sup>.

Per avere un primo profilo biografico ufficiale di Dora Setti, bisogna arrivare al novembre 1971, quando fu pubblicato il volume *Eleonora Duse ad Antonietta*

<sup>20</sup> M.P. Pagani, *La solitudine di una diva: Strehler, l'anziana Duse e Greta Garbo*, paper per il Convegno Internazionale di Studi *Le tenebrose. Figure di femme fatale nel cinema e nei media europei fra mito e contemporaneità* (Pisa, 1-3 dicembre 2022), organizzato dall'Università di Pisa con il patrocinio della Consulta Universitaria del Cinema e di AIRSC – Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, in collaborazione con il network FAScinA – Forum delle studiose di cinema e audiovisivi.

<sup>21</sup> D. Setti, *Le più belle poesie d'amore della lirica italiana*, Milano, De Vecchi, 1965.

<sup>22</sup> D. Setti, *Le più belle lettere d'amore di tutti i tempi*, Milano, De Vecchi, 1965.

<sup>23</sup> D. Setti, *I più bei pensieri d'amore*, Milano, De Vecchi, 1966.

<sup>24</sup> D. Setti, *Fonetica e dizione*, cit., p. 64.

<sup>25</sup> Cfr. Comitato nazionale per le onoranze a Eleonora Duse (a cura di), *Eleonora Duse: mostra celebrativa nel centenario della nascita, 1858-1958*, catalogo della mostra (Milano, Museo teatrale alla Scala, 8-31 dicembre 1958), Torino, ILTE, 1958.

<sup>26</sup> D. Setti, *Eleonora Duse ad Antonietta Pisa*, cit., p. 12.

*Pisa: carteggio inedito*. Sull'alletta destra di copertina l'autrice è presentata come «prediletta discepola di Ofelia Mazzoni, continuatrice dell'opera sua». E poi ancora:

La sua formazione letteraria ebbe maestri insigni: Scherillo, G. Volpe, Borgese e quello del poeta Clemente Rebora. Esordì come interprete di poesia al “Convegno” di Enzo Ferrieri con opere di Bacchelli, Baldini, Jahier – presenti gli autori –; svolse opera di diffusione in Italia e all'estero. “Messaggera di poesia” venne definita da Farinelli. Fu al servizio dei maggiori poeti del tempo dalla Negri all'Aleramo, da Marinetti a Betti fino agli Ermetici: Ungaretti, Montale, Quasimodo, non esclusi i migliori traduttori: Valgimigli, Errante, Traverso, Mazzucchetti. Fondò una scuola di dizione poetica nel nome della compianta maestra, Ofelia Mazzoni. L'Accademia dei Filodrammatici le affidò nel 1949 l'incarico che riveste tuttora di insegnante alla Scuola di recitazione, cattedra che era stata di Ofelia Mazzoni. Nel 1952, alla fondazione della Scuola del Piccolo Teatro, venne chiamata allo stesso compito dedicandovisi per undici anni. Dora Setti, nella sua ritrosa modestia, impersona un ruolo interessante per l'opera di divulgazione della Poesia sia attraverso l'interpretazione che attraverso il magistero<sup>27</sup>.

All'altezza del 1971, Dora Setti stava per compiere settant'anni ed erano ancora in vita alcuni testimoni diretti della Duse: si pensi ai casi emblematici delle attrici Maria Morino (1899-1981)<sup>28</sup> ed Enif Angiolini Robert (1886-1974)<sup>29</sup> che furono in *tournee* a Pittsburgh, di Luchino Visconti (1906-1976)<sup>30</sup> e di Luigi Maria Personè (1902-2004)<sup>31</sup> che adolescenti la videro in scena, del figlioccio di guerra Luciano Nicastro (1895-1977)<sup>32</sup>. Era ancora viva anche Olga Resnevič Signorelli (1883-1973), che nel giro di circa venticinque anni aveva pubblicato ben quattro edizioni progressivamente aggiornate della sua nota biografia dusiana: quella dell'autunno 1938, uscita a pochi mesi dalla morte di d'Annunzio e in occasione dell'ottantesimo

<sup>27</sup> Ivi, aletta destra di copertina.

<sup>28</sup> M. Savinio, *Con Savinio: ricordi e lettere*, a cura di A. Savinio, Palermo, Sellerio, 1987 (con una nota di L. Sciascia).

<sup>29</sup> E. Angiolini Robert, *Fedelissima della Duse*, a cura di L.M. Personè, Prato, Società Pratese di Storia Patria, 1988.

<sup>30</sup> L. Visconti, *Il mio teatro. 1954-1976*, vol. II, a cura di C. d'Amico de Carvalho e R. Renzi, Bologna, Cappelli, 1979, p. 216.

<sup>31</sup> L.M. Personè, *La Duse che io conobbi*, in C. Nuzzi (a cura di), *Eleonora Duse e Firenze*, catalogo della Mostra (Fiesole, 8 ottobre - 27 novembre 1994), Firenze, Firenze Viva, 1994, pp. 38-41.

<sup>32</sup> L. Nicastro, *Confessioni di Eleonora Duse*, Milano, Gentile Editore, 1945. Vale la pena notare che sia Nicastro che Dora Setti hanno contribuito con un saggio al volume *Ofelia Mazzoni: 1883-1935*, Milano, Officine Grafiche Esperia, 1936.

compleanno della Duse<sup>33</sup>, quella del 1955<sup>34</sup>, quella finemente illustrata del 1959<sup>35</sup> e quella del 1962<sup>36</sup>.

Di fatto, con il volume del 1971 Dora Setti ha inaugurato la grande stagione di pubblicazione degli epistolari dusiani negli anni Settanta, a cui fece seguito il *Carteggio d'Annunzio-Duse. Superstiti missive: lettere, cartoline, telegrammi, dediche (1898-1923)*, curato da Piero Nardi (1891-1974) e uscito postumo nel 1975, con prefazione di Vittore Branca (1913-2004)<sup>37</sup>. Vale anche la pena ricordare che nel 1973 era uscita la ristampa del volume *Sentimento del vivere* di Emilio Mariano (1913-2010): edito per la prima volta da Mondadori nel 1962<sup>38</sup>, contiene importanti documenti inediti tra cui tre sonetti dannunziani del 1898 dedicati alla Duse<sup>39</sup>.

Le lettere del carteggio Duse-Pisa sono state opportunamente pubblicate da Dora Setti in ordine cronologico, tenendo conto della consistenza numerica e dei contenuti da spiegare ai lettori:

L'epistolario 1902-1904  
 1914-1915  
 1916-1917  
 1917  
 1917-1918  
 1918  
 1919  
 1920<sup>40</sup>.

Il volume si apre con una premessa bibliografica in cui sono elencati i libri di riferimento, ma con una linea metodologica nelle citazioni volutamente alquanto approssimativa: «Si avverte il cortese lettore che – nel ricostruire episodi della vita di Eleonora Duse ai quali fanno riferimento le lettere di cui si tratta in quest'opera – l'Autrice ha indicato di volta in volta le biografie o gli episodi dai quali ha attinto brani di lettere o notizie, indicando per semplicità il solo nome dell'Autore o del Curatore, in nota a piè di pagina»<sup>41</sup>. Viene poi data una traccia degli archivi consultati: «Un ringraziamento vada infine al Museo Teatrale della Scala, e all'Ar-

<sup>33</sup> O. Signorelli, *La Duse*, Roma, Signorelli, 1938.

<sup>34</sup> O. Signorelli, *Eleonora Duse*, Roma, Casini, 1955.

<sup>35</sup> O. Signorelli, *Eleonora Duse*, Milano, Silvana Editoriale, 1959.

<sup>36</sup> O. Signorelli, *Eleonora Duse*, Bologna, Cappelli, 1962.

<sup>37</sup> G. D'Annunzio, *Carteggio d'Annunzio-Duse. Superstiti missive: lettere, cartoline, telegrammi, dediche (1898-1923)*, a cura di P. Nardi, Firenze, Le Monnier, 1975 (con prefazione di V. Branca).

<sup>38</sup> E. Mariano, *Sentimento del vivere, ovvero Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1962.

<sup>39</sup> Cfr. M.P. Pagani, *Creatura di poesia. Vita in versi di Eleonora Duse*, con la postfazione di T. Iermano, Pescara, Ianieri Edizioni, 2023.

<sup>40</sup> D. Setti, *Eleonora Duse ad Antonietta Pisa*, cit., p. 209.

<sup>41</sup> Ivi, p. 7.

chivio Gallarati Scotti di Milano; alla Fondazione “Giorgio Cini” di Venezia e all’Archivio Angiolo Orvieto di Firenze»<sup>42</sup>. Non c’è alcun accenno a ricerche effettuate al Vittoriale, che aveva visitato il 10 agosto 1957<sup>43</sup> ma i cui archivi sono rimasti esclusi dagli studi per questo lavoro.

Ormai vicina alla pensione, nel 1978 Dora Setti pubblicò un altro volume, *La Duse com’era*. La maggior parte dei testimoni diretti menzionati prima era nel frattempo venuta a mancare: essendo ormai una delle ultime superstiti, forse si sentì investita del compito di offrire un’ulteriore e decisiva testimonianza della sua ammirazione per la grande attrice. Interessante è il sottotitolo che compare sulla copertina: *Moglie, madre, amante, femminista, capocomico. 47 lettere inedite*. Sull’aletta sinistra, oltre a un disegno che ritrae l’ormai anziana autrice, c’è il suo profilo biografico aggiornato in cui sono spiegate le motivazioni profonde che la spinsero a lavorare sulla Duse – l’eco di quella voce che la accompagnava dall’ormai lontano 13 dicembre 1922:

Dora Setti ha iniziato la sua attività divulgando in Italia e all’estero la poesia classica e moderna. Ha fondato in seguito una scuola di dizione poetica. Da anni insegna nella scuola dell’Accademia dei Filodrammatici, e per oltre un decennio ha insegnato pure nella scuola d’arte drammatica del Piccolo Teatro di Milano. Dal contatto con l’ambiente teatrale ha origine il suo interesse per la nostra massima attrice: e non tanto per frivola curiosità di vicende fin troppo note, quanto per sondare il segreto di un’anima ardente e coglierne l’appassionante individualità. Depositaria di un epistolario inedito Duse-Pisa, la Setti ha ricostruito nei suoi momenti essenziali una vicenda amara, che gravemente incide sull’attrice dopo il suo ritiro dalle scene (*Lettere di Eleonora Duse ad Antonietta Pisa*, Milano, 1971). Come perseguitata da una presenza spirituale sempre più viva, una presenza silenziosa e pur operante, Dora Setti subisce il fascino della Duse scrittrice. Senza la pretesa di esserne la biografa, cede alla tentazione di ripercorrere la sua vicenda e, sulla scorta di quattro epistolari finora inediti, di mettere a fuoco la sua storia interiore. Ognuno dei quattro epistolari è per suo verso rivelatorio, e tutti insieme servono a comporre il quadro di una personalità tormentata e complessa, ma anche ricca e fervente, che sembra raggiungere nel momento della consapevole o inconsapevole confessione l’apice della sua capacità intuitiva e della sua sensibilità mistico-passionale<sup>44</sup>.

Questa è una pubblicazione più matura della precedente, in cui ha sempre un posto di rilievo la scrittura epistolare dusiana (sono presentati i carteggi inediti con Velleda Ferretti, la marchesa Laura Gropallo, Tommaso Gallarati Scotti, la duchessa Maria Palmella), ma accompagnata da un corredo di ben undici capitoli in cui

<sup>42</sup> Ivi, p. 8.

<sup>43</sup> Cfr. E. Mariano (a cura di), *Notiziario*, in «Quaderni Dannunziani», 1958, nn. 8-9, p. 109.

<sup>44</sup> D. Setti, *La Duse com’era*, Milano, Pan Editrice, 1978, aletta sinistra di copertina.

sono narrate le vicende biografiche utili per comprendere il contenuto delle lettere e lo svolgimento dei fatti. Si tratta di un volume accessibile al vasto pubblico che unisce la scrittura epistolare, quella biografica e talvolta anche quella aneddotica<sup>45</sup>:

I quattro epistolari che offrono lo spunto alla rievocazione delle vicende narrate nel libro si collegano in un filo ideale che potrebbe portare al romanzo. Gli undici capitoli ricostruiscono una complessa personalità e intendono rendere, in un certo senso, anche l'atmosfera di quel tempo che fu della Duse e che rapidamente mutò col sopraggiungere della Prima Guerra Mondiale.

- 1) *L'infanzia*: trascorsa nel clima inquieto e ardente della vita dei guitti (il nonno di Eleonora aveva conosciuto Goldoni). A tre anni la futura attrice già recitava Cosetta.
- 2) *La moglie*: non era nata per essere moglie, la Duse, anche se il generoso Tebaldo l'aveva amata e salvata dai rischi del palcoscenico.
- 3) *L'amante*: il suo temperamento appassionato e sensuale la spinge a spericolate avventure, riscattate con l'incontro di Arrigo Boito assai più maestro e padre, che amante. Più tardi giungerà il grande amore, d'Annunzio, durato tutta la vita.
- 4) *La figlia*: profondamente amata, fu tuttavia causa di tenerezze e di tormenti, e creò difficoltà alla carriera dell'attrice.
- 5) *La capocomico*: non soltanto cura la formazione dei propri attori, ma è pure avveduta amministratrice delle sue cospicue finanze, che saranno ben presto esaurite.
- 6) *Le sue dimore*: irrequieta e tuttavia ansiosa di un rifugio sicuro, desiderò sempre possedere più di una casa per volta.
- 7) *La guerra*: a sua insaputa matura in lei il problema della morte. E la morte diventerà una specie di anelito metafisico dal quale sarà sempre più posseduta.
- 8) *L'esperienza cinematografica*: il cinema non è arte che l'affascini. Costretta dalle difficoltà economiche, accetta d'essere protagonista nel film *Cenere* ricavato dal romanzo di Grazia Deledda.
- 9) *La sua forza segreta*: in questi anni Eleonora rannoda l'amicizia con Velleda Ferretti, nata ai tempi di Boito e interrotta per l'amore con d'Annunzio.
- 10) «*Così sia*»: la Duse rivede Tommaso Gallarati Scotti; parla del dramma *Così sia* che vuole interpretare. Non riesce però a portarlo al successo. L'intuizione mistica si trasforma in sentimento religioso.
- 11) *Emozione e memoria*: condensa la carica segreta e irripetibile della vocazione artistica nell'attrice, che trasferisce nei suoi personaggi le appassionate suggestioni del suo animo<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> M.P. Pagani, *Aneddoti e memorie su Eleonora Duse*, in G. Oliva et al. (a cura di), *Rossetti's Memories & Reminiscences. Ricordi, lettere, diari e memorialistica dai Rossetti al Decadentismo europeo*, atti del IV Convegno Internazionale (Chieti-Vasto, 20-21 novembre 2019), in «Studi Medievali e Moderni», XXIV, 2020, n. 1, pp. 353-362.

<sup>46</sup> D. Setti, *La Duse com'era*, cit., aletta destra di copertina.



Purtroppo non ha fatto in tempo a leggere questo volume un'altra importante testimone diretta della Duse: Raissa Olkienizkaia Naldi (1886-1978), morta a Roma il 18 gennaio 1978 e cara amica della Mazzoni, che spesso utilizzava le sue pregevoli traduzioni nelle letture in pubblico. A sua volta, Raissa è stata una figura fondamentale per Gerardo Guerrieri: lo amava come un figlio, gli insegnò il russo e gli prestò le lettere della sua corrispondenza privata con la Duse da esporre in mostra<sup>47</sup>.

Allo stato attuale delle ricerche, non mi risulta esista una corrispondenza epistolare tra Dora Setti e Guerrieri, né ricordi da parte dei familiari di quest'ultimo. Il comune interesse per la Duse ha fatto incrociare i loro lavori nel panorama culturale degli anni Settanta, a mio avviso rimarcando il fatto che essere ammiratrici di Eleonora è stato anche un fatto generazionale, con dinamiche emotive differenti tra chi lo è stato in modo diretto (Setti) e chi appartiene alla prima generazione "orfana" (Guerrieri), ovvero ai nati negli anni Venti che non potevano necessariamente avere nessun ricordo personale e si dovettero accontentare delle testimonianze di chi invece all'epoca era già adolescente o adulto. Come intellettuali, tutti avevano il diritto e la libertà di occuparsi della Duse – sia chi l'aveva direttamente conosciuta, sia chi aveva soltanto sentito parlare da altri di lei – ma talvolta si è creato un braccio di ferro che purtroppo ha creato problemi a Guerrieri.

Di fatto, le prime due mostre di Guerrieri si intrecciano cronologicamente con i volumi dusiani di Dora Setti. Come riferito da quest'ultima, il desiderio di pubblicare il carteggio Duse-Pisa era sbocciato grazie alla mostra veneziana del 1969. Con ogni probabilità, ella aveva anche visitato la mostra di Asolo del 1974 organizzata per il cinquantesimo anniversario della morte della Duse, che peraltro vide il ritorno di Guerrieri al Vittoriale per le sue ricerche<sup>48</sup>.

In una lettera del 1974 a Maria Teresa Muraro (1919-2003), Guerrieri esprime il timore di un plagio intellettuale, poiché si era accorto che i materiali e le informazioni della mostra precedente erano stati usati da una persona (di cui non dice il nome) per far uscire una biografia<sup>49</sup>. Concordo con l'ipotesi avanzata dalla studiosa Silvia Mei che si tratti di Clemente Fusero (1913-1975), che nel 1971 aveva pubblicato il volume *Eleonora Duse* per l'editore milanese Dall'Oglio<sup>50</sup>. Essendo

<sup>47</sup> M.P. Pagani, *Ammiratrici di Eleonora Duse*, Bari, Edizioni di Pagina, 2022, pp. 35 sgg.

<sup>48</sup> M.P. Pagani, *Eleonora Duse e le ricerche di Gerardo Guerrieri al Vittoriale*, in S. Guerrieri (a cura di), *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico pieno di sogni*, Matera, Edizioni Magister, 2016, pp. 255-260.

<sup>49</sup> La lettera è riportata integralmente da S. Mei, «*Tu sei arte e a te si può ben dire*». *L'incontro confronto tra Eleonora Duse e Yvette Guilbert*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., gennaio-giugno 2017, nn. 121-122 (*Obiettivo Guerrieri, Parte Prima*), pp. 123-124.

<sup>50</sup> C. Fusero, *Eleonora Duse*, Milano, Dall'Oglio, 1971.

però Fusero venuto a mancare il 10 maggio 1975, non c'è stata ulteriore possibilità di trarre spunto da Guerrieri per nuovi lavori.

Senza dubbio anche la mostra di Guerrieri del 1974 ha influenzato Dora Setti, ma non è possibile determinare con certezza come e quanto. In chiusura del volume *La Duse com'era*, ella segnala in una nota di aver consultato le «opere biografiche»<sup>51</sup> di molti autori, elencando i nomi e omettendo di proposito ogni preciso riferimento bibliografico: naturalmente c'è Guerrieri, curiosamente manca Fusero. Va anche rilevato il fatto che l'opera è arricchita da un corredo fotografico di ottanta illustrazioni (cosa non indifferente per l'epoca), di cui però non viene mai specificata la provenienza.

Il pregio delle pubblicazioni dusiane di Dora Setti sta nel fatto di aver portato alla luce alcuni carteggi inediti, ma con il grosso limite che non è mai volutamente precisa nelle citazioni. Addirittura in questo secondo volume non c'è alcuna nota a piè di pagina, né didascalia dettagliata a corredo delle numerose foto. Anche nel momento in cui elenca i quattro epistolari pubblicati per la prima volta, non specifica mai la loro provenienza. L'unico dettaglio che permette di capire presso quali istituzioni si sia documentata, è un ringraziamento «per l'ospitalità concessale»<sup>52</sup> in cui sono menzionati: «la Biblioteca Ambrosiana di Milano, l'Archivio Burcardo di Roma, la Biblioteca Comunale di Milano, la Fondazione Cini di Venezia, il Museo Teatrale alla Scala di Milano»<sup>53</sup>. E poi c'è un particolare pensiero di gratitudine verso due persone: «la signora Anna Conte della Fondazione Cini di Venezia e il prof. dott. Nicola Raponi per averle concesso di studiare l'Archivio Gallarati-Scotti»<sup>54</sup>. Anche stavolta, il Vittoriale resta escluso dalle sue ricerche.

Nell'occuparsi della Duse, Dora Setti ha fatto confluire tutta la sua vita intrecciando la dimensione intellettuale, quella artistica e quella di ammiratrice. La coesistenza di queste tre realtà è molto complessa, talvolta sbilanciata, e si riflette in modo diretto nelle sue pubblicazioni. Se quello dell'ammiratrice è un aspetto che non lascia dubbi alla luce del suo ricordo personale, e quello artistico è sorretto da una carriera solida e di alto livello, quello della studiosa resta il più problematico per il suo *modus operandi* che quasi ostenta un rifiuto delle norme basilari che attestano la scientificità di una ricerca. I suoi libri, tuttora spesso citati, hanno fornito un apporto significativo alla storiografia dusiana poiché hanno inaugurato la consuetudine di pubblicare degli epistolari inediti<sup>55</sup>, ma ritengo debba essere lasciata aperta e in discussione la pista del suo (peraltro dichiarato) *debito culturale* nei confronti di Gerardo Guerrieri.

<sup>51</sup> D. Setti, *La Duse com'era*, cit., p. 234.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Nel 1969 Olga Resnevič Signorelli aveva annunciato di pubblicare per Bulzoni alcuni volumi di lettere della Duse, ma il progetto editoriale naufragò.

Un anno prima dell'uscita del volume *La Duse com'era*, Dora Setti organizzò un saggio finale dei suoi allievi che passò alla storia dell'Accademia dei Filodrammatici:

E nel 1977 il saggio finale di dizione viene ricordato per essere un accorato omaggio della Setti a due poeti: Guido Gozzano, a sessant'anni dalla scomparsa per tisi, e Federico García [Lorca], a quaranta dalla sua maledetta fucilazione. È una sorta di annuncio di quanto accadrà nel 1979, l'anno dell'addio. Nel saggio finale i suoi ragazzi recitano brani di una antologia monografica (*Ritratto di una città: Milano*) e una sequela di attori che la Setti ha amato: un brano della corrispondenza tra Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti sembra accentuare il sapore di commiato. Dopo tre decenni, un'intera vita, la Setti abbandona, eppure si ha l'impressione che non se ne vada ma piuttosto si ritiri, con la consueta discrezione, dietro le quinte<sup>56</sup>.

Dora Setti andò in pensione nel 1979 e in quello stesso anno uscì il carteggio Duse-Boito, *Lettere d'amore*, a cura di Raul Radice (1902-1988)<sup>57</sup>. Sempre fedele alla sua passione per gli epistolari, nel 1980 ella pubblicò in rivista le lettere di d'Annunzio a Giulietta Gordigiani<sup>58</sup>. I suoi ultimi anni furono funestati dalla morte della nipote Emanuela Setti Carraro (1950-1982), uccisa a Palermo il 3 settembre 1982 insieme al marito generale Carlo Alberto Dalla Chiesa (1920-1982)<sup>59</sup>. Quell'anno tragico era però cominciato bene: il 1° gennaio 1982 era stato trasmesso in prima serata su Rai 3 il film TV *Pas d'oubli dans mon coeur*<sup>60</sup>, con Valentina Cortese (1923-2019) nel ruolo di Sarah Bernhardt e Piera Degli Esposti (1938-2021) in quello di Eleonora Duse<sup>61</sup>. Esso apriva il ciclo *Epistolari celebri*, attraverso il quale la Rai raccontò al pubblico – nel 1982 e nel 1984 – le vicende di alcune illustri personalità:

- 1° gennaio 1982, *Pas d'oubli dans mon coeur*;
- 8 gennaio 1982, *Quasi ignoti e lontani* (dedicato a Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti);
- 15 gennaio 1982, *Brucia, brucia, brucia questa lettera* (dedicato a Giosuè Carducci e ai suoi corrispondenti);

<sup>56</sup> M. Paganetti, *L'Accademia dei Filodrammatici di Milano*, cit., pp. 279-280.

<sup>57</sup> R. Radice (a cura di), *Eleonora Duse, Arrigo Boito. Lettere d'amore*, Milano, Il Saggiatore, 1979.

<sup>58</sup> D. Setti, *Lettere a Gabriele di Giulietta Gordigiani*, in «L'Osservatore Politico Letterario», XXVI, marzo 1980, n. 3, pp. 34-40.

<sup>59</sup> R. Lollo, *Clemente Rebora tra scuola e fede*, in «Annali di Storia dell'Educazione e delle Istituzioni Scolastiche», II, 1995, p. 223.

<sup>60</sup> L. Arancio, *Pas d'oubli dans mon coeur* (1982) con Valentina Cortese e Piera Degli Esposti.

<sup>61</sup> A questo film TV Rai è stata dedicata la Giornata di Studi *Vestire i divi: le creazioni di Mario Carlini (1943-2022)*, tenutasi a Napoli il 5 maggio 2023, a cura di Maria Pia Pagani, i cui atti sono di prossima pubblicazione.

- 17 febbraio 1984, *Vincenzo Bellini*;
- 20 marzo 1984, *Ugo Foscolo – Antonietta Fagnani Arese*;

Dietro a questa operazione culturale della Rai si può intravedere l'ombra di Dora Setti, che grazie alla sua comprovata esperienza avrà senz'altro fornito delle consulenze. Basti notare il fatto che l'8 gennaio 1982, una settimana dopo la messa in onda di *Pas d'oubli dans mon coeur*, fu trasmesso il film TV *Quasi ignoti e quasi lontani*<sup>62</sup>, dedicato alla corrispondenza epistolare tra Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti che già era stata inserita nel programma del suo ultimo saggio all'Accademia dei Filodrammatici nel 1979. Accompagnata e sorretta dalla voce della Duse, Dora Setti si è spesa al massimo delle sue possibilità per farla risuonare alle generazioni future.

<sup>62</sup> G. Colli, *Quasi ignoti e quasi lontani* (1982) con Lucia Catullo e Walter Maestosi.

Erica Greco

## Ria Rosa: una sciantosa tra teatro e impegno politico

Questo contributo nasce dal desiderio di presentare una ricerca ancora in corso sulla defilata e poco conosciuta figura di Ria Rosa (Napoli, 1899 - New York, 1977), sciantosa atipica e ribelle proveniente dalle fila del caffè concerto napoletano, affermatasi altresì come grande interprete della canzone nel vivace circuito della Piedigrotta. Considerata tutt'oggi una «nonna del femminismo»<sup>1</sup>, Ria Rosa legittimò la propria arte facendosi portavoce delle istanze propugnate dal movimento di emancipazione femminile attraverso le sue canzoni, in cui seppe rivendicare l'indipendenza della donna dall'uomo con piglio critico, disarmante leggerezza e seducente irriverenza. Il suo debutto nella Napoli dei *café chantant* le affibbiò a lungo il titolo di "eccentrica sciantosa", con cui divenne famosa al grande pubblico; tale appellativo può tuttavia suonare fuorviante e riduttivo poiché riferibile solo agli anni giovanili della carriera della *cantattrice*, che spaziò brillantemente dalla sfera della grande canzone piedigrottesca a quella del teatro e della sceneggiata a Little Italy. Nel 1927, dopo i primi anni di gavetta sulle scene, la premiata rivista artistica «Il Café Chantant» ne riconobbe il grandioso talento, coinvolgente ed estremamente versatile, dedicandole un articolo sulla prima copertina del 15 dicembre:

Eccovi la vera immagine della napoletana tradizionale. Bruni capelli crespi, occhi dardeggianti, sorriso luminoso, profilo scultoreo e atteggiamento fiero, che si risolvono in sentimento appassionato, prepotente ed infinito; in efficacia di canto armonioso e di precisa dizione: calda, vibrante, comunicativa [...]. Ria Rosa non è, affatto, la solita melliflua cantante napoletana, che esala alla luna le sue monotone serenate. Ella possiede, insieme alle doti estetiche necessarie, un talento versatilissimo; un intuito rapido, intenso e profondo che le consen-

<sup>1</sup> A.M. Mori, *Una nonna del femminismo*, collana *Fonografo Italiano: raccolta di vecchie incisioni scelte e presentate da Paquito Del Bosco*, Italia, Nuova Fonit-Cetra, 1978.

te d'impossessarsi di colpo dell'essenza di ogni canzone prescelta. Nella melodia passionale, nella vicenda drammatica, nella tarantella scapigliata, ella comunica immediatamente con i sogni del poeta, con il ritmo del musicista e di essi tutta si anima ed esalta, ottenendo interpretazioni di rara verità e di avvincente efficacia. In America come nelle fulgide città italiane – ch'ella ha attraversato fra rinnovati entusiasmi – Ria Rosa, artista sincera e napoletanissima quant'altra mai, è perciò tenuta nel più gran pregio – com'ella senza riserve, merita<sup>2</sup>.

Difatti, a soli ventitré anni, aveva tenuto il suo primo tour negli Stati Uniti riscuotendo un successo tale da segnare per lei una vera e propria svolta artistica: fra gli spettatori italo-americani si guadagnò la fama di *Cantante degli Emigranti* rivaleggiando (almeno apparentemente) con Gilda Mignonette, altra grande artista napoletana; ma soprattutto, proprio a New York, diede prova del suo forte impegno politico e civile quando prese parte alla protesta in difesa di Sacco e Vanzetti col brano *Mamma sfortunata* (*A seggia elettrica*) e quando presentò la sceneggiata di denuncia sociale *'E ppentite: storia, pentimento e sorte delle ragazze-madri napoletane*.

Prendendo in considerazione il periodo della Belle Époque napoletana e dei fasti piedigrotteschi, con un focus particolare sul mondo del teatro di varietà negli anni del fascismo e nell'ambiente americano della «canzone migrante»<sup>3</sup>, s'intende indagare l'identità di Ria Rosa e ricostruirne l'avventurosa vicenda inquadrandola al contempo in un contesto storico, politico e sociale più vasto, attuando una «messa in storia»<sup>4</sup> che intersechi il suo eccezionale vissuto artistico con il flusso di tumulti e contraddizioni che travolse il Novecento. «Donna di palcoscenico»<sup>5</sup> impegnata e deliberatamente fuori dagli schemi, è stata capace di inserirsi in maniera originale all'interno dell'ampio scenario delle pratiche femminili nel teatro minore: i critici dell'epoca la definirono un'interprete straordinaria, audace e sanguigna, dotata di una voce estesa e duttile dal timbro scuro e graffiante. Pur muovendosi in un universo prevalentemente maschile e non essendo effettivamente un'*autrice-cantante*, ella seppe farsi valere sugli autori influenzandoli sapientemente nella composizione dei suoi brani e nella scrittura dei testi, affinché le permettessero di forgiare quel personaggio di donna forte ed emancipata che è andata costruendo per tutti gli anni della sua carriera. Possiamo dunque affermare che,

<sup>2</sup> *Ria Rosa*, in «Il Café Chantant: premiata rivista artistica», 15 dicembre 1927, Napoli, in archivio privato del Prof. Antonio Sciotti (Napoli), docente di Storia della Popular Music presso il Conservatorio Nicola Sala di Benevento e direttore artistico del teatro Cortese di Napoli.

<sup>3</sup> P. Scialò, *Storia della canzone napoletana*, vol. I, Vicenza, Pozza, 2017, cit., p. 187.

<sup>4</sup> L. Mango, *Appunti preliminari per una «messa in storia» del teatro del Novecento*, in «Acting Archives Review», VII, 2017, n. 13.

<sup>5</sup> A. Ceconi e R. Gandolfi (a cura di), *Teatro e "gender": l'approccio biografico. Dossier*, in «Teatro e Storia», XXI, 2007, n. 28, p. 330.



come molte altre canzonettiste relegate nella sfera “minore” del teatro, anche Ria Rosa riuscì «tuttavia a ribaltare il doppio confinamento dello sguardo maschile e del genere spettacolare minore, trasformandolo nella proposizione di una mitopoesi vincente della bellezza femminile e sfruttandone imprenditorialmente gli effetti»<sup>6</sup>. Investigare una figura come Ria Rosa vuol dire fare i conti con una condizione doppiamente problematica: *in primis*, la sua marginalizzazione in quanto donna, e contemporaneamente, in quanto donna di spettacolo appartenente a un ambito considerato ai margini negli studi di settore e nella memoria teatrale. Risulta quindi indispensabile riconsiderare e riavvalorare l’influenza delle forme dell’intrattenimento cosiddetto “minore” o “popolare” sull’immagine della donna di spettacolo (la canzonettista in quanto sintesi di diverse pratiche artistiche, ossia canto, danza, recitazione) che precede l’era del cinema e della televisione; allo stesso tempo, seguendo la prospettiva femminista, è fondamentale esaminare le performance di Ria Rosa non solo in quanto oggetti culturali ma anche (e soprattutto) in quanto precisi atti sociali, frutto e punto di arrivo di una consapevole elaborazione artistica e politica. «Ne consegue un’interrogazione delle opere indagate che mette a segno l’obiettivo degli studi di genere, sempre attenti alle connessioni fra costruzione dell’identità sessuale e potere, sia sul piano sociale che sul piano simbolico e della rappresentazione»<sup>7</sup>.

Questa ricerca *in itinere* comporta un procedimento storiografico che vada a colmare i vuoti, ancora numerosi nella vicenda personale e artistica di Ria Rosa, attraverso un’attenta ricognizione e interrogazione delle fonti esistenti su di lei, disseminate fra Italia e USA. Il caso si offre come occasione per ricostruire e indagare in profondità il suo personaggio teatrale unitamente alla sua figura storica di donna e artista impegnata, che si avvale della canzone come strumento per l’emancipazione femminile contro il patriarcato e le ingiustizie sociali. A questo punto, come suggerisce Laura Mariani nella sua ricerca sulle attrici del secondo Ottocento, è necessario porsi una domanda cruciale: le creazioni delle donne di spettacolo producono emancipazione? Secondo la studiosa sì, poiché «l’attrice occupa la sfera pubblica di pertinenza maschile e la valorizza in dialettica con quella privata, mostrando come la costruzione di un’immagine di sé fuori dalla famiglia possa produrre emancipazione e, sulla scena, sviluppi artistici dei personaggi interpretati»<sup>8</sup>. Pertanto, si può affermare che anche la sciantosa Ria Rosa sia riuscita a lasciare il segno nel percorso di emancipazione della donna?

<sup>6</sup> Ivi, p. 332 (si riferisce ai contenuti dell’intervento di Teresa Megale, *Tracce di biografie negate: soubrette e capocomiche fra Otto e Novecento*).

<sup>7</sup> Ivi, p. 337.

<sup>8</sup> L. Mariani, *L’attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere*, Firenze, Le Lettere, 2005, p. 15.

### La voce dissidente di Ria Rosa: una storia di militanza profemminista

Nata il 2 settembre 1899 a Napoli, nel quartiere Montecalvario, da padre commerciante e madre casalinga (Angelo Liberti e Anna Carotenuto), la piccola viene registrata all'anagrafe con il nome di Maria Rosaria Liberti, poi abbreviato nello pseudonimo "Ria Rosa", suggeritole dal musicista-editore Francesco Feola. Studia sotto la guida del maestro Rodolfo Falvo (autore di celebri canzoni napoletane come *Dicitencello vuje*) e debutta nel 1915, non ancora sedicenne, nello sfavillante Salone Margherita, primo grande *café chantant* d'Italia. Giovane, sfrontata, passionale, Ria Rosa travolge e conquista il pubblico napoletano con l'esuberanza delle sue esibizioni. Nel 1921 ottiene un lusinghiero successo partecipando alla gara canora della prima *Piedigrotta Partenope*, organizzata dall'editore Francesco Esposito, con la canzone di Antonio Barbieri e Giuseppe Giannini *'E femmene masculine*: inaugura così quel filone profemminista che caratterizzerà la sua intera produzione musicale.

Nel 1922 Ria Rosa s'imbarca sul piroscampo Dante Alighieri e solca per la prima volta l'oceano Atlantico in direzione New York, pronta a intraprendere una tournée americana insieme al celebre macchietista Nicola Maldacea. Egli stesso ricorda il primo trionfo dell'artista oltreoceano nel capitolo *Le mie tournées* del suo libro di memorie: «nel Nord America, a New York, fui dal settembre al dicembre 1922, con una tournée alla quale presero parte Ria Rosa, che ottenne un successo vivo e vibrante, Elvira Canepa, moglie del noto maestro direttore d'operette, Aldo Russo – che lavorava nei duetti con la Canepa – e la Cléo, che era la mia compagna nei duetti»<sup>9</sup>. La compagnia si esibisce per quattro mesi nel teatro italiano di Bowery Street, il popolarissimo Theatre Caruso, ed è durante questo soggiorno americano che Ria Rosa conosce Alberto Sorrenti, il gestore dell'Ave Theatre, con cui convola a nozze il 22 novembre 1922. Il marito diventa formalmente anche il suo impresario e le organizza una lunga tournée sulle scene di Brooklyn, dove l'artista riscuote un successo strepitoso fra il pubblico di emigranti italiani e italo-americani, affermandosi come una delle cantanti napoletane di punta. La fama raggiunta rappresenta per lei una svolta artistica decisiva, tale da spingerla a eleggere New York a sua seconda patria e a fondarvi una propria compagnia teatrale, di cui diviene direttrice artistica e impresaria a tutti gli effetti; ciononostante continuerà a tornare periodicamente a Napoli per le annuali audizioni di Piedigrotta.

Uno dei primi successi della stagione statunitense è il brano *Sotto 'e ccancelle*, composto dagli autori Giuseppe Tetamo e Mario Nicolò, che Ria Rosa mette in scena sotto forma di sceneggiata di contestazione con la sua compagnia newyorke-

<sup>9</sup> N. Maldacea, *Memorie di Maldacea: vita, morte e resurrezione di un lazzaro del XX secolo*, Napoli, F. Bideri, 1933, p. 339.

se. La canzone racconta la storia di una giovane detenuta, vittima degli abusi di un «prepotente»<sup>10</sup> e di un'ingiusta sentenza, che la spinge quasi a compiere l'atto estremo del suicidio ma, alla fine, non si rassegna al «destino niro»<sup>11</sup> e dichiara con fermezza: «Giustizia i' cerco... e adda venì chell'ora»<sup>12</sup>. Sempre in questo periodo, tra il 1922 e il 1925, colleziona svariati successi e registra le sue prime incisioni. Nella Grande Mela si contende il titolo di *Regina degli Emigranti* con Gilda Mignonette, altra grande interprete della canzone napoletana proveniente dal multiforme cosmo del teatro di varietà, consacrata al successo internazionale dalla sceneggiata sorta intorno al brano *'A cartulina 'e Napule*<sup>13</sup>. La rivalità tra le due dive si rivela di fatto mera apparenza: lo dimostra la proficua collaborazione instaurata fra loro quando, nel 1927, il mondo dello spettacolo partenopeo si mobilita unitamente in difesa di Sacco e Vanzetti, ingiustamente arrestati e processati. In questo frangente storico la Mignonette presenta il pezzo *Lacreme 'e cundannate*, il cantante Alfredo Bascetta esegue la struggente *Lettera a Sacco (P'o figlio suoio)* durante un comizio, mentre Ria Rosa lancia *Mamma sfortunata ('A seggia elettrica)* di Gaetano Esposito e E. A. Mario, canzone con cui termina ogni suo spettacolo in segno di aperta protesta contro la condanna a morte dei due anarchici italiani, consapevolissima di rischiare minacce nonché l'espulsione dagli USA. Come riporta Antonio Sciotti nel capitolo *Musica napoletana per Sacco e Vanzetti* del suo *Almanacco della canzone napoletana*:

Nella canzone si narra il dolore della mamma di uno dei due sventurati quando dall'Italia apprende la notizia che il figlio è condannato alla sedia elettrica. [...] La canzone non è inserita in nessun fascicolo di Piedigrotta, né viene eseguita durante il periodo piedigrottesco, poiché la polizia americana perseguita chiunque spenda una parola a favore di Sacco e Vanzetti. Gli stessi dischi di *Mamma sfortunata ('A seggia elettrica)* sono considerati materiale sovversivo e quindi da tenere sotto sequestro. Addirittura E. A. Mario, per paura d'eventuali ripercussioni violente, pubblica ufficialmente lo spartito soltanto nel 1959, [...] sul quale oltre al testo e la musica viene scritto quanto segue: «Questa canzone, che fu ispirata da un fosco dramma svoltosi a New York, commosse tutta la colonia italo-americana, dove gli italiani, anche se non colpevoli, sono ancora duramente giudicati». [...] La prima incisione del 78 giri su disco Vocalium della canzone *Mamma sfortunata ('A seggia elettrica)* avviene nella primavera del 1924 per merito di Ria Rosa, la cantante napoletana trapiantata a New York. La coraggiosa artista, in seguito all'incisione, subisce non

<sup>10</sup> G. Tetamo e M. Nicolò, *Sotto 'e ccancelle*, New York, Italian Book Co., 1921.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> A. Sapienza, *Grandi interpreti della canzone napoletana tra musica e teatro: il caso di Gilda Mignonette*, in A. Pesce e M. Stazio (a cura di), *La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione*, in «Culture e Società del Mediterraneo», I, 2013, p. 212.

pochi guai con la polizia americana che considera il suo disco materiale rivoluzionario da distruggere<sup>14</sup>.

Audace sostenitrice degli “ultimi” così come dell’equità di genere, Ria Rosa non teme né la censura americana né le limitazioni del regime italiano, che vive con palese insofferenza e rigetta convintamente, a differenza di Gilda Mignonette, della celebre Anna Fougez e di molte altre sciantose che invece strizzano l’occhio al fascismo. Continua così a cimentarsi nella sceneggiata di denuncia sociale in virtù di una recitazione potente e asciutta, dimostrandosi un’interprete formidabile nell’emblematico caso di *’E ppentite* (1925), brano scritto da Libero Bovio con musica di Ferdinando Albano. Il pezzo viene cantato per la prima volta da Elvira Donnarumma ma ottiene un clamoroso successo per merito di Ria Rosa, protagonista dell’omonima sceneggiata con cui si schiera apertamente in difesa delle ragazze-madri napoletane contro gli «infami»<sup>15</sup> che le hanno sedotte e poi abbandonate. Dopo molti anni di gavetta da «stella eccentrica»<sup>16</sup>, data la portata dei temi delle sue canzoni, a partire dal 1925 Ria Rosa viene presentata come «interprete di canti drammatici»<sup>17</sup> e riesce finalmente ad affermarsi anche in Italia, sia sul mercato discografico napoletano che all’interno di vari spettacoli piedigrotteschi (*Piedigrotta Capolongo*, *Radioaudizione de La Canzonetta*, *Piedigrotta E. A. Mario*, *Piedigrotta Bideri*, *Piedigrotta Napoli*, *Piedigrottissima*). Tra il 1926 e il 1932 incide moltissimi brani di successo per l’etichetta discografica Phonotype Record, i quali vengono poi ripubblicati in America per la Geniale Record. Sempre nel 1926 Armando Gill, comico e cantautore, sceglie Ria Rosa come unica partner artistica per la sua fortunata produzione musicale al teatro Goldoni di Bellavista; successivamente, nel 1933, l’artista trionfa anche accanto al canzonettista Salvatore Papaccio nella tournée dello spettacolo *Dodici importanti numeri*, collezionando molti successi anche nell’ambito teatrale. L’anno seguente entra a far parte della Compagnia Cafiero-Fumo (la più celebre compagnia di sceneggiata napoletana) in scena al teatro Bellini per la stagione teatrale 1934-1935, debuttando in Italia nel ruolo di prima donna nella sceneggiata: degni di nota sono i suoi numeri in abiti da uomo per l’esecuzione di brani tipicamente maschili, come *Guappo songh’io* e *Zappatore*, i quali suscitano scandalo tra il pubblico dei benpensanti.

Nel 1935 Ria Rosa comincia un’intensa collaborazione con la casa editrice Bottega dei Quattro, diretta da Libero Bovio insieme con i musicisti Ernesto Tagliaferri, Nicola Valente e Gaetano Lama (l’anno dopo si unirà anche il poeta Ernesto Murolo). La cantante partecipa alla seconda *Piedigrotta Bottega dei Quattro* distin-

<sup>14</sup> A. Sciotti, *Almanacco della Canzone Napoletana: 1923-1980 – II Parte*, Avellino, Arturo Bascetta Editore, 2021, pp. 25-26.

<sup>15</sup> L. Bovio e F. Albano, *’E ppentite*, Napoli, Edizione Musicale Santa Lucia, 1925.

<sup>16</sup> A. Sciotti, *Le Dive del Fonografo: 1900-2000*, Napoli, Arturo Bascetta Editore, 2021, p. 262.

<sup>17</sup> *Ibid.*

guendosi per la brillante interpretazione del brano *'A canzone d'e femmene* (con versi di Enzo Di Gianni su musica di Nicola Valente) incentrato sul tema dell'evoluzione della donna da mero *angelo del focolare* in *donna del Novecento*. Altro grande trionfo di quest'edizione è l'acclamatissima *Tammurriata d'autunno* di Bovio e Tagliaferri, che Ria Rosa bisca tutte le sere meritandosi l'encomio dello stesso compositore: «a Ria Rosa, ardente e delicata interprete delle canzoni di Napoli, che ha avuto in *Tammurriata d'autunno* tutto il fremito della sua anima passionale»<sup>18</sup>. L'artista presenta la canzone anche in occasione del concerto alla Villa Floridiana per i «Liberati dal carcere», attirando gli applausi di tutte le celebrità del teatro e del varietà, oltre a quelli del principe Umberto di Savoia. L'anno seguente Ria Rosa è di nuovo sul palco della *Piedigrotta Bottega dei Quattro* ed emerge come trionfattrice indiscussa della terza edizione grazie all'esecuzione de *L'ultima tarantella*, brano composto da Libero Bovio ed Ernesto Tagliaferri, diventato poi uno dei suoi maggiori successi. Antonio Sciotti riferisce:

La canzone-simbolo di quest'audizione è senza dubbio *L'ultima tarantella* che permette a Ria Rosa di classificarsi con il relativo disco ai primi posti della hit parade. [...] La canzone racconta di una zingara innamorata che smaschera i tradimenti del suo fidanzato. Poi, venuta a conoscenza che con la sua ultima amante ha organizzato una fuga, medita una vendetta di sangue<sup>19</sup>.

Nonostante il trionfo di quest'ultimo brano, Ria Rosa è costretta a lasciare l'ingaggio piedigrottesco a causa di improrogabili impegni che la richiamano a New York. Torna un'ultima volta a Napoli per partecipare alla *Piedigrotta Bottega dei Quattro* del 1937, quando commuove il pubblico napoletano cantando la toccante *Chitarra nera* che il grande Ernesto Tagliaferri, morto prematuramente alcuni mesi prima, stava componendo appositamente per lei insieme a Libero Bovio. Oltre a questo struggente successo, la cantante domina in maniera assoluta la scena di questa quarta edizione: il pubblico l'acclama per l'interpretazione spassosa, sanguigna e irriverente di brani come *Preferisco il Novecento* (Enzo Fusco, Nicola Valente) e *'A giuventù va 'e pressa* (Enzo Di Gianni, Gaetano Lama) ma anche per l'intensa e passionale *Serenata 'e 'na femmena*, di Libero Bovio e Nicola Valente. Anche qui Ria Rosa incarna una giovane madre abbandonata dal compagno, che invece di subire supinamente il suo triste destino, cerca rivalsa e minaccia di morte l'uomo affinché torni ad abbracciare il suo figlioletto. Per l'occasione, Libero Bovio le

<sup>18</sup> Dedicata manoscritta del musicista e compositore Ernesto Tagliaferri a Ria Rosa in seguito al successo di *Tammurriata d'autunno* (1935), riportata all'interno del libretto informativo che accompagna il disco 33 giri *Ria Rosa: con accompagnamento d'orchestra, volume 6° serie celebrità*, made in Italy, s.l., Phonotype Record, s.a., in archivio privato di Antonio Sciotti (Napoli).

<sup>19</sup> A. Sciotti, *Storia della «Bottega dei 4» di Libero Bovio: 1934-1940*, Napoli, Arturo Bascetta Editore, 2022, p. 42.

dedica queste righe: «tutto il dolore umano piange negli occhi profondi di Ria Rosa quando ella in *Serenata 'e 'na femmena* dimentica il suo cuore d'amante per gridare il suo diritto di madre. Non ho memoria di più commossa ed artistica interpretazione»<sup>20</sup>. La stampa dell'epoca rende omaggio alla grande interprete, ne evidenzia la straordinaria bravura e commenta le sue memorabili esecuzioni, riconoscendole unanimemente lo spiccato valore artistico per cui, fino ad allora, era stata apprezzata soprattutto in America. I pezzi da lei presentati in quest'audizione della Bottega dei Quattro diventano dei veri e propri *evergreen* della canzone napoletana: vendutissimi sono i loro dischi 78 giri, che Ria Rosa incide per le etichette Columbia, La Voce del Padrone, Geniale, Phonotype, Pathè, Vocalion, Victor ed Emerson. In merito a questi ultimi successi di Ria Rosa, con un riferimento particolare al brano postumo composto da Tagliaferri, sempre Sciotti aggiunge: «*Chitarra nera* viene, poi, messa in concorso alla terza edizione della *Piedigrotta O. N. D.* 1937 che si tiene al Teatro del Popolo il 7, 8 e 9 settembre e, sempre nella mirabile esecuzione di Ria Rosa, vince tutti i premi a disposizione»<sup>21</sup>. A seguito di questo ennesimo trionfo, il quotidiano «Roma» le dedica un plauso speciale con un articolo che spiega inoltre la storia del suo curioso nome d'arte:

RIA ROSA. È l'autentica figlia del generoso e passionale popolo di Napoli. È in lei germinazione spontanea di una voce espressiva di sentimenti vigorosi e nel contempo delicati. Ebbe in Napoli il suo battesimo d'arte. E fu Francesco Feola a creare il suo nome di battaglia e di trionfo, invertendo e frazionando il vero nome di "Rosaria" in quello di Ria Rosa. Creatura d'arte e creatrice di immagini da sogno, con la sua ingenua grazia, con la sua anima squisitamente napoletana, reca ovunque un delizioso messaggio di gentilezza: quello della Canzone di Napoli! In America enorme fu l'impressione destata da questa grande Artista, insuperabile nel modulare tenere frasi d'amore ed intense espressioni di odio. Dopo i trionfi sulle scene italiane, recentemente è tornata in America, ravvivando gli echi delle precedenti affermazioni. Ora è di nuovo fra noi, nell'orbita della Piedigrotta: per parlare, come sempre, al cuore di Napoli!<sup>22</sup>

Conclusa la tournée piedigrottesca e raggiunto finalmente l'apice del successo anche nella sua patria, Ria Rosa lascia l'Italia e decide di allontanarsene definitivamente, formalizzando la richiesta per restare stabilmente negli Stati Uniti. Lì incide ancora qualche disco e tiene solo alcune sporadiche rappresentazioni newyorkesi,

<sup>20</sup> Dedicata manoscritta dell'autore e poeta Libero Bovio a Ria Rosa per l'interpretazione del brano *Serenata 'e 'na femmena* (1937), riportata all'interno del libretto informativo che accompagna il disco 33 giri *Ria Rosa: con accompagnamento d'orchestra, volume 6° serie celebrità*, made in Italy, s.l., Phonotype Record, s.a., in archivio privato di Antonio Sciotti (Napoli).

<sup>21</sup> A. Sciotti, *Le Dive del Fonografo: 1900-2000*, cit., p. 267.

<sup>22</sup> S.a., *La Terza Piedigrotta del Dopolavoro: Lo spettacolo al Teatro del Popolo*, in «Roma», 10 settembre 1937, Napoli (in archivio privato di Antonio Sciotti, Napoli).



per poi ritirarsi a vita privata. Conclude la sua carriera lavorando in un salone di bellezza da lei stessa fondato nel 1940, poco più che quarantenne: il *Ria Rosa Vanity Beauty Salon*, situato alla 18<sup>th</sup> Avenue, accanto al suo teatrino di Brooklyn. Muore a New York il 12 luglio 1977, all'età di settantotto anni.

Al termine di questo attraversamento storico-biografico, dobbiamo constatare come l'impegno politico e civile di Ria Rosa traspaia essenzialmente dalle sue svariate sceneggiate di denuncia sociale, ma si riflette altresì in tutte quelle che potremmo definire *canzoni di militanza* in difesa delle donne: «canzoni di protesta contro lo status della donna nella società»<sup>23</sup>, che l'artista interpreta con una forza e un'intensità tale da impersonare la ribellione femminile contro l'oppressione del patriarcato.

### Una «femmena temperamentosa»

Il percorso artistico e politico-sociale di Ria Rosa s'inscrive in una cornice storico-geografica ben precisa, comprendente due scenari assai significativi per la storia del teatro di varietà: Napoli e gli States. Sappiamo che la giovane sciantosa mosse i primi passi nel mondo dello spettacolo nel 1915, a cavallo tra quel periodo di intenso fervore che fu la Belle Époque napoletana (1880-1914) e la fase iniziale della Prima Guerra Mondiale (1914-1918):

tra Ottocento e Novecento – spiega Francesco Barbagallo nel suo *Napoli, Belle Époque* – Napoli vive davvero la sua Belle Époque, che non è fatta solo di luminosi *café chantant* e seducenti *chanteuses*, ma anche di iniziative economiche e progetti politici, di espressioni culturali di elevato livello e delle prime, originali forme della cultura di massa<sup>24</sup>.

La città partenopea al crocevia tra i due secoli si configurava come una delle metropoli più popolose e moderne d'Europa, vivacemente tesa al progresso economico-sociale e accesa da un florido rinnovamento culturale; culla di artisti e intellettuali del calibro di Salvatore Di Giacomo, Benedetto Croce, i coniugi Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao (fondatori del quotidiano «Il Mattino»), Napoli vide il divampare delle nuove arti della fotografia e del cinema muto con le pionieristiche produzioni della Dora Film di Elvira Coda e Nicola Notari, così come il susseguirsi di una feconda serie di fenomeni nel panorama teatrale cittadino: il successo di Eduardo Scarpetta e Raffaele Viviani, la fortunata stagione dei De Filippo, la nascita della sceneggiata e la parabola del teatro di varietà. In quegli anni infatti si assistette a un lento scivolamento dai fasti del *café chantant* a forme più moderne e

<sup>23</sup> A. Sciotti, *Le Dive del Fonografo: 1900-2000*, cit., p. 261.

<sup>24</sup> F. Barbagallo, *Napoli, Belle Époque. 1885-1915*, Roma-Bari, Laterza, 2015, p. 103.

complesse di spettacolo dal vivo, come il varietà, l'avanspettacolo, la rivista e il music-hall, che richiedevano agli artisti una preparazione eclettica e poliedrica, ossia di «essere dotati al contempo di abilità musicali, interpretative, coreutiche, trasformiste all'occorrenza, al fine di stabilire in tempi brevissimi un efficace sistema di comunicazione con il pubblico nella ricerca costante di modi e forme sempre nuove»<sup>25</sup>. Nonostante le peculiarità e le novità nei modi e nei tempi della rappresentazione all'interno delle diverse espressioni del varietà, queste forme spettacolari vennero e sono tuttora erroneamente annoverate tra le fila del cosiddetto teatro "leggero" o "minore", in contrapposizione al teatro di prosa, "maggiore". Nella prospettiva dei nostri studi risulta imprescindibile superare il consueto dualismo gerarchico maggiore/minore, che ancora oggi contribuisce a perpetuare la fama dei "grandi" del teatro di prosa, lasciando invece nell'ombra e privando di dignità artistica quello sfaccettato universo di personalità che ha reso il teatro popolare tanto amato. Difatti, come sostiene con sguardo critico Silvia Mei nell'articolo *Yvette Guilbert: una storia minore?*:

Le nostre (mi riferisco alla comunità di studiosi, storici e critici) forme mentali e strutture culturali sono inevitabilmente viziate da stereotipi e luoghi comuni che tendono ad alimentarsi a vicenda. Siamo in qualche modo ostaggi di convenzioni, etichette, categorie che usiamo con finta discrezione e approssimazione. Ogni volta ci aggiriamo in territori ignoti marcando il passo del colonizzatore. La tentazione tassonomica e l'impulso a schematizzare, ordinando in una scala di valori o in una griglia preimpostata, ci possiedono. È impossibile mantenere il terreno vergine. Pensiamo, per rimanere in tema, alla distinzione corrente tra *teatri maggiori* e *teatri minori*. Si tratta con tutta evidenza di una divaricazione tattica che non risponde, almeno apparentemente, a criteri di giudizio e di qualità, al di là della gerarchia che l'endiadi maggiore/minore comunemente sottende. Certo è che la distinzione riafferma la più antica e radicata opposizione nel sistema delle arti e aderisce ai valori che nel tempo sono stati riconosciuti ad aree distinte di produzione scenica<sup>26</sup>.

Dal punto di vista metodologico è dunque fondamentale, come ribadisce Mirella Schino, applicare questa distinzione tassonomica semplicemente a «due mondi ben distinti: per tecniche, luoghi, pratiche. [...] due culture teatrali differenti»<sup>27</sup> che, nello stesso periodo storico, coesistono ma senza entrare in contatto né in competizione l'una con l'altra. Ciononostante non è da escludere che grandi interpreti della canzone napoletana, come Gilda Mignonette o la stessa Ria Rosa, for-

<sup>25</sup> A. Sapienza, *Grandi interpreti della canzone napoletana tra musica e teatro*, cit., p. 206.

<sup>26</sup> S. Mei, *Yvette Guilbert: una storia minore?*, in AA.VV., *La passione e il metodo: studiare teatro. 48 allievi per Marco De Marinis*, Genova, Akropolis Libri, 2019, p. 220.

<sup>27</sup> M. Schino, *Teatro maggiore e teatro minore*, in M. Schino (a cura di), *Dossier. Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, in «Teatro e Storia», XXXI, 2017, n. 38, p. 122.

giatesi artisticamente in questo spaccato teatrale particolarmente significativo, prima nel ruolo di “canzonettiste eccentriche” e poi nelle compagnie di sceneggiata, abbiano giovato delle loro «incursioni nel teatro»<sup>28</sup> maturando uno stile interpretativo originale e intenso, in grado di arricchire l'esecuzione canora di una notevole carica emotiva e forza mimica.

Inoltre a Napoli, accanto all'intrattenimento musicale di cinema-teatri e *café chantant*, il magnetismo della canzone veniva oltremodo alimentato dalla tradizionale Festa di Piedigrotta, alle cui audizioni partecipò più volte la stessa Ria Rosa. Incredibile fucina di artisti emergenti, la gara canora (esistente fin dal 1835) raggiunse i livelli di un grande evento spettacolare in equilibrio tra antropologia, folklore e teatro, in grado di ergere la canzone napoletana d'autore a «patrimonio emozionale dell'umanità»<sup>29</sup>. Essa, infatti, possiede una forza vitale capace di valicare i confini nazionali, commuovendo ed entusiasmando gli spettatori di tutto il mondo grazie alla sua elevata connettività interculturale. Particolarmente nostalgico si dimostrò il pubblico di emigranti italiani in America: operai, contadini, donne e bambini che condividevano la speranza di una vita migliore nel Nuovo Mondo e il cordoglio per aver perso «patria, casa e onore»<sup>30</sup>. Pure per questi poveri emarginati si esibì Ria Rosa durante le sue tournée statunitensi, divenendo così un autentico mito americano insieme a Gilda Mignonette e a molti altri artisti italo-americani che trovarono la fortuna oltreoceano. Sempre negli States Ria Rosa decise di intraprendere un'attività teatrale in proprio fondando a New York la sua personale compagnia di sceneggiata, con cui realizzò potenti messinscena di contestazione come *Sotto 'e ccancelle* e *'E ppentite*. Tra gli anni Venti e i Quaranta la formazione teatrale da lei diretta riscosse clamorosi successi a Little Italy, proprio quando il genere della sceneggiata raggiunse il suo massimo splendore in quanto vivace espressione di valori e sentimenti condivisi dalla comunità italo-americana. Come illustra efficacemente Annamaria Sapienza nel suo saggio su Gilda Mignonette:

La sceneggiata è solitamente costruita intorno a un brano musicale di successo, esprime sentimenti e valori che hanno come protagonista una comunità conforme al pubblico cui è rivolta la rappresentazione. La rottura o l'alterazione del codice morale condiviso dal gruppo, costituisce il dramma che si realizza in maniera tanto incisiva da coinvolgere gli spettatori in modo assoluto (e talvolta estremo) dal punto di vista emozionale. Nonostante la sceneggiata sia strutturata in uno schema piuttosto fisso, le reazioni del pubblico condizionano l'andamento complessivo della rappresentazione o, quantomeno, la sua

<sup>28</sup> A. Sapienza, *Grandi interpreti della canzone napoletana tra musica e teatro*, cit., p. 205.

<sup>29</sup> P. Scialò, *Studi sulla canzone napoletana classica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2008, p. 15.

<sup>30</sup> G. Pasquariello, *Lacreme napoletane*, a cura di L. Bovio e F. Buongiovanni, Napoli, Edizioni musicali Santa Lucia, 1925.

intensità dal momento che stabilisce con la platea una relazione immediata e viscerale<sup>31</sup>.

L'indagine storica tramite cui si è tentato di restituire l'inedito "personaggio" Ria Rosa, ha comportato l'analisi delle sue esibizioni e dei testi delle sue canzoni, nonché una prima ricognizione e interrogazione delle fonti esistenti su di lei. A tal proposito è stato indispensabile consultare i documenti relativi al teatro di varietà e alle canzoni di Piedigrotta conservati nella sezione Lucchesi-Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli oltre che nell'archivio privato di Antonio Sciotti, possessore di una preziosa collezione di cimeli sulla canzone napoletana ereditata dal padre Alberto Sciotti. Del resto non possiamo omettere l'ascolto dell'immensa discografia lasciataci dalla cantante, la cui voce è giunta fino a noi grazie alle incisioni a 78 giri. Gli esiti di questa ricerca evidenziano come, fin dagli esordi come "eccentrica sciantosa", Ria Rosa seppe autodeterminarsi in quanto vera e propria donna-soggetto: moderna, impavida, ironica e libera dai vincoli imposti dalla società patriarcale («*la donna d'oggi, è inutile negarlo, non è più la vile ancella, abolisce in pieno la gonnella, e sta gonnella 'a metto 'ncuollo a te... comme è bella 'a libertà!*»<sup>32</sup>). Il suo forte temperamento colpì lo sguardo dei critici più attenti e meno prevenuti, che la considerarono un'artista eccezionale sia dal punto di vista della vocalità che della presenza scenica. Ella era infatti abile nel giocare con una vasta gamma interpretativa, accostandola a una voce dal timbro scuro e pungente con tono sferzante e canzonatorio. Pur non essendo effettivamente l'autrice dei suoi testi, Ria Rosa, dalla fine degli anni Venti e per tutti gli anni Trenta, convinse gli autori a confezionarle su misura quel tipo di canzoni che meglio si adattavano al suo personaggio, dimostrando di sapersi muovere con arguzia e determinazione nello sterminato universo maschile che la circondava, fatto di impresari, editori, parolieri e musicisti.

Il repertorio dell'artista, apparentemente leggero e alquanto irriverente, si presenta come una sorta di "manifesto femminista"; prova ne sono brani come *Preferisco il 900, Nun so' ddoce, so feroce!* e *Stu cazone c' 'o tiene a ffa'!*, in cui rifiuta la sottomissione all'uomo («*e invece i' pe' dispietto 'o vvoglio fa: voglio fumà! E 'o russo ncoppa all'ogne aggi' a tenè, che male c'è? Sulla spiaggia di Lucrino me ne vado a passeggià, co' no muorzo' 'e costumino sai che folla c'aggi' a fa!*»<sup>33</sup>) e, anzi, irride il genere maschile denunciandone i privilegi, la stupidità e la presunzione: «*il mio consiglio buono non hai voluto usarlo, dicevo "Va ccà, Carlo, fatti raccomandare! Cercati un impieguccio, sinnò che vvuò spusà!" e tu testardo e ciuccio nun ce voluto andà! [...] Stupido, stupido, non sei per niente scaltro! Stupido, stupido, sparati,*

<sup>31</sup> A. Sapienza, *Grandi interpreti della canzone napoletana tra musica e teatro*, cit., p. 210.

<sup>32</sup> E. Fusco e V. Valente, *Preferisco Il '900*, supporto 78 giri DISCO GRAMMOFONO (1937).

<sup>33</sup> *Ibid.*

sparati!»<sup>34</sup>. I versi appena citati, tratti da *Non mi seccare* di Egidio Pisano e Giuseppe Cioffi, rappresentano perfettamente quell'idea di "macchietta al femminile" creata dai due autori per alcune cantanti di varietà e *café chantant* come Ria Rosa. Bisogna però precisare che «il Binomio»<sup>35</sup>, durante il lungo sodalizio artistico, si sia concentrato prevalentemente sulla composizione di macchiette maschili e solo in minima parte su quelle per donna: «il quadro dell'immagine femminile che esce da queste canzoni non è omogeneo, e rispecchia bene la posizione ambivalente che la figura della donna aveva nella mentalità collettiva fra le due guerre: un'oscillazione fra istanze di modernità e persistente (e greve) misoginia»<sup>36</sup>.

Il personaggio costruito da Ria Rosa, pur restando in gran parte improntato sulla *verve* e l'ironia, fa dell'opposizione alla soggezione femminile la sua principale missione e si accompagna alla sua figura storica di donna moderna e impegnata, che sviluppa una sua coscienza politica anche grazie all'emigrazione e al «contatto con la società complessa, multirazziale e democratica americana»<sup>37</sup>. Ella, consapevole del suo livello di percezione sociale, riesce a volgere a suo favore i rapporti con gli autori al fine di portare avanti le grandi battaglie dell'epoca in difesa delle donne per mezzo dello strategico strumento della canzone popolare. La vita dell'artista s'inscrive infatti in un periodo storico in cui, anche nell'ambito della politica nazionale, l'Italia delle donne s'era finalmente destata verso la via dell'emancipazione, come spiega Gabriella Parca nel suo libro *L'avventurosa storia del femminismo*:

Nel febbraio del 1906, sul giornale *La Vita* apparve un appello di una giovane dottoressa, che più tardi doveva diventare famosa, Maria Montessori. Nell'appello s'invitavano le donne italiane ad iscriversi nelle liste elettorali politiche, giacché nessuna legge lo negava espressamente. Come si ricorderà, qualcosa di simile era avvenuto in America nel 1868 ed aveva suscitato grande scandalo, ma aveva segnato anche un grande successo. In Italia, dunque, si verificò all'incirca la stessa cosa, perché ormai anche qui l'opinione pubblica era matura per affrontare il problema del suffragio femminile.

Infatti un gruppo di studentesse affisse sui muri l'appello a mo' di manifesto, e subito cominciarono a piovere le adesioni, prima a Roma, poi a Torino, Milano, Genova, Firenze, Napoli, Bari, Palermo. In tutta Italia, che aveva finalmente trovato un'unità d'azione grazie a sparuti gruppi di donne che si sentivano "uguali" al Nord come al Sud, nacquero dei comitati "pro suffragio femminile". Mentre su *La Vita* la giornalista Febea apriva un dibattito in cui intervennero

<sup>34</sup> E. Pisano e G. Cioffi, *Non mi seccare*, supporto 78 giri DISCO GRAMMOFONO (1937).

<sup>35</sup> Cfr. M. Privitera, «Carlo Mazza, Quagliarulo e soci». *Le macchiette di Pisano e Cioffi*, in Careri E. e Scialò P. (a cura di), *Studi sulla canzone napoletana classica*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2008, p. 264.

<sup>36</sup> Ivi, p. 277.

<sup>37</sup> S. Frasca, *La canzone napoletana negli anni dell'emigrazione di massa*, in «Altretalieu», 2004, n. 29, p. 41.

molti uomini politici, l'Italietta di allora fu scossa da un brivido femminista: ma subito ne seguì un altro in senso contrario, cioè antifemminista<sup>38</sup>.

Pertanto, nei primi anni Dieci del Novecento, si era tentato un primo approccio al femminismo che ebbe il suo apice nel 1908 con il congresso organizzato a Roma dalla contessa Gabriella Rasponi Spalletti, presidentessa del Consiglio Nazionale delle Donne Italiane. Purtroppo però il movimento ebbe scarso seguito e il successivo avvento del fascismo, che esaltava lo stereotipo femminile dell'*angelo del focolare domestico*, stroncò definitivamente ogni possibile istanza di maggiori diritti per le donne.

Nonostante l'impermeabilità del tessuto politico italiano rispetto a questo tentativo di "riforma femminista", Ria Rosa riuscì a ritagliarsi un suo spazio nel contesto delle pratiche femminili nel teatro minore: restano degne di nota le sue prese di posizione in ambito politico e sociale, sia quando, nel 1927, si schierò in difesa degli anarchici italiani Sacco e Vanzetti, sia quando prese le parti delle ragazze-madri realizzando varie sceneggiate di denuncia sociale. È altrettanto importante sottolineare la sua scelta di esibirsi più volte in abiti maschili, presentandosi come un guappo imponente e sfacciato, provocando così l'ipocrisia borghese dell'epoca.

Femminista *ante litteram*, Ria Rosa rientra in un più vasto pantheon di «femmine temperamentose»<sup>39</sup> che seppero contraddistinguersi in virtù di una personalità decisa, indipendente e intraprendente: pensiamo alle già citate Matilde Serao (scrittrice e giornalista) ed Elvira Coda Notari (prima regista cinematografica italiana) o a grandi interpreti del teatro napoletano come Titina de Filippo, Tina Pica, Tecla Scarano, Pupella Maggio; o ancora alla vasta «tradizione di donne-personaggi "nziste" ossia coraggiose fino alla protervia»<sup>40</sup> come Assunta Spina, Filumena Marturano e la "Bammenella" di Raffaele Viviani, espressioni di quell'antico "matriarcato" di cui la donna napoletana si è sempre fatta portavoce. Tuttavia, anche al di fuori del panorama partenopeo, fermo restando il peso storico di tali comparazioni, è possibile rintracciare figure femminili da rapportare a Ria Rosa poiché repute precorritrici del femminismo o trasgressive sovvertitrici dei generi; esempi sono le scrittrici George Sand e Sibilla Aleramo, la grande attrice militante Giacinta Pezzana e le francesi Sarah Bernhardt e Colette per le loro performance *en travesti* (pratica inaugurata già nel Cinquecento dalle comiche dell'arte) ma l'elenco può essere esteso proprio attingendo dalle fila del teatro minore. Guidate dai medesimi ideali e legate da una comune militanza per l'emancipazionismo femminile contro l'imperante cultura patriarcale, tutte loro hanno contribuito (ciascuna nel proprio

<sup>38</sup> G. Parca, *L'avventurosa storia del femminismo*, Milano, Mondadori, 1976, pp. 71-72.

<sup>39</sup> P. Del Bosco, *Qualche precedente*, in A.M. Mori, *Una nonna del femminismo*, collana *Fonografo Italiano: raccolta di vecchie incisioni scelte e presentate da Paquito Del Bosco*, Italia, Nuova Fonit-Cetra, 1978.

<sup>40</sup> *Ibid.*



ambito) alla creazione di un sentimento di “sorellanza globale”, a cui aderisce a pieno la stessa protagonista di questa ricerca. L’artista, attraverso le sue performance, affronta temi cogenti di natura culturale, politica e sociale che hanno significativamente segnato la storia e sono tuttora fortemente presenti nel dibattito pubblico, come la lotta contro le disuguaglianze e le ingiustizie sociali oltre che l’improrogabile questione della parità di genere. Ribelle, coraggiosa, irridente, Ria Rosa è un’individualità che si pone avanti rispetto ai tempi e dietro alle sue mille sfaccettature, cela ancora diversi lati inesplorati.

Francesca Soldani

## **Un episodio dei misteri del chiostro napoletano di Enrichetta Caracciolo: dal romanzo alla scena?**

Nella tragedia di epoca risorgimentale l'aspetto lessicale e stilistico dei nuovi testi teatrali rimaneva sullo sfondo, mentre si privilegiava la dimensione etica del dramma; le *pièce* non rispettavano più le unità aristoteliche della tragedia classica o del dramma borghese, ma erano divenuti ormai dei «contenitori entro cui versare, senza troppi scrupoli, tematiche nuove allo scopo di conseguire i risultati che teorici e legislatori fervidamente auspicano»<sup>1</sup>.

Molti furono i patrioti che si approcciarono alla scrittura con il solo scopo di mostrare la mentalità e i sentimenti di un'epoca nuova, in cui l'azione militante dello scrivente era volta a promuovere l'unificazione nazionale. Complice di questo fenomeno fu la nuova idea di "massa", termine con cui si indicava «un popolo che si risveglia da un lungo e disonorevole sonno dormito sotto le straniere tirannie»<sup>2</sup>. Gli esponenti della borghesia rivoluzionaria che si approcciarono alla scrittura riprendevano i motivi romantici al fine di enfatizzare i grandi valori civili e politici; i testi erano meno ancorati alla realtà e alla lucida riflessione perché protesi a una suggestione mitografica generata dai fervori patriottici<sup>3</sup>. Gli scritti scenici, complice la diffusione di nuovi miti, allegorie e simbolismi, provocavano nel lettore o nello spettatore una forte tensione emotiva volta alla liberazione della Penisola: le masse venivano chiamate ad agire per il cambiamento.

Col tempo anche le donne conquistarono un posto non unicamente nelle vicende storiche, ma anche in ambito letterario; a riprova di ciò Virginia Woolf nell'opera saggistica *A Room of One's Own*<sup>4</sup> si propone di effettuare un'analisi sulle motivazioni che hanno impedito alle donne scrittrici di affermarsi nella società; l'obiettivo

<sup>1</sup> P. Bosisio, *Tra ribellione e utopia*, Bulzoni, Roma, 1990, pp. 377-378.

<sup>2</sup> A.M. Banti e P. Ginsborg, *Per una nuova storia del Risorgimento*, in A.M. Banti e P. Ginsborg (a cura di), *Storia d'Italia. Il Risorgimento*, Einaudi, Torino, 2007, p. XXIII.

<sup>3</sup> Ivi, p. XXIV.

<sup>4</sup> V. Woolf, *A Room of One's Own*, London, Penguin Books Ltd, 2004.

dell'opera era quello di destrutturare le dinamiche patriarcali incardinate tanto nel passato quanto nel presente. Solo con la modernità le donne si resero protagoniste del processo culturale e sociale di emancipazione, dando voce alle proprie ideologie attraverso la scrittura.

La partecipazione al processo di unificazione nazionale, alle lotte per l'indipendenza e ai moti rivoluzionari non coinvolse solo il sesso maschile; le donne, infatti, presero parte agli eventi esercitando il loro potere attraverso riviste letterarie e salotti. Ferdinando Petruccelli della Gattina, scrittore e patriota risorgimentale, riconobbe i meriti delle donne nel processo di identità nazionale:

[La donna] come l'albero della foresta si è tenuta all'erta, quando le foglie della rivoluzione, inverdite un istante, sono ad una ad una cadute: essa sola ha fede nella vittoria del domani dopo la sconfitta della vigilia: essa sola medica i feriti e sconforta gli scoraggiati [...]. E malgrado le sventure del 1849 gli sono sopravvissute con la decisione della disperazione: malgrado i patiboli e le prigioni, malgrado le persecuzioni ed i martirii di ogni maniera, esse non hanno mutato di fede, non hanno cessato di gridare: coraggio e speranza!<sup>5</sup>

A proposito della repressione borbonica del maggio 1848, Petruccelli elenca i meriti delle donne, primo fra tutti quello di sostenere i patrioti e impedire il loro isolamento una volta incarcerati; inoltre, si occuparono anche di intrattenere rapporti con esponenti politici al fine di mitigare le pene dei condannati. Il linguaggio femminile, più adulatorio e supplichevole di quello maschile, era utilizzato come *trait d'union* nel rapporto tra il sovrano e i sudditi, aveva il compito di persuadere e rassicurare il sovrano e le figure politiche che gravitavano attorno a lui sulle vicende rivoluzionarie; le mogli, imprigionati i loro uomini a causa delle rivolte per l'Unificazione, imploravano il sovrano per la scarcerazione del marito condannato appellandosi ai valori apolitici e religiosi dei «legami familiari e della cristianità regia»<sup>6</sup>, contribuendo con il loro *savoir faire* a mantenere le reti cospirative e a salvare vite umane. Le donne, intellettuali militanti, nella storia dell'unificazione ricoprirono un ruolo cardine affidando ai loro scritti le ideologie patriottiche e incitando gli uomini a lottare per l'ideale di Patria. In piena temperie risorgimentale ci fu un cospicuo numero di donne che si avvicinò alla letteratura, in particolare modo alla stesura di drammi, con la volontà di mettere in scena le criticità della società per sensibilizzare gli spettatori su dei temi prima di allora censurati.

Alla luce di quanto appena detto, è necessario aprire il *focus* sulla scrittura drammaturgica patriottico-risorgimentale di Enrichetta Caracciolo di Forino (1821-

<sup>5</sup> F. Petruccelli della Gattina, *La rivoluzione di Napoli nel 1848*, Genova, Tipografia Moretti, 1850, p. 24; cfr. L. Guidi, A. Russo e M. Varriale, *Il Risorgimento invisibile. Patriote del Mezzogiorno moderno*, Napoli, Edizioni comune di Napoli, 2011, p. 24.

<sup>6</sup> L. Guidi, A. Russo e M. Varriale, *Il Risorgimento invisibile*, cit., p. 6.

1901), ex monaca benedettina e intellettuale militante che operò come scrittrice a Napoli dal 1860, anno della sua smonacazione dopo diciotto anni di reclusione forzata nel monastero di San Gregorio Armeno. Esordì nel 1864 con il suo primo e unico romanzo, *I Misteri del chiostro napoletano. Memorie di Enrichetta Caracciolo*, il quale, scritto sotto forma di autobiografia, venne acclamato in Italia e all'estero e fu tradotto e recensito in molti centri europei<sup>7</sup>. Nel 1866 in occasione della Terza guerra d'Indipendenza pubblicò il *Proclama alle donne italiane*, in cui esortava le donne ad abbracciare la causa nazionale; nello stesso anno venne pubblicato a Napoli, presso la Tipografia dell'Ateneo, *Un delitto impunito: fatto storico del 1838: dramma in 5 atti*. Successivamente, nel 1874 pubblicò una raccolta, andata perduta, di sonetti contro le superstizioni dal titolo *I miracoli*, resaci nota da Sciarelli, intellettuale coevo a Enrichetta, nella sua monografia contenente vita e breve commento delle opere dell'autrice. Nel 1881 venne rappresentato a Napoli il suo dramma *La forza dell'onore*, di cui non siamo in possesso, e tra il 1882 e il 1883 (la data di scrittura dell'opera è incerta poiché Sciarelli nel suo scritto asserisce che la stesura sia avvenuta nel 1883, mentre la premessa dell'opera riporta come data di pubblicazione il 15 settembre del 1882) scrisse l'opera *Un episodio dei misteri del chiostro napoletano: dramma in 5 atti*, il quale è da considerarsi come una trasposi-

<sup>7</sup> L'opera di Enrichetta Caracciolo fu acclamata in tutto il continente europeo, fu tradotta in molte lingue e apprezzata da molti letterati ottocenteschi. Per le recensioni e gli articoli in merito al successo delle *Memorie* dell'autrice cfr.: «Giornale di Napoli» (Napoli), 6 agosto 1864, n. 184, p. 797, e 13 settembre 1864, n. 214, p. 915; «La Nazione» (Firenze), 7 agosto 1864, n. 220; 20 agosto 1864, n. 233; 22 agosto 1864, n. 235, e 4 settembre 1864, n. 248; «L'Opinione» (Torino), 13 agosto 1864, n. 223, e 20 agosto 1864, n. 230; «Pungolo» (Milano), 22 agosto 1864, n. 233; «La Perseveranza» (Milano), 1° settembre 1864, n. 1726; «Il Patriota» (Pavia), 3 settembre 1864, n. 20; «Il Diritto» (Genova), 19 settembre 1864, n. 257; L. Settembrini scrisse una recensione su «L'Italia»; L. Desanctis, *L'Eco della Verità*, 27 agosto 1864, in A. Sciocco, *Enrichetta Caracciolo di Forino*, in «Bollettino della Società di Studi Valdesi», LVIII, 1992, n. 171, pp. 27-40; M. Monnier, *La Confession d'une nonne*, in «Revue Germanique et Française», XXXI, 1864, pp. 364-376; «La Discussion» Contributi (Torino), 8 agosto 1864, n. 218, e 2 ottobre 1864, n. 271; «L'Osservatore Romano» (Roma), 17 agosto 1864, n. 187; 23 agosto 1864, n. 192, e 30 agosto 1864, n. 198; «Stendardo Cattolico» (Genova), 21 agosto 1864, n. 192, p. 744; «Il Subalpino» (Torino), 22 agosto 1864, n. 194, pp. 774-775; «Il Difensore» (Modena), 1° settembre 1864, n. 101, pp. 404-405; «Osservatore Cattolico» (Milano), 2 settembre 1864, n. 201, e 3 settembre 1864, n. 202; «La Correspondance de Rome» (Roma), 15 ottobre 1864, n. 322. E. Caracciolo, *Risposta alla nobile autrice dell'opera Misteri del chiostro napoletano: memorie di Enrichetta Caracciolo dei principi di Forino*, Napoli, Tip. Virgilio, 1864; G.B. Centurioni, *Misteri del chiostro napoletano, Memorie di Enrichetta Caracciolo dei principi di Forino, ex-monaca benedettina*, Firenze, Tip. di Simone Birindelli, 1864. Cfr. inoltre i successivi: U. Dovere, *La nascita di un best-seller ottocentesco. I Misteri del chiostro napoletano di Enrichetta Caracciolo di Forino*, Napoli, Loffredo, 2009, pp. 767-799. Cfr. inoltre: B. Basile, *Dostoevskij, Manzoni e «I Misteri del chiostro napoletano»*, in «Lettere italiane», XXXVIII, aprile-giugno 1986, n. 2, Firenze, Olschki editore, 1964, pp. 233-241; S. Tatti, *I Misteri del chiostro napoletano. Memorie di Enrichetta Caracciolo, best seller mondiale*, in «Nuova corrente: rivista di letteratura e filosofia», CLXV, 2020, n. 1.

zione teatrale delle sue memorie. Enrichetta durante la sua militanza come attivista e rivoluzionaria fu corrispondente per alcuni periodici come «La Rivista partenopea» di Napoli, «La Tribuna» di Salerno e «Il Nomade» di Palermo. Partecipò attivamente alla vita politica e culturale, prese parte a numerose associazioni, tra cui l'Associazione della gioventù studiosa di Napoli, la Società italiana per l'Emancipazione della Donna di Larino, l'Accademia Florimontana Vibonese degli Invoigliati di Monteleone di Calabria, l'Accademia Poetica Stesicorea di Calabria. Insieme alla sorella Giulia, aderì alla loggia massonica Il Vessillo della Carità e Annita, caratterizzandosi per gli ideali anticlericali e antiborbonici. Le sorelle Caracciolo nel 1867 presero parte al Comitato femminile napoletano, con lo scopo di sostenere il disegno di legge di Salvatore Morelli per i diritti femminili. Nel 1869 Enrichetta prese parte, in occasione del Concilio Vaticano, all'Anticoncilio, il quale venne proposto a Napoli dal movimento del “libero pensiero” capeggiato da Giuseppe Ricciardi<sup>8</sup>.

È necessario, a questo punto, spostare l'attenzione sul dramma *Un episodio dei misteri del chiosastro napoletano: dramma in 5 atti*. L'opera ad oggi è del tutto sconosciuta al panorama scientifico. Confrontando il romanzo e la *pièce* caso di studio si evidenzia il *fil rouge* che lega indissolubilmente le due opere, sia per le tematiche, che per gli ideali di Enrichetta Caracciolo. Il dramma, come ci riferisce Sciarelli, non fu mai rappresentato; nel 1881, durante la rappresentazione teatrale del dramma *La forza dell'onore*, Enrichetta fu oggetto di una cospirazione ordita dal Reverendo De Felice che pagò gli attori affinché uno di loro facesse un gesto sconveniente per generare malcontento nel pubblico. Nonostante ciò, i quattro atti del dramma vennero applauditi, ma Enrichetta scelse comunque di interrompere la rappresentazione per timore di ritorsioni da parte dei clericali<sup>9</sup>; non è impossibile immaginare che i fatti accaduti nel 1881 abbiano scoraggiato la messa in scena di quella che a posteriori è stata definita “trasposizione” delle sue *Memorie* e che la Caracciolo abbia volutamente scelto di non portare a teatro la sua opera e di destinarla alla sola lettura.

L'opera, composta da cinque atti, racconta delle tresche amorose avvenute in un “Conservatorio”<sup>10</sup> napoletano nel 1847. La storia si dipana con un susseguirsi di intrighi che caratterizzano l'intera opera. L'ultimo atto della vicenda culminerà con il suicidio della protagonista che portava un figlio in grembo a causa delle continue vessazioni e punizioni subite da parte della Madre Badessa, anch'essa implicata in una tresca con il Governatore ecclesiastico del Conservatorio, Monsignore N.. L'o-

<sup>8</sup> L. Guidi, A. Russo e M. Varriale, *Il Risorgimento invisibile*, cit., pp. 67-70.

<sup>9</sup> F. Sciarelli, *Enrichetta Caracciolo dei principi di Forino ex monaca benedettina. Ricordi e documenti*, Napoli, Cav. Antonio Morano Editore, 1894, pp. 73-74.

<sup>10</sup> Nell'Ottocento spesso i monasteri e gli educandati, al cui interno erano ubicati i refettori e le residenze delle monache, prendevano il nome di “Conservatori”; cfr.: <https://www.treccani.it/vocabolario/conservatorio2/> (ultima consultazione: 18 maggio 2023).

pera si connota, sotto un certo punto di vista, come un dramma politico, i cui macro-temi si inquadrano perfettamente nella storia del Mezzogiorno moderno. Non mancano i continui riferimenti alla politica del periodo preunitario, anni in cui sono ambientate le vicende, con critiche anticlericali e antimonarchiche. I due amanti protagonisti dell'opera, Giustina e il Marchese R., si caratterizzano per i loro ideali liberali, incarnando il sistema valoriale dell'autrice e presentandosi come *alter ego* della stessa. Enrichetta Caracciolo, come per la stesura del dramma *Un delitto impunito: fatto storico del 1838: dramma in 5 atti*, affida ai personaggi principali gli ideali di cui lei stessa si è fatta portavoce nel corso della sua vita; la denuncia del clero e delle nefandezze compiute dai chierici a danno delle giovani donne rinchiuso in convento contro la propria volontà sin dalla più tenera età, si arricchisce di contenuti politici liberali che rimandano al processo identitario nazionale in procinto di realizzarsi nell'Italia del 1847.

L'opera oggetto del contributo viene considerata da Sciarelli come la trasposizione teatrale dell'unico romanzo dell'autrice, opinione da cui in parte dissento. Pare evidente, infatti, che il dramma, nonostante l'omonimia con il romanzo, non rappresenti una vera e propria riscrittura dell'opera primigenia, quanto un episodio tratto da una storia realmente avvenuta in convento resasi nota alla Caracciolo durante gli anni della sua clausura forzata e accennata nel romanzo. Le analogie tra il romanzo e l'opera teatrale si evidenziano nel capitolo dell'opera in prosa intitolato *Scene e costumi*, in cui la Caracciolo, parlando del rito della confessione, inserisce le storie di alcune monache che intrattenevano delle relazioni clandestine con i membri del clero:

un'altra monaca aveva amato un prete fin dal tempo che questi serviva in chiesa da chierico. Pervenuto al sacerdozio, fu fatto sacrestano; ma da' suoi compagni denunziata la tresca che da diversi anni manteneva colla monaca, gli fu dai superiori proibito finanche di passare per la via dove il monastero era posto. La monaca ebbe la romanzesca virtù di restargli fedele per sedici anni, nel corso dei quali si scrissero ogni giorno, si scambiarono regali, e di tratto in tratto si videro di soppiatto al parlatorio<sup>11</sup>.

L'autrice utilizza delle storie, tramandatele per via orale dalle consorelle, con lo scopo di appurare come il comportamento sbagliato dei chierici si reiteri nel tempo: «ma prima di dar seguito al mio racconto, nelle peripezie del quale avranno parte rilevantissima il despotismo clericale e la monastica depravazione»<sup>12</sup>.

Questi episodi sono riscontrabili anche nell'opera teatrale, in cui i due antagonisti membri del clero, Maddalena (Madre badessa del Conservatorio) e Monsignore

<sup>11</sup> E. Caracciolo, *I Misteri del chiostro napoletano. Memorie di Enrichetta Caracciolo*, Napoli, Barbèra, 1864, p. 98.

<sup>12</sup> Ivi, p. 68.



N. (Governatore ecclesiastico), intrecciano una relazione clandestina all'insaputa delle giovani monache oblate, anch'esse implicate in tresche amorose, ma con individui esterni al chiostro:

MONS. Dunque è vero?

MADD. Verissimo, ed eccone la certezza in questa letterina del Marchese [...]

MONS. Mentre ammiro il tuo zelo religioso e lodo il tuo saggio procedere, veggo pure che sei un po' bricconcella. (*Mette con confidenza la mano sulla spalla di Maddalena*). Che cosa avresti detto se questo rigore si usasse invece con noi?

MADD. (*In collera*). Per noi è tutta un'altra cosa. Noi non diamo scandalo<sup>13</sup>.

È chiaro dalle parole di Maddalena che i rapporti sessuali e le tresche amorose siano accettate in convento a condizione che si svolgano nella massima segretezza e solo con membri del clero. Le due giovani donne, Giustina ed Emilia, vengono accusate per l'infrazione delle regole sia per vendetta che per lo scandalo suscitato. La Caracciolo, richiamando il concetto prima evangelico e poi dantesco della chiesa ammantata di oro che nasconde in realtà le turpitudini del clero, dà voce ai suoi ideali anticlericali e liberali. È altresì vero che nel romanzo, le cui narrazioni procedono diacronicamente, la tresca amorosa sopra riportata sia inserita poco prima della monacazione dell'autrice, avvenuta nel 1842, di conseguenza la data 1847 riportata nella premessa dell'opera teatrale potrebbe essere una data fittizia oppure, opinione per la quale propendo, sconnessa dai fatti narrati nel capitolo ottavo.

Nel capitolo del romanzo intitolato *La carità delle monache*, dopo un salto cronologico indefinito rispetto al capitolo ottavo, l'autrice inserisce la storia di una monacazione forzata il cui epilogo potrebbe sovrapporsi a quello del dramma:

Una contadina chiuse nel chiostro la propria figlia, graziosa giovinetta di diciotto anni, non volendo darle per sposo il giovane che quella amava. [...] La badesa, invece di approfondire a quella misera i conforti che reclamava la circostanza, la confinò in un remoto gabinetto, condannandola ad un mese di detenzione, ma la mattina appresso, nell'aprire l'uscio, la reclusa fu trovata morta, appesa per la gola ad una fune<sup>14</sup>.

La figlia della contadina, proprio come Giustina, dopo essere stata costretta all'isolamento, sceglierà di togliersi la vita.

L'analogia tra gli argomenti del romanzo e del dramma è ben visibile nel capitolo tredicesimo del romanzo intitolato *Le pazze* e l'ultimo atto della tragedia; nel capitolo dell'opera in prosa la Caracciolo, dopo una disamina sulla pazzia che colpiva

<sup>13</sup> E. Caracciolo, *Un episodio dei Misteri del chiostro napoletano / dramma in 5 atti*, Roma, Tipografia Popolare, 1883, pp. 19-20.

<sup>14</sup> E. Caracciolo, *I Misteri del chiostro napoletano*, cit., p. 140.

le monache in seguito alla reclusione forzata, introduce la storia di alcune monache che, spinte dal dolore, tentarono il suicidio, tra cui spicca l'episodio di Concetta morta suicida dopo essere precipitata nel vuoto:

Io scendeva per comunicarmi; era appena arrivata alla metà della scala, quando intesi un forte rumore, come di grave corpo caduto a terra. Mi coprii il volto colle mani: senza aver veduto niente, il pensiero mi corse all'ipocondriaca Concetta. Scesi precipitosa e trovai l'infelice in terra [...]. Il luogo dove Concetta erasi gettata, era presso la chiesa<sup>15</sup>.

La medesima sorte di Concetta toccherà a Giustina, protagonista del dramma; la giovane monaca oblata, infatti, dopo un momento di insania parossistica, scaturita dalla detenzione forzata, si toglierà la vita:

GIUST. (*È pallidissima*). Si avvicina l'ora della fuga... Momento fatale che decide il nostro avvenire. Questi violenti palpiti fanno balzare il mio cuore. Quale tristezza m'invade l'anima. [...] Infelice figlio che nasci al pianto (*Ascolta*). Sente la sua voce... [...] L'ergastolo!... lo seguo col figlio in braccio. (*Grido*) Dio! i preti me lo strappano... [...] Ah! mio figlio è scomparso!! (*Cade a terra. Pausa, poi ritorna pian piano in sé, e si alza*) [...]. No, ti salvo dando tomba al figlio nel mio seno. (*Si precipita nella cisterna tirando col suo corpo abbasso i secchi e la girella*)<sup>16</sup>.

Le storie delle due monache sono sovrapponibili: entrambe, Concetta e Giustina, patiranno la stessa sorte. La protagonista del dramma, in preda ai deliri, le cui urla sono alternate a momenti di razionalità, è consapevole dell'illegittimità dell'unione e immagina possibili scenari ferali per la sorte del figlio che porta in grembo. La trasposizione dal romanzo al dramma non avviene solo per le vicende che legano tra loro i personaggi, ma anche dal punto di vista valoriale.

Da contraltare alla follia della giovane oblata, paladina dei valori anticlericali, vi è la razionalità del Marchese, suo amante, portavoce di ideali sia anticlericali che antiborbonici e filoliberali:

MARCH. [...] Anelo l'istante che chiamar ti posso mia sposa innanzi il mondo intero. [...] qual prete benedirebbe la nostra unione in un paese dove il Cattolicesimo è in pieno vigore e dove un fanatismo ridicolo e barbaro, sostenuto da un ipocrita regnante, condanna all'esecrazione la religiosa che vuol svestire questa corteccia d'impostura con farsi sposa?<sup>17</sup>.

Nel romanzo l'autrice ricorda, anni dopo la smonacazione, attraverso delle remi-

<sup>15</sup> Ivi, p. 169.

<sup>16</sup> E. Caracciolo, *Un episodio dei Misteri del chiostro napoletano / dramma in 5 atti*, cit., pp. 53-54.

<sup>17</sup> Ivi, pp. 6-7.

niscenze poste in successione diacronica, gli anni passati in convento e le vicende del chiostro e delle consorelle mentre a Napoli dilagavano i tumulti popolari per la liberazione d'Italia; nel capitolo intitolato *Il 1848* Enrichetta analizza la storia non solo dal punto di vista meramente fattuale e, non lasciando spazio a particolari fantasie o elucubrazioni sul tema, esprime inizialmente le speranze di un popolo che crede nella libertà e in seconda battuta tutti i dolori dati dalla delusione dalle rivolte di maggio del 1848.

Fin dagli ultimi mesi dell'anno 1847 l'orizzonte d'Italia prendeva un aspetto minaccioso, che presagiva imminente ed inevitabile una crisi. [...] I conventi di Napoli sono stati d'ogni tempo, e sono tuttavia, i più accaniti propugnatori del dispotismo. [...] Contro tali preghiere lo spirito mio protestava col più energico disprezzo, ed innalzava taciti voti all'Onnipossente per la caduta della tirannide e pel trionfo della nazione alla quale io mi gloriava di appartenere. [...] Intanto, alimentato quotidianamente da' diari, il mio entusiasmo cresceva a mano a mano che mi era dato vedere i preti frementi di fanatismo e di rabbia<sup>18</sup>.

La tragedia, proprio come il romanzo, riporta le speranze dei patrioti nell'anno precedente alle rivolte del Quarantotto; i protagonisti vedono nella speranza di Patria unita un futuro più roseo e l'instaurarsi di un regime politico meno severo e più permissivo che estrometta la Chiesa dalle politiche del Regno:

MARCH. [...] Queste istituzioni feudali, questi abusi tirannici di una casta egoista, non possono esistere in paesi civili. Aprendo le porte ai Chiostristi noi strapperemo all'ignoranza ed al misfatto tante vittime di cui essa ne ha soffocato finora i gemiti in queste tombe viventi. [...]

MARCH. La nostra speranza è riposta nella fede del Cristo e della rivoluzione che si matura. È vicino, credimi, il tempo che il popolo di Napoli scuoterà il giogo servile compiendo l'unione dell'Italia. Avranno termine allora queste barbare istituzioni; saranno aperte queste ferree porte e ti sarà ridonata la libertà, che snaturati parenti e fanatici preti ti hanno inviolata.

In questi passi sopra riportati ritorna la tematica della tirannide politica ed ecclesiastica, per quanto siano frequenti le invocazioni a Dio, indice del fatto che non si condanna la religione ma l'atteggiamento dei religiosi, descritti pertanto come viziosi e turpi. Attraverso l'analisi dei personaggi lo studio dell'opera drammaturgica rende possibile l'indagine del quadro storico e politico italiano; mediante dei parallelismi tra il romanzo e il dramma si evidenzia il *fil rouge* che lega indissolubilmente le due opere.

È interessante notare come, nel passaggio dal romanzo alla scrittura drammatica,

<sup>18</sup> E. Caracciolo, *I Misteri del chiostro napoletano*, cit., pp. 218-220.

l'autrice metta in risalto sempre più nitidamente quelli che sono i suoi pensieri e la sua visione politica. In entrambe le opere, scritte circa a vent'anni di distanza e con il cambiamento dell'assetto politico italiano, in continua evoluzione in epoca post-risorgimentale, nel dramma l'autrice esprima in modo più sferzante la sua avversione al sistema politico coevo.

Le tragedie risorgimentali si caratterizzano per una forte funzione persuasiva: gli scritti degli autori liberali sono illuminanti per l'esegesi della cultura politica italiana del tempo. Accanto ai ruoli fissi dei personaggi, che corrispondono a dei veri e propri *topoi* drammaturgici, come il traditore, il cospiratore aristocratico e l'usurpatore, nel primo Ottocento si determinano varie tipologie di tragedia: la tragedia congiura, la tragedia antifrancese e la congiura rituale e misterica che allude ai rituali massonici e, per ultima, la tragedia del teatro prigioniero o inchiesta in cui i personaggi oppressi affermano la loro innocenza<sup>19</sup>. È possibile che l'opera della Caracciolo si inserisca nell'ultima categoria di drammi, in cui la giovane protagonista, prigioniera di un sistema valoriale a lei avverso, afferma la propria innocenza e i propri ideali; il carcere diventa un luogo scenico in cui il personaggio nella scena finale veste i panni dell'eroina che sceglie di morire per assecondare le proprie passioni. Attraverso la potenza immaginativa e la volontà di raccontare fatti realmente accaduti si vogliono enfatizzare gli ideali rivoluzionari. I personaggi letterari, alla stregua dello Jacopo Ortis, di Adelchi o della Lucia manzoniana, simbolo di una «remissione militante»<sup>20</sup>, eroicamente accettano la sconfitta. Complice l'insoddisfazione degli intellettuali nei confronti della realtà politica, gli eroi tragici sovvertono il canone classico per abbracciare attivamente l'impegno storico. I personaggi teatrali assurgono alla condizione di eroi, consapevoli dei cambiamenti politico-sociali che alimentano i movimenti risorgimentali. Nel suicidio della protagonista è celato un forte slancio vitale, in cui la giovane donna, Giustina, come l'Ortis, sceglie l'atto estremo per sfuggire alla prigionia e alla perdita dell'amore; la clausura forzata diventa il simbolo di una Nazione frammentata, assoggettata al potere borbonico. Il suicidio diventa l'unico espediente che porta alla liberazione. Giustina nell'atto finale rappresenta non solo l'*alter ego* dell'autrice che rivive attraverso le caratteristiche della protagonista, ma anche tutti i napoletani che prima dell'unificazione hanno visto deluse le speranze di una patria unita sotto un'unica bandiera nazionale. Il suicidio, realizzato gettandosi da un precipizio, rappresenta, sulla falsariga delle eroine greche, un epilogo meno nobile rispetto a quelli tipicamente maschili che avvenivano solitamente mediante l'uso di un'arma. Sulla falsa-

<sup>19</sup> B. Alfonzetti, *Esempi e tipologie del teatro dei patrioti (1821-1849)*, in Q. Marini (a cura di), *L'officina letteraria e culturale dell'età mazziniana (1815-1870)*, Novi Ligure, Città del Silenzio, 2013.

<sup>20</sup> F.S. Minervini, *Ontologia dell'eroe tragico. Prospettive civili e modelli etici nel teatro fra età dei Lumi e primo Risorgimento*, Modena, Mucchi Editore, 2010, p. 43.

riga del teatro manzoniano traspare la sudditanza nei confronti di un tipo di “tiranide” che, seppur diversa da quella rappresentata in *Adelchi*, richiama la penuria di modelli etici e l’instabilità della classe politica; in Caracciolo il modello etico mancante è quello ecclesiastico, unito poi a quello della classe dirigente assoggettata alle leggi dettate dal re. La struttura narrativo-psicologica del dramma della ex monaca benedettina si adatta alle passioni e i protagonisti sono mossi dal *pathos* che si dipana sia sotto il punto di vista politico che relazionale.

In conclusione, il dramma oggetto del presente contributo non può essere considerato a pieno come una trasposizione integrale delle *Memorie* dell’autrice: il primo, infatti, come già evidenziato, riproduce solo alcuni degli episodi incontrati nel romanzo, contrariamente agli ideali risorgimentali presenti in modo massiccio ed equivalente in entrambe le opere. Sciarelli, autore contemporaneo all’autrice, nella sua raccolta di *Ricordi e documenti di Enrichetta Caracciolo* definisce la *pièce* come una trasposizione basandosi sul parere dell’autrice stessa, che scelse per il dramma un titolo sovrapponibile a quello della fortunata opera di esordio. Presumibilmente la scrittrice doppiò nell’opera teatrale il titolo del romanzo per ragioni legate a questioni economiche: è infatti vero che l’accordo con gli editori<sup>21</sup> per la pubblicazione del romanzo predisponesse per la Caracciolo una modesta somma di denaro legata alla vendita del libro che divenne presto un *bestseller*<sup>22</sup>; ciò le permise di guadagnarsi da vivere scrivendo. Il successo momentaneo del romanzo però spinse l’autrice a scrivere altre opere che ebbero poco successo, tanto da ritenere necessaria la pubblicazione di un nuovo dramma, il cui titolo fosse speculare a quello della prima opera garantendole un incremento delle vendite e dei guadagni. La volontà di attrarre a sé il maggior numero di lettori, o quantomeno coloro che lessero e acquistarono il romanzo, fu la motivazione di base che probabilmente spinse l’autrice e di conseguenza Sciarelli a definire l’opera una trasposizione, dando vita, attraverso il dramma, a degli episodi di cui aveva unicamente accennato nel romanzo.

<sup>21</sup> Per la questione filologica sul romanzo cfr.: U. Dovere, *La nascita di un best-seller ottocentesco*, in «Critica letteraria», XXXVII, 2009, n. 145 (4), pp. 779-792; S. Tatti, *I Misteri del chiostro napoletano. Memorie di Enrichetta Caracciolo, best seller mondiale*, in «Nuova corrente: rivista di letteratura e filosofia», LXVII, 2020, n. 165, pp. 77-99.

<sup>22</sup> U. Dovere, *La nascita di un best-seller ottocentesco*, cit.

**Dossier sul Workcenter  
of Jerzy Grotowski  
and Thomas Richards**

a cura di Marco De Marinis





Marco De Marinis

## Introduzione

Fondato nel 1986, il Workcenter of Jerzy Grotowski di Pontedera (cui dal 1996 viene aggiunto il nome di Thomas Richards) ha chiuso nel gennaio del 2022. In trentacinque anni esso non è stato soltanto il luogo dove Grotowski ha condotto le ultime ricerche, all'insegna dell'Arte come Veicolo, fino alla sua scomparsa (nel gennaio 1999), ma si è progressivamente affermato come uno dei principali riferimenti delle *performing arts* a livello nazionale e internazionale.

Dopo la morte del maestro polacco, affidato alla direzione di Thomas Richards, cui è stato subito associato Mario Biagini, il Workcenter ha iniziato a sperimentare vari tipi di collegamenti fra l'Arte come Veicolo e il teatro, formando generazioni di giovani provenienti da tutto il mondo. Dal 2007 al suo interno hanno cominciato ad operare due diverse équipes: Focused Research Team in Art as Vehicle, diretto da Richards, e Open Program, diretto da Biagini.

In questo dossier, oltre agli stessi Richards e Biagini (con Felicita Marcelli, sua storica collaboratrice), alcuni testimoni molto qualificati (Paul Allain, Antonio Attisani, Dariusz Kosiński, Mara Nerbano) discutono del significato della presenza del Workcenter nella scena internazionale degli ultimi tre decenni, del contributo che ha fornito al ripensamento del ruolo e delle funzioni delle *performing arts* nella contemporaneità e delle prospettive che ha aperto in questo campo.

Chi scrive ha frequentato il Workcenter dagli anni Novanta, seguendone da vicino le vicende, i cambiamenti, i progetti internazionali, le proposte performative e i veri e propri spettacoli. Difficile sottrarsi al rammarico per la chiusura di questa straordinaria esperienza. Tuttavia non sarà la fine della storia. Da allora molte cose sono già successe e anche di queste cerca di rendere conto il Dossier. Mario Biagini è attivo da quasi tre anni con una nuova realtà, l'Accademia dell'Incompiuto, di cui fa parte Felicita Marcelli. Ne parlano gli stessi Biagini e Marcelli, oltre alla studiosa Mara Nerbano. Da parte sua Thomas Richards, nel breve intervento introduttivo, annuncia la più recente creazione di una sua associazione culturale, dal

nome evocativo Theatre No Theatre. E il silenzio che rivendica per il momento ci appare comunque gravido di futuro e di speranza.

*Questo dossier è dedicato alla memoria di Georges Banu, venuto a mancare il 21 gennaio 2023.*

Thomas Richards

October 1, 2022

To Marco De Marinis

Dear Marco,

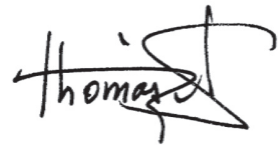
I would like to thank you for sharing with me the texts you have chosen for publication in your monograph on the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, and for asking if I wish to participate with a text, or texts, for your publication. I would like to express to you that I greatly appreciate the efforts you are making to inform the public of the Workcenter's 35 year history. I would also like to extend my gratitude to the contributors: to Dariusz Kosiński, for the passionate and vivid recounting of his experiencing of Workcenter performing arts research, and for the important efforts he made leading up to the publication of *Grotowski: Collected Texts* in Polish; to Antonio Attisani, who has written of the Workcenter in the light of theatre history, and with such great care and engagement; to Paul Allain, who has reminded us of the importance of the Workcenter's triennial project, *Tracing Roads Across* (2003-2006) funded by the European Community – truly a milestone in the Workcenter's history; to Mario Biagini, who outlines so clearly his time at the Workcenter, his reasons for leaving, and also his new road; my thanks go as well to Felicità Marcelli for elucidating her new artistic steps, and also those of Mario Biagini. To you Marco, I would like to express my personal appreciation for having followed and supported the Workcenter's performing arts research with such consistency, from a time that may even have preceded my graduation from the University of Bologna – DAMS in 1992 up until the Workcenter's closing in 2022. Thank you for the recognition you have given to Jerzy Grotowski, and to the Workcenter over the years.

I have thought extensively about your proposal that I write for your publication, and though I am honoured by your proposal, I have come to the conclusion that I

do not find within myself, at this moment, a text to bring forth. There is a silence within (which I suppose is potentially creative) face to which, at present, I would like to be in accord. Thank you once again for your efforts and understanding.

I wish, however, simply to inform you that a new cultural association has been created in Pontedera, Italy, Theatre No Theatre (the name of which encapsulates what is for me a fundamental paradox that has been at the heart of the performing arts work that I have carried out thus far in my lifetime), which has been founded by some of my ex-Workcenter colleagues. Theatre No Theatre will soon be publishing its website.

I wish you the best of luck for your publication! Sincerely yours,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Thomas Richards'. The signature is stylized with a large, sweeping flourish that loops back over the name.

Thomas Richards

*Thomas Richards*

**Chiusura del Workcenter  
of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**

A causa della pandemia di Covid-19 è arrivato un momento di crisi internazionale. Il Teatro Nazionale della Toscana, primario finanziatore del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, non è immune da questa crisi. Da tempo sono consapevole che il Teatro Nazionale ha dovuto fare aggiustamenti finanziari. Con grande rispetto per i programmi di arti performative del Workcenter, negli ultimi due anni hanno resistito a modificare il loro rapporto finanziario con noi. La direzione del Teatro Nazionale mi ha appena informato che nel 2022 intendono continuare a finanziare il percorso di arti performative che conduco, anche se non potranno più finanziare le spese del nostro storico spazio di lavoro a “Le Vallicelle” né provvedere al sostegno finanziario continuo con le stesse modalità di prima. Hanno proposto che il loro finanziamento fluisca progetto per progetto, per il quale sono profondamente grato.

L'appello del Teatro Nazionale a trasformare la nostra relazione inizialmente sembrava un inconveniente, poiché un risultato sarà che il Workcenter non sarà più in grado di sostenere una grande squadra di partecipanti impegnati nella formazione durante tutto l'anno. Con ulteriori riflessioni, mi sono reso conto che questo invito a una nuova direzione, trova un accordo con alcune necessità che esistono dentro di me. Compirò 60 anni quest'anno e sto entrando in una nuova fase della vita. Mentre mi sforzo di capire le chiamate interiori di questa fase, incontro il bisogno di riflettere sulla pratica in cui sono stato impegnato negli ultimi 35 anni, per avere la possibilità di scoprire i suoi prossimi passi.

In considerazione di ciò, desidero prendere atto anche della decisione del mio collega di lunga data, Mario Biagini, di disconnettersi dal Workcenter e iniziare un processo di lavoro che ne sia indipendente. Appoggio pienamente la sua decisione. In un suo recente testo, ha evidenziato che nel 2007 si è verificata una sorta di biforcazione del fiume all'interno del Workcenter; il fiume si divideva in due rami, uno condotto da lui e uno da me. Da allora, con la decisione di riconoscere i suoi

anni di esperienza e autonomia creativa, non ho più avuto contatti diretti nella pratica con il lavoro da lui condotto, essendo spettatore principalmente di eventi pubblici e semipubblici, dopodiché occasionalmente gli davo “feedback”. Questi rami si sono via via allontanati l’uno dall’altro, e la sua affermazione che i nostri lavori si stanno sviluppando in direzioni divergenti e sono orientati con obiettivi diversi, credo sia corretta.

Per molti anni una domanda mi ha occupato: come sostenere e sviluppare quella che può essere vista come una sorta di tradizione/ricerca – un luogo di investigazione dove le scoperte nascono dalla pratica continua, e l’indagine si arricchisce da una distillazione di conoscenze pratiche – e allo stesso tempo, adattarsi ai cambiamenti incessanti nella propria vita e nella società che si verificano a così tanti livelli? Come farlo, e allo stesso tempo rimanere costante di fronte agli obiettivi e ai processi della pratica? È passato molto tempo dalla scomparsa di Jerzy Grotowski, il mio “teacher” e fondatore del Workcenter. Negli ultimi anni, in alcune occasioni, ho sentito che forse era giunto il momento di prendere le distanze dal suo nome, come riconoscimento naturale del passare del tempo. Tuttavia, in me è sempre esistito un conflitto riguardo a questa potenziale linea di condotta. Ho sentito, e sento tuttora, non solo un enorme debito nei suoi confronti, ma un collegamento diretto tra ciò che mi ha “trasmesso” e il lavoro che ho condotto fino ad oggi. Inoltre, con il passare degli anni e poiché il Workcenter si è evoluto in un fenomeno artistico piuttosto ampio, che ha preso slancio grazie ai suoi successi a diversi livelli, una rottura drastica non è mai sembrata saggia o pertinente, nonostante le innegabili e crescenti complessità legate alla gestione della sua leadership; il Workcenter è diventato un’entità artistica che per me aveva iniziato, a volte, a sembrare un pò troppo vasta. Il momento storico attuale di crisi internazionale multidimensionale, il tumulto e lo sconvolgimento che sta causando, così come i fattori che ho menzionato sopra, hanno portato il lavoro a un punto di inevitabile trasformazione. Suppongo che senza un cambiamento fondamentale a questo punto, non ci sarà scoperta del percorso necessario da seguire.

Queste considerazioni mi hanno portato alla conclusione che un ciclo del mio lavoro è giunto al termine, ed è con queste riflessioni che sono giunto alla decisione di chiudere il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

Vorrei estendere la mia immensa gratitudine a tutti gli artisti che hanno partecipato al Workcenter negli ultimi 35 anni, a Roberto Bacci, Carla Pollastrelli e Luca Dini per la loro perseveranza e dedizione in tanti anni, alla Fondazione Pontedera Teatro e al Centro per la sperimentazione e la ricerca teatrale per il loro prezioso sostegno, a Gül Gürses per i suoi sforzi straordinari in un periodo determinante della nostra storia, a Massimo Carotti che con tanto impegno ha portato avanti la nostra amministrazione, a Marco Giorgetti e Pier Paolo Pacini del Teatro Nazionale della Toscana che hanno mostrato sincero interesse per il nostro progetto sulle arti performative sin dalla fondazione del Teatro Nazionale nel 2015, a tutti gli



studiosi che hanno prestato così viva e costante attenzione al nostro lavoro, a Mario Biagini, al quale auguro ogni bene per il suo nuovo percorso, a tutte le innumerevoli persone che in tanti modi hanno aiutato a far prosperare il Workcenter anche nei momenti di difficoltà, a tutti nostri amici, e al pubblico di tutto il mondo che ci ha così gentilmente prestato la sua attenzione e il suo sostegno.

Thomas Richards

Firenze, il 31.01.2022

*Mario Biagini*

## **Al Workcenter**

### **Il nuovo anno<sup>1</sup>**

1° gennaio 2022

È arrivato per me il momento di intraprendere un nuovo viaggio, sciogliere l'Open Program e lasciare il Workcenter, per dirigermi verso un altrove che mi chiama. Con quest'anno nuovo prendo una nuova strada, riconoscente e in debito verso tantissime persone, tutte e tutti coloro che hanno reso possibile l'esistenza del Workcenter permettendo a molti, anche a me, di farne parte. Non si tratta di una decisione affrettata, impulsiva; è piuttosto una constatazione di fatto, meditata a lungo e con calma.

Quando, nel 1986, passai l'audizione per partecipare alle attività del neonato Workcenter of Jerzy Grotowski a Pontedera, fui invitato a restare per tre settimane. Alla fine di quelle tre settimane fui invitato per altre tre settimane. Dopodiché, non ci pensai più. C'era chi andava e chi veniva, e a quel tempo niente era stabile, fissato. Sono rimasto – approfittando come meglio potevo della possibilità offertami, imparando e creando con gli altri, scoprendo sempre nuove domande. Pensavo che avrei continuato finché qualcuno non mi avesse detto di andarmene, o finché altre circostanze e desideri non mi avessero chiamato altrove. Sono trascorsi così 35 anni, durante i quali mi sono sempre considerato un passante tra altri passanti.

Fin dai suoi inizi il Workcenter è stato marcato da una vocazione pedagogica, attraverso un'immersione nei processi di creazione artistica e, per quel che riguarda l'Open Program, con un aspetto fortemente ancorato nell'educazione in gruppo. Ora ho 57 anni. Non ho mai smesso di apprendere, ma non mi sento di insegnare. Piuttosto, voglio dedicare il tempo e le forze che mi restano a esplorare che

<sup>1</sup> Questo testo è stato diffuso pubblicamente da Mario Biagini nel gennaio 2022, in varie lingue, per email e altri canali.

cosa le persone possano studiare assieme, quali siano le domande fondamentali che ci portano e come si possa crescere, individualmente e nella cooperazione. Voglio continuare a imparare, soprattutto imparare a pensare, in modi che ancora non immagino.

Il Workcenter mi ha accolto da giovane, mi ha offerto possibilità di azione con altri esseri umani e di apprendimento continuo. Ci sono stati gli anni con Jerzy Grotowski, durante i quali, oltre alla relazione con Grotowski, ho principalmente lavorato a fianco di Thomas Richards, e ho avuto l'opportunità di esplorare il lavoro del regista oltre a quello dell'attore. Dopo la morte di Grotowski, sempre assieme e grazie a molte altre persone, siamo riusciti a dare continuità all'esistenza del Workcenter, che si è sviluppato in modi sorprendenti. Negli anni dal 2003 al 2006 abbiamo preso a viaggiare e a far conoscere le nostre ricerche in molti paesi, europei e non. Quel triennio è stato fondamentale, ed era inevitabile che al suo termine ci fossero dei cambiamenti sostanziali. Penso che Thomas Richards abbia sentito allora la necessità di esplorare le proprie responsabilità senza avermi al fianco come suo braccio destro. Nel 2007 è nato su mia iniziativa l'Open Program. Sono riconoscente a Thomas per avermi concesso questa opportunità. A partire da quel momento abbiamo preso cammini diversi. È da allora che non lavoro più, nella pratica quotidiana, con Thomas, ed è da allora che non sono più in contatto con il lavoro che svolge con i suoi colleghi, essendone testimone solo in occasioni pubbliche.

Per un certo numero di anni ho considerato le due ali del Workcenter – i gruppi diretti da Thomas Richards e l'Open Program – come complementari, seppur indipendenti, e forse lo sono state. Ho poi compreso che i nostri cammini erano orientati verso obiettivi diversi e rispondevano ad esigenze dissimili. Nel modo in cui vivo la collaborazione e il tempo passato con gli altri non riesco a disgiungere l'ambito del mestiere dalla sfera etica e politica, e sento ora con chiarezza che i nostri rispettivi sentieri, quelli percorsi da Thomas e quelli che io percorro, sono divergenti. Il modo in cui Thomas Richards descrive la sua ricerca, gli assunti che desumo essere alla base delle sue dichiarazioni in pubblico, e ciò che indirettamente intuisco dei suoi metodi di lavoro, tutto questo mi è estraneo, e dunque, sapendo di non essere in accordo, non posso più operare come direttore associato del Workcenter.

Sì, l'Open Program è stato un'avventura straordinaria, ma durante gli ultimi anni ho percepito in me un desiderio crescente di aria nuova, la necessità di trasformare i miei modi di relazionarmi e collaborare con gli altri. Ho detto ai membri del gruppo che ne avevo abbastanza di essere il direttore, e ho chiesto loro di condividere responsabilità e decisioni, dall'orario quotidiano al calendario a lungo termine, fino alle decisioni su quali progetti realizzare. Abbiamo fatto molti esperimenti in questo senso. Tuttavia, sono consapevole che le mie compagne e i miei compagni si sono uniti al gruppo perché invitati da me, il direttore e iniziatore dell'Open

Program. Ora, per quello che voglio fare, sono necessarie circostanze radicalmente diverse, in cui non mi trovo in una posizione di autorità: un contesto associativo che *fin dall'inizio* sia frutto di una ideazione e di una responsabilità condivise.

Per questo, assieme ad altre persone, abbiamo deciso di creare un'entità indipendente, l'Accademia dell'Incompiuto, che sia suscettibile di servire scopi collettivi e individuali, per realizzare azioni artistiche e sociali che possano aver senso per esseri umani appartenenti a mondi diversi. Già da anni penso all'Open Program come a una realtà che comprende persone di varie età e ambiti professionali diversi, che vivono in circostanze e paesi a volte anche molto lontani gli uni dagli altri. I legami con queste persone e comunità sono fonte di nuovi pensieri e di immaginazioni, per una visione concreta di ciò che possono essere i beni comuni e di ciò che possono significare le parole servizio e azione pubblica. L'Accademia dell'Incompiuto terrà in conto questa realtà e queste relazioni.

La crisi sanitaria del pianeta ha messo in luce processi drammatici di cambiamento nella vita individuale e collettiva. La mia maniera di agire nel mondo deve rispondere a tali cambiamenti radicali in modo radicale, e non con piccoli adattamenti che mi permettano di continuare a fare le stesse cose in circostanze diverse. In questi nostri tempi le voci più forti, le certezze più solide, i movimenti provvisti di maggiore forza, sono spesso quelli legati a un diretto interesse personale, individuale o di clan, e alla divisione, alla polarizzazione, alla semplificazione e all'aggressione. Tutto ciò che va in una direzione diversa è fragile. E con questa fragilità, con i dubbi e le angosce proprie dei nostri giorni, come rispondere al presente e alla realtà di fronte ai miei occhi, in vista di un futuro possibile e pensando alle generazioni a venire? Non lo so, e non ho alcuna certezza, ma posso solo seguire ciò che sento essere ineludibile.

Ho iniziato dicendo che sono riconoscente. Non è possibile menzionare tutti i nomi e i volti che brillano nella memoria. Ci sono tutte e tutti coloro che ho avuto il privilegio di incontrare come colleghi, partecipanti, amici, ma anche i testimoni e gli spettatori. E ci sono coloro che hanno reso possibile tutto questo come da dietro le quinte. Persone come Roberto Bacci, Carla Pollastrelli, Luca Dini, che per primi hanno sostenuto il Workcenter; come Michelle Kokosowski, che ci ha sempre consigliato e aiutato; come Gül Gürses, che ci ha accompagnato negli anni di transizione che sono seguiti alla scomparsa di Grotowski; come la Direzione e il personale della Fondazione Teatro della Toscana, che ci hanno generosamente accolto negli ultimi anni. Menzionando queste persone e queste istituzioni non mi scordo di tutte le altre: esse fanno parte della vita che mi è stato concesso di vivere così pienamente fino ad ora, e del futuro che solo intuisco. Grazie a tutte e tutti costoro.

Se si vuole partire per un nuovo viaggio, da qualche parte si deve pur cominciare. La destinazione sarà una sorpresa, anche per me. Dunque, a presto, ovunque sia.

## AI Workcenter – Open Program<sup>2</sup>

Milano, 2014

Jerzy Grotowski è arrivato in Italia dalla California nel 1986, con tre assistenti, tra cui Thomas Richards, ora direttore del Workcenter e di Focused Research Team in Art as Vehicle. Gli altri due assistenti erano James Slowiak e Pablo Jimenez. Per parte mia, ho partecipato alla prima audizione fatta al Workcenter, nell'agosto del 1986, e sono stato invitato a rimanere per tre settimane; poi per altre tre settimane. In seguito nessuno mi ha detto più nulla, e sono rimasto. Quando sono arrivato ho incontrato per la prima volta i canti che sono stati alla base della ricerca del Workcenter per più di trent'anni. All'epoca non sapevo che erano elementi essenziali dell'eredità culturale legata alla Diaspora africana, e non avevo idea della loro natura. Ricordo la forte impressione di incontrare qualcosa di analogo a un libro che non mi apparteneva, da decifrare, un libro fatto di suoni e parole non scritte, di risonanze e azioni, quasi una Kabbalah vivente che non ero capace di leggere e penetrare, ma di cui intuivo la profondità. Forse la mia era una visione romantica, ma penso che non fosse del tutto errata: sentivo che c'era, contenuta in quei canti, un'esperienza a cui non riuscivo ad accedere. Mi accorsi rapidamente che, così come per penetrare il contenuto di un libro non basta saper leggere le parole, per poter vivere quei canti non bastava saper cantare intonato e in ritmo.

All'inizio, come gli altri, non avevo molti contatti diretti con Grotowski. Tutti percepivano il suo sguardo vigile, ne sono certo, ma Grotowski lavorava direttamente con poche persone, all'inizio principalmente con Thomas, e dava consigli e indicazioni agli altri assistenti, che poi lavoravano con noi partecipanti. Molto presto ho iniziato a provare e creare materiale in un piccolo gruppo guidato da Thomas. Poco dopo ho cominciato a lavorare direttamente con Grotowski, lui e io da soli. Dopo qualche mese, anche con Thomas e Grotowski insieme, in tre. Con l'arrivo di Maud Robart, un anno dopo la fondazione del Workcenter, sono apparsi due gruppi distinti: uno guidato da Thomas, di cui facevo parte anch'io e che poi sarebbe diventato il "Downstairs Group", e uno diretto da Maud, "Upstairs Group". C'era anche un terzo gruppo, composto da stagisti che appartenevano ai due gruppi, per un certo tempo guidato da uno di noi partecipanti, Pietro Varrasso. Fin dai primissimi tempi in effetti il Workcenter aveva funzionato a gruppi; James

<sup>2</sup> Una versione di questo testo è stata pubblicata per la prima volta, in italiano e inglese, in: *NowHere residenze attive. L'Open Program del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards a Macao*, a cura di C. Fiordimela, V. Pasca Raymondi e T. Urselli, con la collaborazione di M. Biagini e F. Marcelli, Roma, Sensibili alle Foglie, 2021, pp. 46-50: testi di Mario Biagini, Stefano Bollani, Nhandan Chirco, Alberto Cossu, Cristina Fiordimela, Luca Formenton, Freddy Paul Grunert, Axel Heil, Francis Kuiper, Felicita Marcelli, Fernando Antonio Mencarelli, Renata M. Molinari, Antonello Mura, Vittoria Pasca Raymondi, Carla Pollastrelli, Oliviero Ponte Di Pino, Alejandro Tomás Rodriguez, Igor Stokfiszewski, Lisa Wolford Wylam, Tommaso Urselli.

Slowiak per esempio ne dirigeva uno. Pablo Jimenez da parte sua spesso aiutava Jim o Thomas, e guidava diverse sessioni, e in seguito è stato assistente di Maud Robart.

A un certo punto Grotowski mi ha affidato la guida del terzo gruppo, quello “misto”, composto da membri di Upstairs e Downstairs. Non ricordo esattamente quanto sia durata questa fase – non molto, forse un anno, forse qualche mese. È stato il periodo immediatamente precedente la creazione di *Downstairs Action*. Dirigevo una decina di attori, aiutandoli a creare la loro partitura di azioni. Al contempo ero l'attore con il ruolo principale nella storia che raccontavamo, basata un testo antico, anonimo, il cosiddetto *Canto della Perla*, un frammento degli *Atti di Tommaso*. La struttura era piuttosto breve, e durava il tempo necessario per dire tutto il testo, circa quindici minuti. Io dovevo aiutare gli altri partecipanti a elaborare le loro azioni e montarle attorno alla mia partitura, che Grotowski e io avevamo creato separatamente, provando da soli.

Grazie a questa opportunità ho capito presto che essere attore e regista allo stesso tempo non era affatto semplice. Mentre reciti, rischi di essere diviso in due e di eseguire le tue azioni a metà, cercando di osservare allo stesso tempo quello che fanno gli altri e prendendo mentalmente nota di che cosa elaborare o correggere in seguito. Anche Thomas ha lavorato fin dall'inizio in questo modo, con un doppio ruolo. Guidando il Downstairs Group, ha diretto il lavoro sulla creazione di *Downstairs Action*, e poi di *Action*, facendone anche parte come performer. Grotowski, da parte sua, nella sua fase teatrale ha sempre agito solo come regista, assumendo la funzione dello sguardo esterno – dello “spettatore di professione”, come diceva. Eppure ha aiutato Thomas e anche me a esplorare, ciascuno a suo modo, un tipo di creazione in cui sei parte integrante di una struttura di azione e al contempo ne sei regista. La cosa da fare è stare su una sola sedia, diceva Grotowski, e non cercare di sedere su due sedie contemporaneamente: se sei in azione, le tue risorse sono mobilitate in un certo modo, senza auto-osservazione e senza uno sguardo critico verso i partner; se lavori dall'esterno, per gli altri, o sulla composizione e sul montaggio, certamente devi sviluppare una certa capacità di empatia per i processi altrui, ma anche uno sguardo distaccato. Inoltre, Grotowski mi dava spesso suggerimenti su come aiutare le mie compagne e i miei compagni dall'esterno: come guardare e vedere, a che cosa prestare attenzione, che cosa rammentare loro, che cosa era utile dire e che cosa era inutile o dannoso, quando fare una nuova proposta e quando invece aspettare, come cercare di capire che cosa succeda in un individuo o in un gruppo, e che cosa potrebbe essere necessario fare a un dato momento.

Tra Thomas e me c'era una relazione fraterna, quando lavoravamo assieme, che è nata proprio in quel periodo iniziale. In passato Thomas è stato spesso per me un po' come un fratello più grande che ti aiuta a fare le tue scoperte e scopre lui stesso assieme a te. Grotowski era lo sguardo che abbracciava questa relazione sempli-

ce e rispettosa, fertile. Thomas mi ha aperto la strada, e adesso da tempo mi lascia piena autonomia, anche nella distanza (da anni ormai non lavoriamo assieme e siamo attivi in gruppi distinti). Abbiamo collaborato a lungo come partner nelle stesse strutture, e c'era tra noi una relazione diretta che poteva attivarsi quasi istantaneamente. Come ogni relazione anche questa richiede attenzione e rispetto reciproco: due persone si ritrovano l'una di fronte all'altra, e abbandonano l'impulso a nascondersi, scoprendosi l'un l'altra come due immagini diverse della medesima realtà umana. Thomas e io veniamo da mondi differenti e abbiamo sensibilità, linguaggi e culture diverse, e questa diversità per un certo periodo ci ha arricchito, credo. Poi, con la creazione di due gruppi separati, Open Program nel 2007 e Focused Research Team in Art as Vehicle nel 2008, guidati uno da me e uno da Thomas, abbiamo iniziato a scoprire come ognuno di noi poteva seguire le proprie aspirazioni a suo modo, e penso che questo sia stato molto istruttivo, per me.

Quando Grotowski era ancora vivo avevo poi avuto l'opportunità di dirigere al Workcenter un gruppo di attrici e attori con cui abbiamo creato *One Breath Left*, alla fine degli anni Novanta, e poi, quando Grotowski non c'era più, la possibilità di lavorare su e in *Dies Irae – The Preposterous Theatrum Interioris Show*. All'inizio degli anni Duemila inoltre continuavamo a fare *Action*, e avevamo iniziato a elaborare una nuova creazione, *The Twin: an Action in creation*. Verso il 2005 c'è stato un cambiamento piuttosto drastico. Penso che sia stato in quel periodo che Thomas ha preso a cercare un modo di lavorare con altri che gli fosse congeniale, in mia assenza. Aveva cominciato a provare sistematicamente con diverse persone senza di me, e a un certo punto mi ha chiesto di non partecipare più alla creazione di *The Twin*, che poi sarebbe diventato *The Letter*, in cui non ho recitato. Nel 2006 abbiamo smesso di presentare *Dies Irae*. Poi, gradualmente, anche il lavoro su *Action*, su cui lavoravamo dal 1994, è arrivato alla sua fine naturale. Così mi sono trovato in una specie di limbo, senza un futuro e senza niente da sviluppare.

Allora, nel 2007, comprendendo che si era aperta una nuova fase e che Thomas aveva bisogno di piena autonomia da me, gli ho detto che avrei voluto organizzare un'audizione per scegliere i membri di un gruppo nuovo, con cui potessi lavorare da solo. Ha accettato, comprendendo, penso, che avevo bisogno di un quadro in cui cercare un senso assieme ad altre persone. Gliene sono grato: oggi mi è possibile essere responsabile di un ensemble, l'Open Program, che per me e, penso, anche per molte altre persone, dentro e fuori il gruppo, vicine e lontane, ha fornito e fornisce occasioni di incontro, riflessione, studio, educazione reciproca, e crescita.

Open Program e Focused Research Team in Art as Vehicle operano in maniera autonoma, in spazi diversi, e i membri dei due gruppi non studiano e non provano assieme. Thomas sviluppa con le sue colleghe e colleghi la ricerca sull'arte come veicolo, ed esplora la possibilità di integrare questa sua ricerca in strutture drammaturgiche comparabili a spettacoli. L'Open Program, da parte sua, oltre a creare



spettacoli di varia natura, organizza forme diverse di incontro, soprattutto con persone che non fanno parte della comunità teatrale, e si interroga sui propri modi di operazione e sulla sua funzione nella società in cui viviamo. In questo senso, le attività e i modi dei due gruppi seguono strade diverse. Il gruppo diretto da Thomas è dedito in maniera molto concentrata a una pratica di cui ora non sento di poter parlare con cognizione di causa: sono molti anni che non partecipo a quella ricerca e non osservo le loro prove o sessioni di esplorazione, e vedo quello che fanno solo quando ci sono altri osservatori o spettatori. Inoltre, Focused Research Team in Art as Vehicle partecipa a festival teatrali in tutto il mondo e presenta il proprio lavoro in molti teatri, mentre l'Open Program non è caratterizzato da una presenza assidua nel mondo teatrale. Forse, se esiste una complementarità dell'Open Program rispetto al gruppo diretto da Thomas, è costituita dal modo in cui l'Open Program esplora modi di agire decentralizzati, diffusi, con comunità, gruppi e individui spesso attivi in ambito sociale, e dall'interesse per persone che di solito non vanno a teatro.

Il nome del gruppo, Open Program, è stato scelto per varie ragioni. Prima delle audizioni pensavo di essere alla ricerca di quattro o cinque persone ma, dato che erano arrivate circa seicento lettere di richieste, si è formato inizialmente un nucleo stabile di una decina di persone provenienti da vari paesi del mondo, a cui si aggiungevano altri individui di diverse età che chiamavamo "ospiti". Avevamo un accordo: gli ospiti potevano venire e stare con noi per periodi dalle tre settimane ai due mesi, andarsene e poi tornare, a patto che avessero un'attività professionale quando non eravamo insieme. Una delle ragioni della scelta del nome è stata la mia decisione che chiunque avesse chiesto di venire a vedere o partecipare avrebbe trovato una porta aperta. Sentivo che i tempi ci domandavano una presenza diversa nella società, e l'entrata in mondi diversi.

Con questo gruppo iniziale abbiamo iniziato esplorando a fondo alcuni testi di due autori, Salinger (il ciclo di romanzi e storie sulla famiglia Glass) e Beckett (soprattutto *Fizzles* e *Texts for Nothing*), per un certo tempo. Tutto andava bene, e c'erano anche belle cose che apparivano. Eppure niente mi sembrava avere significato. Continuavo a chiedere alle mie nuove compagne e compagni: "Che cosa dobbiamo fare? Che cosa è necessario?" Il nome che avevo scelto per il gruppo, in realtà, aveva a che vedere anche con questo: ero senza un programma, non avevo idea di che cosa avremmo dovuto fare. Mi sono venute in mente le poesie di Ginsberg lette da ragazzo, e ho proposto ai membri del gruppo alcuni suoi testi. Ho chiesto loro di comporre azioni e canzoni, e qualcosa che mi sembrava significativo ha cominciato a succedere. È iniziato un periodo vibrante e fertile, in cui sentivo che qualcosa di bello era sul punto di nascere. Questo periodo è culminato con la creazione di *Electric Party*, poi diversificatosi in forme distinte, come *I Am America*, *Electric Party Songs*, *Not History's Bones – A Poetry Concert*, e *Night Watch*.

Che cosa stiamo cercando attraverso le varie attività dell'Open Program? Negli ultimi anni ci siamo sforzati di uscire da certi parametri e da circoli che già conoscevano la ricerca del Workcenter sotto una certa luce. Personalmente mi sentivo soffocare, e con le nuove compagne e compagni, a cui devo molto, abbiamo cercato dove poter respirare in modo diverso. Già in passato entrare in spazi in cui non avevo mai lavorato, per esempio in architetture basilicali molto antiche, mi aveva permesso di imparare qualcosa del rapporto tra azione, canto, ritmo e spazio. Con l'Open Program abbiamo iniziato a cercare non solo spazi architettonici diversi, ma anche nuovi ambienti, circostanze inattese, sorprendenti, e persone che non facesero necessariamente parte del mondo che va a teatro – all'inizio soprattutto negli USA. Anche la creazione di *The Hidden Saying (Le parole nascoste)* è stata motivata dal desiderio di creare una sorta di "carta da visita" con cui presentarci in luoghi come il Bronx, a New York, dove ci siamo trovati in contatto con comunità per lo più afro-americane, che si riuniscono in chiese di varie denominazioni. E si è trattato di un vero incontro.

Nei periodi di residenza a New York City facciamo ogni settimana uno o due *Open Choir (Incontri cantati)*, sessioni di canto a cui tutte le persone presenti sono invitate a partecipare. Tra le persone che vengono con regolarità ci sono alcune signore di un coro afro-americano del South Bronx. La loro presenza è importante per noi, a causa della ricchezza umana e culturale di cui sono portatrici e per via della loro competenza performativa, in termini di capacità di interazione organica e articolata al tempo stesso, in molti casi di una qualità superiore a quella di molti professionisti. La frequentazione con queste persone negli *Incontri cantati* ha rafforzato la necessità di incontri al di fuori di circoli che già conoscevamo e che già ci conoscevano, con persone che non avevano mai sentito parlare di Grotowski. Sulla spinta di questo bisogno abbiamo continuato a invitare gente in vari luoghi, anche a Pontedera, per cantare insieme, senza altre finalità.

Questa esperienza, slegata da preoccupazioni spettacolari e senza uno scopo calcolato, è diventata uno slancio che ha permeato tutta la ricerca dell'Open Program. Stare insieme in uno stesso spazio per qualche ora; darsi la possibilità di un incontro con persone che non conosciamo ma che per qualche tempo riconosciamo come appartenenti a una comunità in transito. Spesso questi incontri hanno come risultato relazioni di lunga durata. Appare allora la possibilità di condividere il tempo. E il luogo – sia esso una chiesa, una casa, una semplice stanza – diventa quello che è, un posto dove potersi riunire e respirare una intimità semplice.

Anche gli spettacoli che creiamo sono una sorta di ossatura che sia occasione di contatto ed educazione reciproca, e anche di allegria e serenità, di apertura della percezione di noi stessi e delle altre persone, di riflessione politica e di crescita intellettuale. Le varie forme artistiche che esploriamo ed elaboriamo sono basi per scoprire, attraverso canto, contatto, parola e azione, come stare insieme, in relazione, e per vedere e comprendere come la nostra educazione e i luoghi in cui siamo

vissuti ci hanno formato, per chiederci se vogliamo davvero essere tali quali siamo, e se esistano altre opzioni. Ogni nostra creazione prende in considerazione questa possibilità in modo dinamico, adattandosi alle circostanze. Ogni forma diversa di evento (spettacolo, concerto, incontro, festa, veglia) apre una finestra su modi diversi di relazione, tra noi e con il pubblico.

Evito di incoraggiare partner, partecipanti e conoscenti ad aderire a un certo metodo, che non penso esista. Quello che facciamo tenta di riconoscere e rispettare la soggettività dell'individuo, e rappresenta un tentativo piuttosto semplice e basilare di educazione reciproca. Devo cercare di imparare ogni giorno come mettermi nella condizione di dare spazio alle altre persone, trovare un equilibrio tra il mio sguardo e l'altrui, la mia parola e l'altrui, e sempre più di frequente mi rendo conto che spesso la cosa migliore da fare è tacere. Con un'attrice o un attore cerco di creare circostanze in cui possa scoprire territori di autonomia. Quando succede, è come guardare un bambino giocare: mi scordo di me e senza saperlo sorrido, perché qualcosa nel bambino scioglie per un momento quella pietra dura dentro di me, che sembra talmente solida. Come davanti a certi spettacoli della natura, quella pietra in petto lascia posto a un'altra qualità, un'altra attenzione. Forse l'arte è davvero scimmia della natura, e cerca di scoprire le leggi della natura, nell'azione. Cerchiamo quel breve momento in cui il contatto con l'altro diventa semplice, lo sguardo si fa discreto, e il panico muto a cui siamo abituati svanisce.

Viviamo in tempi bui. La guerra non è più solo una parola che riecheggia nei telegiornali. L'ignoranza e l'egoismo ci sommergono, e nessuno di noi ne è immune. Siamo affetti da una nevrosi egotica che alimenta la paura: paura reciproca, paura del domani, paura di perdere privilegi e comodità. Ma incontriamo sempre più spesso e in luoghi differenti esseri umani di ogni età che manifestano ed esprimono la necessità di qualcosa di diverso e di possibile. Questo incontro è reale, se troviamo, assieme, il modo di nutrirlo.

## Aggiornamento<sup>3</sup>

Febbraio 2021

“Padroneggiare” il passato è possibile solo nella misura in cui si racconta ciò che è accaduto; d'altra parte, tale narrazione, che dà forma alla storia, non risolve alcun problema e non allevia alcuna sofferenza; non padroneggia nulla una volta per tutte.

Hannah Arendt, *L'umanità in tempi bui*<sup>4</sup>

Nel corso degli ultimi anni è apparsa all'interno dell'Open Program la necessità di interrogare e rivalutare il nostro funzionamento e le dinamiche interne, come anche il processo decisionale e le relazioni in seno al gruppo e nel contatto con gli altri. Abbiamo seguito questo bisogno, che penso sentivamo tutti, e questo ci ha aperto a nuovi modi di operare assieme e a nuove domande, e ha provocato in me, e credo anche nelle mie colleghe e colleghi, varie considerazioni, alcune delle quali vorrei condividere qui.

Ciò di cui voglio scrivere non è nuovo: si tratta di argomenti che sono stati affrontati per decenni, ad esempio da artiste, attiviste e studiose femministe. Le mie sono per lo più riflessioni personali scaturite dal processo collettivo di esplorazione a cui ho accennato, e da un percorso individuale di riesame. Non sono stato in grado di parlare di questi temi fino a tempi relativamente recenti, perché non ero consapevole di gran parte di ciò che essi comportano. Credo di non essere stato in grado di affrontare queste questioni perché fondamentalmente ero e sono tuttora parte del problema. La consapevolezza nascente che mi permette di scrivere di questi temi è apparsa in me nel corso degli ultimi dieci anni, soprattutto grazie a ciò che

<sup>3</sup> Una prima versione di questo testo è stata pubblicata in polacco in *Performer*, luglio 2021 (<https://grotowski.net/performer/performer-21/uaktualnienie>), con la seguente nota iniziale: “Quando il professor Dariusz Kosiński mi ha offerto di pubblicare i due testi che sono in questo numero di *Performer*, ho accettato volentieri: è una bella opportunità per informare i colleghi polacchi sulle attività dell'Open Program. Il primo, “Al Workcenter – Open Program”, è del 2014 e racconta degli inizi del nostro gruppo. Il secondo, “Una lettera”, è stato scritto nel 2019, prima della pandemia che stiamo vivendo e, sebbene oggi il mondo appaia e sia molto diverso da come era al momento della sua scrittura, parla di una ricerca che ancora ci motiva. Non molto tempo dopo, nel 2020, il professor Kosiński ed io abbiamo avuto una conversazione online diffusa durante il “Festiwal Retrospektywy”, su come l'Open Program stesse affrontando alcuni dei problemi che la pandemia ha rivelato [conversazione pubblicata in inglese e polacco con il titolo “A conversation with Mario Biagini”, nell'e-book: *The Pictures of the Pandemic. An Album of Voices*, a cura di Dariusz Kosiński, Cracovia 2021, p. 18-30]. Pur essendo felice di condividere i due scritti con voi, c'è qualcosa di sostanziale che manca in essi [...]. Così, ho chiesto al professor Kosinski se potevo aggiungere un aggiornamento, e lui ha gentilmente accettato.” Da allora, Mario Biagini ha annunciato nel gennaio 2022 la sua partenza dal Workcenter e la creazione dell'Accademia dell'Incompiuto.

<sup>4</sup> Hannah Arendt, *L'umanità in tempi bui. Riflessioni su Lessing*, a cura di L. Boella, Milano, Raffaello Cortina, 2006, p. 65.

abbiamo fatto e realizzato, cioè grazie ad altri: le mie compagne e compagni dell'Open Program, persone che ho incontrato durante le nostre attività, e anche persone che mi sono care nella mia vita privata. Sono grato a tutte e tutti loro. I temi di cui vorrei trattare sono due: il primo riguarda la cultura sociale e teatrale in cui sono cresciuto, e il secondo è il presupposto che l'arte sia un territorio in cui il fine giustifica i mezzi.

Sono nato in una fattoria, vicino a un piccolo paese, in Italia, negli anni Sessanta. Ero un ragazzino magro, fisicamente fragile. Ricordo di aver visto fin da piccolo bambini più grandi maltrattare quelli più giovani e fisicamente più deboli di loro. Ho visto ragazzi molestare ragazze. Bambini che tormentavano malati di mente. Ho visto tutto questo e ho sviluppato strategie che mi proteggessero. Ho scoperto che se proponevo nuovi giochi che interessavano gli altri ragazzini, ero al sicuro: gli altri giocavano al gioco che avevo proposto, e questo mi dava un posto tra loro, e mi faceva sentire accettato dagli altri. Ho anche imparato ad usare le parole per difendermi. A volte difendersi significava attaccare prima di essere attaccati. Dove sono cresciuto, essere in grado di battersi in una gara verbale era considerato onorevole. In queste giostre dialettiche, spesso pubbliche, i giocatori erano per lo più uomini. Negli uomini, la capacità di imporsi verbalmente su altri era ritenuta segno di forza e intelligenza.

Anni dopo, da adolescente, ho trovato il modo di scappare nella grande città – Parigi. Volevo fare teatro. Ancora oggi non so esattamente perché, e sospetto che anche questo abbia a che fare con la mia infanzia. Non sapevo nemmeno che cosa fosse, il teatro. Ho iniziato a partecipare alle prove di un piccolo gruppo teatrale in quello che pensavo, all'epoca, fosse un intenso processo di ricerca, e di sicuro è stato un periodo significativo, per me. Poi però ho visto i responsabili del gruppo trattare alcuni membri in modo duro, o freddo, o aggredirli verbalmente. Sembrava che tutti accettassero questi episodi, anche coloro che venivano trattati in quel modo: non reagivano, almeno esteriormente, e non difendevano le proprie idee o le proprie posizioni. Io osservavo. Non capivo di quali colpe si fossero macchiate le persone che venivano attaccate. Chi guidava il gruppo sembrava non avere dubbi. Non sono mai stato vittima di queste aggressioni. Ricordo di aver pensato che fosse così perché ero abile con le parole, sarcastico, pronto a ribattere, apparentemente senza dubbi o esitazioni: tutte qualità che la società in cui ero cresciuto mi aveva insegnato a ritenere desiderabili in un ragazzino. Eppure, mi sentivo a disagio quando assistevo a quegli episodi. Perché non ho difeso gli altri? Perché non ho reagito?

Alla fine sono tornato in Italia e ho trovato alcune persone della mia età con cui continuare a fare teatro come lo concepivo allora. Eravamo tutti amici, progressisti e di sinistra, e facevamo cose belle, ma ricordo anche situazioni contraddittorie, in cui la collaborazione insieme per un obiettivo comune ed esaltante era inframmezata da momenti in cui imponevo il mio punto di vista senza nemmeno essere

consapevole di farlo, come se il mio ruolo fosse parte dell'ordine naturale delle cose, come il fatto che la pioggia cade o il sole splende. Ricordo anche la sensazione di sapere che cosa dovevamo fare, la sicurezza che le mie intuizioni e immaginazioni fossero ciò di cui avevamo bisogno come gruppo, e la convinzione di non dover mostrare segni di esitazione o dubbio. Chi mi stava intorno sembrava accettare tutto questo, anche se ero giovane, inesperto e dilettante. Come quando ero bambino, iniziavo proponendo un gioco, gli altri accettavano e giocavano con me. Questo mi poneva in una certa posizione, che mi piaceva: una posizione di controllo, di leadership. Su che cosa si basava? E perché mi piaceva esercitarla?

Mi piacevano i privilegi associati a quella posizione. Mi facevano addirittura sentire un buon essere umano, speciale. Vedo che già allora esisteva in me una dissociazione, che mi ha accompagnato anche in seguito, tra la sensazione che qualcosa non fosse giusto nel modo in cui guidavo gli altri e il senso di realizzazione che proveniva dal trovarmi in quella posizione. Nella società in cui viviamo l'accesso a posizioni di autorità non è distribuito universalmente, così come l'uso degli strumenti che permettono di mantenerle non è concesso a tutti i segmenti della popolazione. Fin dalla mia prima giovinezza e poi nel mondo del teatro, ho visto all'opera meccanismi basati su preconcetti di forza e debolezza: ad esempio, fino a una certa età, ho visto solo uomini in posizioni di potere. E poi, ho riprodotto i medesimi meccanismi in quel gruppo giovanile. Sebbene pensassi che il nostro lavoro fosse rivoluzionario, i miei atti spesso contraddicevano le mie vedute.

Qualche tempo dopo, nel 1985, ho visto un altro uomo, Jerzy Grotowski, parlare durante una conferenza a Firenze. Quello che disse quel giorno fu in seguito pubblicato in un testo dal titolo *Tu es le fils de quelqu'un*<sup>5</sup>. Da come la gente si comportava intorno a lui intuivo che era una persona importante. Non sapevo chi fosse, ma qualcosa in lui mi ha convinto e ho provato una sorta di rispetto. In italiano abbiamo due parole che indicano concetti apparentemente simili: autorità e autorevolezza. L'autorevolezza non ha a che fare con il potere, ma con l'esperienza e la comprensione. È quello che ho percepito in lui. Sono stato fortunato perché, nonostante il mio dilettantismo, sono stato accettato durante l'audizione che ebbe luogo l'anno seguente, nel 1986, al Workcenter of Jerzy Grotowski. Professionalmente, là sono iniziati i miei anni formativi; ma, umanamente, sono stato plasmato molto prima, quando ero bambino. Potrei sbagliarmi, ma ho la sensazione che sia soprattutto nei primi anni di vita che acquisiamo le possibilità e i campi di esperienza in cui potremo poi evolvere durante l'età adulta.

Grotowski era chiaramente qualcuno che aveva tutte le caratteristiche necessarie per ottenere una posizione di autorità, e i mezzi per mantenerla. Era un uomo, era famoso, era riconosciuto in tutto il mondo come un regista di successo che aveva

<sup>5</sup> J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, in Id., *Testi 1954-1998*, vol. IV: *L'arte come veicolo*, ed. it. a cura di C. Pollastrelli, Firenze, La casa Usher, 2017, pp. 42-53.

rivoluzionato la pratica teatrale, ed era bianco. Era considerato da molti un maestro di teatro, da altri un genio, da altri ancora una sorta di guida spirituale. Personalmente non ho mai visto Grotowski abusare di questa autorità. La sera in cui abbiamo lavorato insieme per la prima volta, io e lui da soli, è ancora fresca nella mia memoria. Se ne stava là, sorridente, come disarmato e, in un attimo, anche io ero disarmato, e anche io sorridevo. E ho pensato, ecco chi è veramente. Fu una tale sorpresa, perché era tutto così leggero e buffo, e di solito Grotowski era piuttosto serio. Non sembrava neanche che stessimo lavorando. Niente era giusto o sbagliato. Non dava ordini, solo consigli. Da quel momento mi ha sempre trattato da pari a pari. A volte era burbero, ma era anziano, o almeno io lo vedevo come tale, e sapevo che era malato, quindi mi andava bene. Aveva sempre ragione? Per niente, e in diverse occasioni ho pensato che avesse torto. A volte gliel'ho detto, a volte no. Quando glielo dicevo, ascoltava.

Era un uomo del suo tempo, e la sua educazione era senza dubbio il prodotto di specifiche circostanze storiche. Ho letto e sentito persone dire che a volte si comportava come un dittatore con gli attori. Non ho motivo di non credere a queste testimonianze, e sono convinto che le diverse fasi della sua attività pubblica vadano lette in modo critico. Ma durante il tempo in cui ho lavorato con lui non si è mai comportato così con me, né l'ho mai visto comportarsi in tal modo con altre persone, il che mi fa pensare che durante la sua vita sia cambiato. Quando leggo i suoi scritti percepisco, dall'epoca della sua attività politica in poi, il desiderio di un rapporto più vero, non alienato, con gli altri. A Firenze, nel 1985, lo avevo sentito dire: «Lavoro per allargare l'isola di libertà che porto»<sup>6</sup>. Dunque era consapevole dei limiti di quell'isola, così come di un mare di contraddizioni. La mia impressione è che questo suo desiderio e la sua consapevolezza dei limiti si siano tradotti in lui nello sforzo verso una concreta trasformazione personale. Lo indicano anche le testimonianze scritte di Thomas Richards sulla loro collaborazione. Durante i dodici anni che ho trascorso al suo fianco l'ho visto mettersi in discussione di continuo, e cambiare. Questa sua capacità di riflettere sulla propria pratica, e di adattarsi in risposta a questa riflessione, è stata l'esempio più importante per me, la sua più grande lezione.

Ora, per tornare a riflettere sul mio comportamento: ho mai agito in modo autoritario mentre lavoravo come direttore o guida di un gruppo al Workcenter? Sì, soprattutto dopo la scomparsa di Grotowski. All'inizio, quando sono arrivato, era ovvio a tutti che non sapevo fare nulla, e non avevo una posizione stabile in cui esercitare autorità. Ero responsabile solo del mio operato, e sebbene fosse difficile era anche divertente. Poi, ho iniziato a guidare alcune persone e in quella posizione ho esercitato un'autorità che si basava anche su ciò che avevo imparato e assorbito. A volte le persone con cui stavo provando mi dicevano che non erano d'accordo

<sup>6</sup> Ivi, p. 43.



con me in una determinata situazione, tuttavia all'epoca non ero consapevole del fatto che le mie azioni potessero essere in contraddizione con i miei principi, né che esse venissero accettate esteriormente dagli altri solo a causa di un insieme di norme socioculturali preesistenti. Non avevo la capacità di affrontare con lucidità il senso di dissociazione di cui ho parlato sopra.

Ora so che il modo in cui ho agito in certi frangenti era dispotico nei confronti delle mie colleghe e colleghi. Ricordo circostanze in cui continuavo a provare con il gruppo una scena che secondo me "non funzionava", nonostante Grotowski mi avesse consigliato di non farlo. Non ostinarti ciecamente a ripetere frammenti che, un dato giorno, non vanno bene, mi diceva; se qualcosa proprio non funziona è meglio lasciar perdere per quel giorno e passare ad altro. Tuttavia non ho sempre seguito questo suo consiglio. A momenti ero impaziente, incapace di ascoltare o di vedere alternative: alzavo la voce, mi irrigidivo e non riuscivo a entrare in empatia con quello che l'altra persona stava vivendo. In quei momenti non ero capace di relazionarmi con una alterità. Esteriormente e interiormente, non ero in grado di mettermi in discussione.

Stranamente e non così stranamente tutto questo è diventato più evidente durante i primi anni dell'Open Program. Dico "stranamente" perché l'atmosfera durante le prove era amichevole, divertente, e i giorni e le settimane erano pieni di allegria, leggerezza e creatività. Le mie compagne e compagni portavano generosità, invenzione, intelligenza, talenti e reattività in risposta alle mie proposte e a quelle delle loro colleghe e dei loro colleghi. E dico "non così stranamente" perché ero spesso la persona con più esperienza, e mi trovavo in una posizione in cui i membri del gruppo rispettavano me e le mie opinioni. Ero un uomo che guidava un ensemble, ero il direttore. Per non sentire quella sensazione di dissociazione dentro di me potevo trovare diverse scuse. Che, per esempio, i momenti belli, gioiosi e creativi bilanciavano quelli brutti e giustificavano il mio comportamento ai miei occhi, e forse anche agli occhi altrui. Non voglio gettare una luce negativa sui primi quattro anni dell'Open Program: le mie compagne e compagni hanno aperto strade che mi erano sconosciute, abbiamo potuto seguirle, intuire dove potevamo andare, ed è stata una bellissima vicenda umana e artistica che mi ha permesso, tra le altre cose, di cominciare a comprendere proprio quello di cui sto scrivendo ora. Molto di quello che abbiamo fatto in quegli anni aveva una qualità leggera e gentile, intrisa di un coraggio e di un'intelligenza delicatamente selvaggi. Eppure, nonostante questo, c'erano schemi di comportamento da cui non potevo sfuggire. Ma la vita è strana, e offre opportunità inaspettate.

Circa dieci anni fa ho attraversato una crisi dolorosa, in seguito alla quale mi è stata diagnosticata una forma di disturbo bipolare, e ho dovuto iniziare ad assumere quotidianamente dei farmaci. È stato difficile accettare questa realtà, ma sono fortunato in paragone all'enorme maggioranza di persone affette da condizioni simili o peggiori: ho accesso a un sistema sanitario pubblico, ottimi medici e farmaci

efficaci. Praticamente ovunque prevalgono il pregiudizio e l'ignoranza, per quel che ha a che vedere con i disturbi mentali. Eppure, personalmente, da quel momento in poi, grazie al sostegno che ho ricevuto e ricevo, ho potuto iniziare a funzionare non solo in modo meno maladattativo, ma anche a riconoscere parte di quello che non andava, in me. Ancora una volta, la vita: avevo incontrato una persona che con grande amore e pazienza e saggezza mi ha aiutato, giorno dopo giorno e mese dopo mese, a capire che se volevo risolvere almeno in parte le contraddizioni tra ciò che pensavo di fare e la realtà delle mie azioni, se volevo poter vivere e mettermi in relazione con gli altri in modo meno dissonante, non potevo andare avanti come prima. Ma potevo davvero trasformare il mio atteggiamento, la mia personalità, il mio comportamento?

All'epoca ho compreso che *sentirmi* in diritto di agire in un certo modo non significava che ne *avessi* il diritto, e che se un'azione non poteva essere bilaterale o reciproca, cioè se in una relazione o in una situazione, ad esempio, solo una delle due parti sentiva di avere il diritto di esprimersi, allora qualcosa nel modo in cui stavo affrontando quel momento era problematico. Ciò che era implicito era che, trovandomi in una posizione di autorità, il miglior atteggiamento che potevo assumere era ricordare ciò che non avevo il diritto di fare, vale a dire esaminare costantemente i limiti della legittimità delle mie azioni. Ciò significava anche cercare di fare spazio: spazio per ascoltare e udire, spazio per sentire l'altra persona nei momenti in cui non "succedeva spontaneamente".

La regia, come funzione, richiede qualcuno che dica sì o no, prenda decisioni, tagli un frammento e ne mantenga un altro, e così via. Scegliere. Ma in questi anni ho compreso un poco più chiaramente qualcosa di cui avevo fatto esperienza molte volte senza riconoscerla pienamente, o senza essere capace di articolarla con lucidità, e cioè che in una collaborazione professionale o in uno sforzo artistico collettivo non esiste soltanto la possibilità della relazione tra una persona che guida e una che segue, o una che insegna e una che impara; anzi, è molto raro che una relazione a senso unico si sviluppi in maniera fertile e sana. I momenti più vividi nella mia memoria, quelli che sento esser stati i più creativi, sono quelli in cui non mi difendo o non mi faccio valere, quando non impongo il mio punto di vista, quando non esigo. Appare allora una vasta gamma di possibilità e sfumature di interazione, che verrebbero cancellate dall'atteggiamento "io so che cosa funziona e come, e tu no". È impossibile separare il processo di creazione dai risultati artistici: i modi in cui ci trattiamo durante le prove rimangono concretamente visibili nello spettacolo, e riverberano anche al di fuori della cerchia ristretta del gruppo. Li riproponiamo inevitabilmente nella nostra relazione con gli spettatori, ed in questa relazione pubblica si amplificano e si perpetuano.

Comportandomi come se fossi sempre sicuro di me, mai in dubbio, mai esitante, mutilo gli altri e me stesso. Ciò che è "assoluto" è morto, incluse le certezze: soffocano le potenzialità degli individui e li condannano a dubitare di se stessi e ad au-

tocensurarsi. Quando riconosco la mia fallibilità e il valore delle distinte soggettività di coloro che mi sono accanto, sento uno spazio espandersi tra loro e me, e anche dentro di me. È come una liberazione. Ma sono lontano dall'essere affrancato da ciò che ho assorbito, da ciò che mi ha fatto: tutto ciò è ancora presente in me, e probabilmente lo sarà sempre, come anche le angosce e le paure, i desideri e le aspirazioni che mi accompagnano da sempre. Non ero e non sono in grado di decidere una volta per tutte di diventare un io differente. Anno dopo anno, mentre mi diventava evidente che non volevo essere come la mia eredità, la mia storia e la mia società mi avevano plasmato, mi si chiariva anche che liberarmi da questi comportamenti appresi era un compito quasi impossibile. Quasi.

Cercando nuove vie, durante questi dieci anni, è diventato ovvio che potevo eliminare certe manifestazioni macroscopiche: smettere di alzare la voce, o di interrompere un'altra persona mentre stava parlando. Spesso questo significava aspettare prima di rispondere ad una data situazione. Aspetta. Aspetta. Aspetta. Non reagire. Man mano che cercavo di evitare questi comportamenti più palesi ho compreso, anche grazie al riscontro fornito dalle mie colleghe e colleghi, che c'erano azioni più sottili di cui mi rendevo conto solo a posteriori. Spesso non sono in grado di cogliere e bloccare queste manifestazioni meno evidenti nel momento in cui appaiono, e per poterle notare devo domandare l'aiuto di altre persone, che non sono obbligate a fornire questo sostegno. Ma posso sempre domandare. Dunque, dipendo dal giudizio e dalle soggettività altrui, e posso accettare questa dipendenza come un fatto della vita e del lavoro.

Ho capito, poi, che non si trattava semplicemente di un mio problema, ma di qualcosa di diffuso nella cultura teatrale. Ecco il motivo per cui anche gli altri sembravano accettarlo. Il regista, in molti ambienti, può fare più o meno quello che vuole. Uso di proposito il maschile. Gli viene tacitamente riconosciuto il diritto di decidere dove si situano i limiti della sua autorità, per raggiungere un obiettivo. Ho sentito tante volte ripetere il concetto che l'arte è al di là della morale. Tuttavia, la mia coscienza era in disaccordo con le mie azioni, quando durante una prova attaccavo qualcuno, ma i costumi mi autorizzavano a essere cieco e mi permettevano di non sentire con chiarezza le contraddizioni esistenti in me. Eppure i costumi, le usanze, l'etica professionale, i codici morali, e anche il linguaggio, non sono fissati nella pietra: possono e devono evolvere, insieme alla mia consapevolezza personale, professionale e politica. Posso espandere la mia capacità di riconoscere ciò che è mitico (mitico nel senso di un insieme di nozioni collettive che agiscono in e su di noi) e regressivo, nella mia mente e nel mondo della cultura. Per esempio, in teatro tendiamo ad assumere una stabilità fittizia: le forme artistiche possono cambiare, ma l'Arte è Arte, l'artista è l'artista, ora come prima come in futuro. Una delle funzioni del teatro è proprio lo svelamento pubblico dei miti all'opera in noi e nella nostra cultura, e uno di questi miti potrebbe essere proprio questa concezione dell'artista.

C'è stato ancora un altro passo. In teatro, soprattutto noi che veniamo dalle esperienze del teatro di gruppo nate negli anni Sessanta e Settanta, tendiamo a pensare che le nostre azioni e funzioni rappresentino un'alternativa ad aspetti della società che riteniamo regressivi o reazionari. Però il nostro mondo professionale, la comunità teatrale e il suo funzionamento, sono anch'essi un riflesso di ciò che accade nella società in generale. Come nella società, sono presenti in teatro tendenze progressive e regressive, che devo riconoscere se voglio vivere e lavorare non solo come mi hanno insegnato, ma come potrei. Essere uomo, nella nostra società, significa trovarsi in una posizione di privilegio fin dall'inizio. Essere bianco significa lo stesso. Essere istruiti, anche. Essere un uomo bianco, istruito e in una posizione di potere significa portare con sé un bagaglio di privilegi, sfruttamento, arroganza, violenza – verso le donne, le persone che non sono bianche, le persone LGBT e quelle con malattie mentali, per esempio.

Per riassumere: ho compreso che non si trattava di un problema concernente esclusivamente me, ma tutto un ambiente professionale, che a sua volta è il riflesso di un'intera società. Le norme su cui si fonda questa cultura, su cui a sua volta si basano la mia professione e la mia identità sociale, creano una "normalità" che non è affatto normale. Questa comprensione non mi assolve dalle mie responsabilità, mi rende solo consapevole di un contesto più ampio che sembra legittimare le mie azioni. Se comprendo che ciò che è accettato nella professione non è un fatto naturale del mondo ma dipende da un contesto sociale, allora forse posso agire sul contesto. D'altra parte, io stesso, plasmato da questo contesto, trovandomi in una posizione di autorità, a causa della mia educazione e dei vantaggi che quella posizione comporta, consapevolmente o inconsapevolmente, posso abusarne. Quindi, che fare?

Lo spostamento di interesse che ha avuto luogo nell'Open Program verso l'utilizzo di diverse forme di creazione collettiva in contesti di ingiustizia sociale è stato l'inizio di una risposta a questa domanda. Ci siamo mossi verso un territorio dove il nostro stesso modo di funzionare come gruppo doveva essere messo in discussione insieme alle questioni che affrontavamo, come l'incarcerazione di massa negli Stati Uniti, i problemi delle persone senz'atletto, le discriminazioni, le disparità economiche e sociali:<sup>7</sup> un territorio dove tutti noi, e soprattutto io, fossimo costretti ad ascoltare e udire, a imparare. Negli ultimi anni, le attività che abbiamo realizzato ci

<sup>7</sup> Cfr. A. Moore Ellis, *The Workcenter's Open Program in the Bronx: A Political and Ethical Provocation for Performance Practice and Scholarship*, pubblicato in polacco in «Performer», 2021, n. 21, <https://grotowski.net/performer/performer-21/open-program-workcenter-na-bronksie-polityczna-i-etyczna-prowokacja-wobec> (ultima consultazione: 10 novembre 2023). Cfr. anche: I. Stokfiszewski, *The Anti-Cynical Community of Truth. An Outline of Theses on the Current Research of the Open Program*, in *I sensi di un teatro. Sette testimonianze sul Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, a cura di A. Attisani, Roma-Catania, Bonanno, 2010. La versione in italiano si trova in *NowHere residenze attive. L'Open Program del Workcenter of Jerzy Gro-*

hanno posto a loro volta molte altre domande e suggerito direzioni. Per esempio, un movimento verso una sorta di decentralizzazione è apparso con le riunioni di canto che chiamavamo *Incontri cantati*. Qui, ciò che abbiamo cercato è un modo di stare insieme ad altre persone in cui ciò che accade alla periferia è altrettanto importante di ciò che si svolge al centro. Affinché questo decentramento potesse aver luogo, io stesso dovevo trovare un modo di non occupare il centro in posizione di autorità. In definitiva, ognuna e ognuno di noi doveva scoprire come essere responsabile di ciò che stava accadendo.

Ci siamo messi alla ricerca di ciò che trasforma in spazio pubblico una stanza, una piazza o un parcheggio, intendendo per “pubblico” non ciò che è dispensato come servizio dallo Stato, ma ciò che è creato e sostenuto da una responsabilità comune e condivisa. Questo tentativo di esaminare concretamente la partecipazione alla società civile è continuato con altri passi, per esempio con conversazioni pubbliche su temi per noi rilevanti, come il razzismo e la cittadinanza attiva. Affinché questi sforzi aprano nuove strade, abbiamo bisogno di cambiamenti radicali nel modo in cui il nostro gruppo funziona. Stiamo ancora cercando questi modi. Da un bel pezzo ormai, per esempio, dedichiamo tempo a discussioni di gruppo, sperimentando vari modi per far sì che ogni persona sia ascoltata, prendendo in considerazione le diverse soggettività, e condividendo il compito di decidere che cosa fare e come, anche per quel che riguarda aspetti organizzativi. Uno degli elementi che affrontiamo ha a che fare proprio con la leadership, le strutture di potere e la responsabilità individuale.

Personalmente e professionalmente, non voglio più essere un “leader”. Sono grato a tutte e tutti coloro che hanno avuto fiducia in me, mi hanno dato l’opportunità di essere responsabile della ricerca, dello studio e del processo creativo di un gruppo, e mi hanno aiutato a comprendere che possiamo ora inventare nuove strade, assieme. Non smetterò di lavorare né abbandonerò le mie responsabilità nei confronti della nostra ricerca, ma non vedo come posso giustificare la mia funzione pubblica di attore e regista teatrale mantenendo una posizione di guida, oggi, perché sento fortemente che i tempi in cui viviamo mi chiedono di interrogarmi sui miei automatismi e di fare altri passi avanti, il che significa anche fare un passo indietro. Posso forse curare la regia di spettacoli, ma non ho intenzione di continuare a esercitare autorità. Collaboro con persone intelligenti, ben informate e di talento, che non hanno bisogno di essere guidate, ma di sviluppare le proprie capacità di collaborazione, di aiutarsi a vicenda, di scoprire la propria autonomia umana e professionale, e soprattutto di decidere per loro stesse come seguire le proprie aspirazioni, individualmente e collettivamente.

Non ho un programma da proporre, posso solo fare passi concreti nel mio lavo-

ro, per cercare di servire le necessità e le potenzialità di compagne e compagni che, assieme alle persone che incontriamo, sono in questo campo i miei insegnanti. Solo essendo ricettivo alle loro proposte posso forse trovare ciò che percepisco come possibilità, ed essere in grado di immaginare assieme ad altre persone ciò che non riesco ancora a pensare da solo. Durante quel discorso a Firenze nel 1985 Grotowski disse una cosa che mi è rimasta impressa: «Le cose che erano vietate prima di me dovrebbero essere permesse dopo di me; le porte che erano chiuse a doppia mandata dovrebbero essere aperte. Devo risolvere il problema della libertà e della tirannia per mezzo di misure pratiche; questo significa che la mia attività dovrebbe lasciare tracce, esempi di libertà»<sup>8</sup>. Certo, sono pieno di dubbi, ma la mia non è affatto una dichiarazione di sconfitta. Posso continuare a riformare le mie azioni e i miei modi di pensare. Posso lottare con me stesso e con le circostanze per non contribuire a perpetuare una struttura di violenza, anche di violenza sottile e “casuale”. Voglio capire che cosa posso fare concretamente, e farlo, perché non voglio contribuire a forgiare una catena di ferro a cui ogni generazione aggiunge un solido anello. Posso, insieme ad altri, immaginare e percorrere altre vie, «allargare l'isola di libertà che porto»<sup>9</sup>.

Per tornare al mio paesino. C'era una bambina timida nella mia scuola elementare nella campagna toscana, la cui famiglia era del Sud Italia. Parlava in modo diverso. La sua pelle era più scura. La chiamavamo “scimmia”. I miei genitori erano persone civili e intelligenti, i miei fratelli e le mie sorelle giovani progressisti e aperti, e tutti loro sarebbero rimasti scioccati se avessero saputo come trattavamo quella ragazzina. Eppure, è lì che sono cresciuto, nel cortile di una società sessista, razzista, intollerante e violenta. Questo è il posto da cui vengo, ed è parte di ciò che mi ha fatto: *tu es le fils de quelqu'un* – tu sei figlio di qualcuno<sup>10</sup>. Come dice Grotowski alla fine di quel testo, sono di qualche parte, di qualche paese, di qualche luogo, di qualche paesaggio. Ora vedo un significato diverso nelle sue parole e nella mia storia, la storia che mi ha fatto. Comprendere da dove realmente provenigo è per me una delle condizioni per non essere «separato, sterile, infecondo»<sup>11</sup>.

Cercare di vedere se stessi come si è può essere, in qualche misura, doloroso. Questo dolore è accettabile. Non credo che equivalga al dolore che ha sopportato quella ragazzina. La sofferenza che ha provato non può essere considerata accettabile. Anche in una sala prove o su un palcoscenico, il dolore non è accettabile né necessario. Nel lavoro teatrale non è accettabile né necessario provocare sofferenza o provare sofferenza. Non c'è talento o conoscenza del regista, come non c'è errore o blocco dell'attore, che giustifichino la prepotenza da parte di un regista, qua-

<sup>8</sup> J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un*, cit., p. 43.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>11</sup> *Ibid.*

lunque forma essa prenda. In teatro, il fine non giustifica i mezzi, perché i fini e gli scopi sono spesso ambigui e non innocenti, e perché inevitabilmente i mezzi determinano il fine e irrompono visibilmente nel risultato artistico e nel suo irraggiarsi pubblico.

Il rimorso è presente ma non cambia nulla se non contribuisco concretamente a un mondo più compassionevole ed equo. Sono, e dunque lavoro, con compagne e compagni e con persone sconosciute: questo è il mio campo di azione. Il nostro mestiere consiste nella trasformazione creativa dei linguaggi artistici e delle forme e, congiuntamente, dei modi di operare e collaborare. Per aprire le porte che sono chiuse o che io stesso ho contribuito a mantenere sbarrate, devo prima vederle, in me e nella professione. Da anni le donne denunciano discriminazione e violenza, come hanno fatto e fanno altri segmenti emarginati ed oppressi della popolazione, fornendoci allo stesso tempo opportunità di cambiamento e progresso. Eppure, ancora, la persona che denuncia violenza ed abuso si espone a ulteriori aggressioni, resistenze, attacchi e discredito, perché le circostanze culturali che rendono questi fenomeni non solo possibili, ma normali e tollerati, sono parte integrante della struttura della nostra società e sono fondate sui privilegi di una parte della popolazione, me incluso. Quando questi problemi vengono portati alla luce possiamo facilmente cadere in un atteggiamento normalizzante e tollerarli come episodi condannabili ma isolati, e non come sintomi di una situazione diffusa. Riconoscendo questi meccanismi discriminatori in me stesso, posso guardare alla società come ad un insieme di comportamenti, relazioni, regole, codici e linguaggi suscettibili di evoluzione. Io stesso in azione sono il campo che necessita di costante riforma.

I miei familiari, leggendo queste parole, mi diranno che la famiglia mi ha insegnato altri valori, come la solidarietà e la condivisione; i miei ex compagni di scuola diranno che la scuola pubblica mi ha formato alla responsabilità civica e alla democrazia; i miei colleghi che il teatro mi ha mostrato possibilità di collaborazione e di inclusività; i miei amici intellettuali che il mondo accademico mi ha fornito importanti strumenti concettuali, come il pensiero critico e l'intersezionalità. Tuttavia, nonostante il tono personale, non sto scrivendo della mia vita, né il mio scopo è quello di valutare i meriti della nostra cultura. Questo testo è piuttosto un riesame di alcune delle narrative in cui sono vissuto. Questa narrazione, come ci ricorda Arendt, «non risolve alcun problema e non allevia alcuna sofferenza», e nel migliore dei casi forse prepara la strada. Ma è anche e soprattutto un invito e un appello a me stesso, per l'invenzione di una nuova operatività: una operatività a cui posso avvicinarmi nella pratica solo insieme ad altre persone. Ecco perché è una dichiarazione pubblica – pubblica nel senso che ho descritto sopra, tale cioè in quanto comporta una responsabilità individuale nella creazione di una qualità condivisa dell'essere con gli altri.

Non posso raccontarvi in dettaglio ciò che stiamo facendo in questo momento, nella nostra ricerca artistica e interpersonale, perché ci troviamo in una fase di ra-



vida e drastica transizione. Ci sono però alcuni corollari alle conclusioni a cui sono arrivato. Vorrei qui menzionarne uno: così come sono giunto alla conclusione che non voglio più guidare un gruppo, ho anche compreso che non voglio più cantare canti della Diaspora africana come faccio dal 1986. Conosco centinaia di canti. Mi svegliano al mattino come uccelli. Ma ora, dopo trentacinque anni passati a studiare queste straordinarie creazioni di un'umanità deportata e sfruttata e ancora oppressa, ne so abbastanza: so che c'è molto che non so e che non saprò mai. Dopo trentacinque anni di lavoro in un campo che non ho scelto fin dall'inizio, ho capito che non sono obbligato a continuare e ho deciso di smettere. È un passo che ho potuto fare in questo momento della mia traiettoria grazie a tutto ciò che abbiamo fatto in questi anni, e grazie alle persone con cui lo abbiamo fatto. Questo testo non è il luogo adatto per spiegare le ragioni di questa scelta, e lo farò in un'altra occasione. Per ora è sufficiente dire che ha a che fare con i privilegi ai quali mi è stato concesso di sentirmi autorizzato e ai quali non mi sento più autorizzato. Questa decisione non riguarda i miei colleghi, o altre persone. Forse, se qualcuno vorrà, potrò cantare con loro, piano, come un sostegno. Forse nemmeno quello. Vedremo.

*Dariusz Kosiński*

## **The chronicle of the end foretold**

The news of the final closing of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, that came to me in the form of the open letter sent by Thomas, were for me not as shocking and unexpected as for some of my friends and colleagues. But despite being somehow prepared by some anticipatory signs, I still had a feeling of loss. Sometime later Aniela Gabryel, a documentary film director and my former student from Jagiellonian University who has been working for six years on the film on Workcenter, showed me the last few minutes of her document finally titled *Radical Move*. I watched Thomas standing in the empty Upstairs Room with both smile on his face and tears in his eyes. I am sure that he also knew it was coming, he probably even knew that it was necessary. But still – this is the end, beautiful friend...

After Grotowski's death in 1999 the simple fact that the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards had been still existing in Pontedera meant that his work did not stop even if the man himself had died. The name gave him a kind of an afterlife. And this form of life, this path of work and creation was definitely finished with the noise of the doors that Thomas Richards closed leaving the Upstairs Room.

However my emotions awakened by this fragment of Aniela's film were surprisingly strong, when I am recalling my first reaction to Thomas' letter I need to admit that it was quite calm. I treated it as something rational – a logical conclusion drawn out of a chain of events and the net of circumstances. Not only the contemporary ones – I would say that both the evolution of the Workcenter and the changes in the social context it existed in had been working for a long time towards creating the set of circumstances leading to the final cut.

I will try to analyse in brief both sets of factors, presenting a kind of an outline of the Workcenter's history as I was been seeing it, first from a distance, later (after Grotowski's death) coming closer and closer to finally sit on a chair in the famous Upstairs Room and witness the Work itself. To some degree it will be of course my personal story, but telling it I will try to focus on the presentation of two chains of

changes I witnessed – in the Workcenter and in the social and cultural environment that surrounded it and had a crucial meaning for supporting and even enabling its very existence. The main hypothesis I would like to propose is that while the closure of the Workcenter was a result of an individual or institutional choice, these final decisions were also the outcomes of the long-lasting, intertwined internal and external processes.

### The myth of the Performer

The Workcenter appeared in my mind first as a myth. I studied theatre in Krakow – the same town where Grotowski studied it at the State Theatre Academy, but on the opposite side of the street and on the opposite, non-practical pole of the field – at the Jagiellonian University. Strangely enough during my studies between 1985-1990 I nearly heard a word about Grotowski. Nobody taught us about him. No courses, not even a single lecture. By the time, Grotowski who had left Poland in 1982, after the communist government introduced the martial law on December 1981, still had been working in exile. But it was not political censorship that caused the silence. Most of our professors were related to the democratic opposition and they had never respected any type of political control. It rather seems that they did not mention Grotowski because he was no longer doing theatre and it was the theatre they were interested in. Or maybe – they personally were simply not interested in Grotowski.

Only in the 1990s, during my PhD studies, also in Krakow, I started to discover Grotowski. By a chance I bought a small book *Teksty z lat 1965-1969*<sup>1</sup> prepared by him soon before his first visit in newly independent Poland in 1991. And there I read *Performer* – the text so dense and poetical that it immediately stroke me and initiated a journey that lasts until now.

It all started with the book and soon other books followed. So I was quite well-prepared for the first (and as it soon occurred – the last and the only one) chance to meet Grotowski. Maybe “to meet” is not a proper word because I was just one of few hundreds of people gathered in the big auditory of Polski Theatre in Wrocław for a all-night meeting with Grotowski on 3 March 1997. It was also the first (and luckily not the last) time when I saw Thomas Richards.

During this strange and fascinating, multidimensional meeting Grotowski and Richards presented the film version of the *Downstairs Action* shot by Mercedes Gregory. Everybody knew that no one was allowed to watch the film without Grotowski’s presence so we felt privileged. After the screening Grotowski and Richards explained in length and in detail what the Action and Art as vehicle were

<sup>1</sup> J. Grotowski, *Teksty z lat 1965-1969*, edited by J. Degler and Z. Osiński, Wrocław, Wydawnictwo “Wiedza o Kulturze”, 1990 (second corrected edition).

about. But the audience seemed to be interested in some other topics – the people asked about theatre, politics, relations between Grotowski and communist authorities. Almost no one was interested in Richards’ explanations. When I later talked to my colleagues they were almost angry that “this young American” took so many time during the meeting with Grotowski.

It needs to be stressed that already in the 1990s the atmosphere around Grotowski in Poland was much different to the one he experienced in the 1970s. He was no longer a guru, a Boss. He was far both from what the country and its people suffered in the 1980s and from the wave of transformation that hit Poland at the beginning of the 1990s. The spiritual quest empowered by counter-culture that had fuelled his work was taken over completely by the Catholic church and the most important Polish hero of the time – Karol Wojtyła, pope John Paul II. On the other hand the dynamic power of the newly introduced, shiny capitalistic consumerism worked against Grotowski and his attempts to create the non-religious liturgy. Of course some old friends and former collaborators were still interested in his work, but the practice of hiding it from the general public, the mysterious and mystical atmosphere surrounding the Action that was shown only to a small group of precisely chosen people strengthen the hostile voices. What’s worse, people started to mock Grotowski’s “strategies” and laugh at him. Soon everybody heard the anecdote about Bruno Chojak demanding the ID from Andrzej Wajda before letting him enter the building where the Action was performed. And also many learnt with surprise that the new guru of Polish theatre Krystian Lupa was not allowed to enter at all.

The latter decision was meaningful because Lupa represented the new wave of Polish theatre that at the beginning was interested in some problems important also to Grotowski – non-orthodox spirituality, distant cultures, source traditions. But soon it followed quite different path – it became political, socially engaged and radically critical. It also started a long-lasting discussion on gender, patriarchal family and non-normative sexuality. All these subjects were somehow present in earlier Grotowski’s theatre work, but the Art as vehicle seemed to have nothing in common with the “new theatre” that was in the focus of Polish audiences.

Grotowski’s death on 14 January 1999 did not changed much. He was not with us before so his death simply prolonged the state of his absence. It may sound cruel, but in fact Grotowski’s death removed that last obstacle disturbing the process of transformation of the real, living human being into a mythical figure that started much, much earlier.

### **The level of indestructible life**

Around 2004 I started my research project on the tradition I called “Polish theatre of transformation”. I saw it as a line of performative research developed first by romantic poets Adam Mickiewicz and Juliusz Słowacki in the fields of drama and

poetry, and later in theatre by Stanisław Wyspiański, Reduta and Grotowski<sup>2</sup>. I entered this research rather through my interest in Reduta and Słowacki, but soon need to get involved also in Grotowski. I started with studying his text by the time available mostly as they were published for the first time – in theatre magazines and newspapers. It was a real adventure to discover the texts from the 1970s – almost forgotten, but deeply inspirational, far from being outdated. This was the voice of someone who was not a guru, but a man of research far from any orthodoxy, already aware that the theatre as it had been developed in the European culture was no longer a space and medium of a real transformation. I discovered Grotowski as someone who had developed the tradition of Polish theatre of transformation to its full and final results. And it was certainly the Action that I perceived as such a result. I tried to read everything I could about the Action and though I still had not experienced it directly, I was deeply convinced that what Grotowski created within the Workcenter was the practical answer to the basic question asked in different ways by all the prophets and practitioners of the Polish theatre of transformation. The most important of them was: how by the means of performance one can achieve a state of transcending the mortal human existence – that state that usually is perceived as belonging to the domain of a religion and being a result of a ritual. In my analyses, using both Grotowski's and Richards' texts and the descriptions and interpretations of many researchers like Kris Salata, Lisa Wolford-Wylam and Fernando Taviani, I tried to prove that the Action was neither theatre nor ritual. I interpreted it as a kind of the development of the total act. Later I tried to summarize «my attempt to synthesize and state precisely what this deepening and increasing precision entailed», suggesting that while the act was a journey towards a totality, resulting in the act “releasing itself” at the point of experiencing this totality, an Action was an activity within this totality while also functioning at the level of indestructible life. Transcending death through experience and action in a realm that was not subject to mortal life, yet at the same time being present in it, seems to have been the ultimate goal of Grotowski's work<sup>3</sup>.

In my opinion the main problem that Grotowski did not managed to solve was related to the fact that all this experiences were fully available only to the “doers”. Let me again quote (this time in length) a fragment of *Performing Poland* – the book published in English in 2019 but written in Polish more than 10 years earlier:

A particular trait of the Action, as Grotowski repeatedly stressed, was the fact that it belonged to the realm of ‘art as a vehicle’, meaning that its effectiveness could only be experienced by undertaking activities in the course of long and

<sup>2</sup> Cfr. D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2007.

<sup>3</sup> D. Kosiński, *Performing Poland: Rethinking Histories and Theatres*, translated by P. Vickers, Cardiff, Performance Research Books, 2019, p. 104.

difficult work that in turn revealed the form of the vehicle. [...] In the final period, he cut himself off almost completely from outsiders, creating the Actions as a form of precise activity that was accessible in full only to those involved, hence he claims that the Actions constituted a form of ritual. His final initiatives, seeking to open up the Actions to people from outside the circle of close collaborators, could be read as another attempt at including witnesses in activities, albeit without lowering the high standards of professional demands. If we accept that the Action – a dramatic (i.e. active) experience of transformation – is accessible only to those directly involved, then ultimately such opening up can be considered to be merely an invitation to engage in the hard work that results in fulfilment for only a select few. From this perspective, Grotowski's 'modern mystery' appears to be an exclusive undertaking, something thus far removed from his original intentions. [...]

Is there a way to escape this trap of exclusivity and the impossibility of avoiding lofty demands?

Perhaps there is, but Grotowski ran out of time to find it. It seems to me that this question, which Grotowski left open, is the most important one that his officially-designated successors, Thomas Richards and Mario Biagini who continue the work of the Workcenter, have attempted to answer<sup>4</sup>.

### **Destroying the roads across**

The final statement of the quote shows the exact point in which I was around 2007 – the year of publication of *Polski teatr przemiany*. It also echoes a specific tensions between Poles related to and interested in Grotowski and the Workcenter. In fact it was Grotowski himself who started this disturbance by naming Thomas Richards and Mario Biagini his official and universal heirs. I am not sure if he was aware of the situation he had created by his last will, but I suppose he was. His decision deprived Wrocław – the place where his theatre reached its peak – of the position of the capital of Grotowski's world. And it happened despite the creation of the Centre for the Study of Jerzy Grotowski's Work and for Cultural and Theatrical Practices that was founded in 1990 with Grotowski's blessing. The last will also created a specific tension between Polish former Grotowski's collaborators and supporters and the Workcenter in Pontedera. The people who for years had been working in and with the Laboratory Theatre were in fact locked in the past because only Thomas and Mario were entitled to decide about the present state of Grotowski's tradition. For some people it was a scandal that they would never be able to accept, while officially admitting that Grotowski had the right to make such a decision.

But Grotowski's right and Workcenter's activities were two different things. Quickly the former became unquestionable, while the latter began to be perceived

<sup>4</sup> *Ibid.*

with growing distrust, suspiciousness and critique. The more Mario and Thomas acted like the true heirs and practical continuators of Grotowski (which in fact was their mission and obligation), the more his former Polish supporters were (mostly silently) against them.

I became to be aware of it in July 2004 when for the first time I finally had a chance to witness the Action. It happened during the Workcenter's visit in Wrocław as a part of a project "Tracing Roads Across" developed by the time in the collaboration with different European institutions, Grotowski Center in Wrocław among them.

It is obvious that I waited for the Action with very special and strong expectations. I was very aware of different circumstances conditioning my experience, together with a special one stressed by my older colleagues who saw Grotowski's performances, especially *Apocalypsis cum figuris*. Some of them even refused to see the Action arguing that because it was not a performance there was no point of watching. Some others were repeatedly telling me that however my experience would be my reaction was condemned to be a naïve one, created by a newcomer. I felt such comments especially strong and harmful after seeing the Action because this was one of the deepest and strongest performative experience I ever had.

I tried to describe it in an article written for an important Polish theatre magazine<sup>5</sup> using the perspective of the viewer retelling the performance. But I did not let myself to report the core of the experience that forced me to leave the space in Ossolineum Library in Wrocław immediately after the performance not to be followed by anyone. I cannot explain it in words but I clearly remember myself sitting in silence on a bench at a square nearby the Library and watching the ordinary people walking around, with a strong feeling that everything was in the right place. This experience did not last long, maybe ten minutes, but stayed with me until now.

During this visit I also witnessed an open presentation of *The Twin: Action in Creation*. The name said it all: this was a work-in-progress created by the new members of the Workcenter's company (I remember young Cécile Berthe among them). As Thomas informed us, the work was in the phase of collecting the material and they presented to us a three-hour long fragment of the whole six hours gathered up to this moment.

After experiencing the Action I entered the room with a very positive attitude and was quite satisfied with the long experience, though it was somehow obvious that *The Twin* was an attempt to create an Action quite similar to the Main one, created with Grotowski. The most important difference I noticed was the clear aspect of initiation. The performative structure seemed to be composed with a clear intention to introduce the new members of the company into the work led by its two leaders. And though the line of a story taken from *The Hymn of a Pearl* was

<sup>5</sup> Cfr. D. Kosiński, *W odpowiedzi*, in «Didaskalia», 2004, n. 63, pp. 48-51.



quite clear, the number of long-lasting sequences of monotonous dance (*yanvalou*) and songs resulted in a strong disappointment felt and expressed by many people.

So soon I realised that I was quite unique in my positive reactions. The former collaborators, supporters and simply viewers of Grotowski's theatre argued that while the *Action* created with Grotowski had a certain value introduced by his genius of editing, *The Twin* lacked it at all and was a proof of Thomas Richards's weak directing. The general opinion was that Thomas and Mario might be great singers and performers but they were not professional enough to create an interesting piece of performance, no matter theatre or not.

This opinion, quite common in Poland, was strengthened by subsequent presentations of next performative works created in Pontedera. Especially the ones that were presented as closer to theatre like *One breath Left* or *Dies irae* that was performed in Poland in the frame of the project called "The Bridge – Developing Theatre Arts". After seeing it I did not meet anyone who would say anything positive about it. All the people I talked to, no matter old or young, close or far from "Grotowskian world" were very critical and ironical. Some of them even felt happy that Mario Biagini "had not make it". For them it seemed to be another proof that Grotowski was wrong and that 'Pontedera' is not the place where his practices will survive and find a true continuation.

This widely-spread mistrust and critique was growing towards the 2009 that thanks to the new directors of the Grotowski Institute (the name was changed in 2006) was to be celebrated as the Grotowski Year under the auspices of UNESCO. Frankly speaking, both sides of the growing conflict were not doing much to minimize the tensions. Supported by Polish theatre circles the Wrocław Institute only partly consulted the Grotowski Year with the artist's heirs, while Thomas and Mario with the support of some international, mainly American researchers interested mainly in their work (Kris Salata, Lisa Wolford Wylam, Dominika Laster) developed their own research neglecting the Polish heritage (and also some important Polish professors). Around 2009 I was not fully aware of the motivations behind the actions of each of the groups. Only later I met with representatives of both sides and thanks to hours of discussions I could understand what the conflict was about. On the Polish side it was a strong feeling of being deprived of the ability to influence the interpretation and presentation of Grotowski's work (including the one run in Poland!) by some young strangers who knew almost nothing about complicated Polish cultural history, heritage and context. The former collaborators and long-time researchers (including such important and internationally well-known figures like Ludwik Flaszen and Zbigniew Osiński) felt that their work and loyalty was not valued anymore because the only thing that became important was the Art as vehicle developed in Pontedera. All past experiences that they and many other people had highly estimated was being presented as not important, almost merely as the initial phases of the research leading to the creation of the *Action*. At

the same time Mario and Thomas were rightfully convinced they had a right to control all the Grotowski heritage and they tried to do it according to the only interpretations of Grotowski's past they knew – i.e. the one Grotowski had presented them with in 1980s and 1990s. In fact this was the mission Grotowski gave them (and a trap he had prepared) and they felt responsible towards their dearest mentor. Strangely enough both sides were not interested in finding a solution, a common ground, acting as only one side could “properly” interpret the heritage.

### **Night bus to Florence**

The growing conflict was one of the reasons why the Grotowski Year, organized to celebrate the artist, became the year of disappointments and (at least in Poland) growing anti-Grotowskian critique. This is a cultural pattern one can observe in Poland on many occasions – the more somebody or something is officially celebrated, the more it is mocked, critiqued and opposed by different audiences.

I observed the Grotowski Year quite close because already in its course I knew that I would soon take the position of the program director of the Grotowski Institute. It is not a proper place and time to explain how it happened and to judge whether the decision was right or wrong. It is sufficient to say that already at the beginning of 2009 I accepted the invitation by Jarosław Fret to replace Grzegorz Ziółkowski after the Grotowski Year would be over. So I had enough time to watch and analyse the challenges I would have to face. I quickly realized that one of the most important one was the relation with the Workcenter.

Parallely, Mario Biagini developed a project of finding ways and partners to develop the Polish reception of Grotowski and relations with the Workcenter outside of the Grotowski Institute. First in Spring 2009 he came to Poland to meet some important critics, researchers and activists, then in Summer a group of them came to Pontedera to witness the work and in late Autumn Thomas Richards group came to Poland to visit some independent theatre companies and cultural centers having no relation to the Grotowski Institute and the Grotowski Year.

I learned about all these activities because I had good relations both with the group of the theatre people who were in Pontedera and among the off companies that hosted Thomas. Being at the same time more and more disappointed with the program of the Grotowski Year, focused mostly on celebration of the important figures from the past, I felt that I had to re-establish the relations between the Grotowski Institute and the Workcenter and work against the growing mutual mistrust. Jarosław Fret was far from enthusiasm, but he accepted my plan. Igor Stokfiszewski, an important philosopher, left-wing activist and theatre dramaturg who was a guide to Thomas Richards during his visit in Warsaw for the final event of the Grotowski Year in January 2010, introduced me to Thomas as the new program director of the Grotowski Institute. I asked for a meeting in Pontedera and

Thomas agreed, though in his voice I also found no enthusiasm. I was invited to come in February when both Thomas and Mario would be in Pontedera.

It is hard to believe it now but in 2010 there was no Ryanair, no other cheap flight from Krakow to Italy. In fact all flights I found were not very convenient, but very expensive. So I decided to take a night bus going to Florence. For me it was anything special. I always travel by public means of transport, so many times I travelled in Poland and in Europe by night buses or trains. But when I finally met Mario and Thomas who came to pick me from a hotel in the centre of Pontedera, my night travel impressed them a lot. It was by no means intentional, but the fact that I had been travelling for fourteen hours only to be able to meet them was treated as a proof of my real will to re-establish the mutual relations.

This was a good start, but it took us quite a lot of time to overcome all troubles and obstacles to finally establish the board of editors of the first edition of Grotowski's *Collected Texts* – which was my first and main goal. The realisation of this huge editorial enterprise would be probably impossible without two remarkable women: Carla Polastrelli with her humour and competence on one hand and Agata Adamiecka-Sitek with her sharp critical mind, editorial precision and organisational skills. It was Agata who convinced the Polish Ministry of Culture to finance the project of the publication of the volume in Polish giving us the strong fundament for meeting, working and talking together during our wonderful, though sometimes tiresome visits to Pontedera.

Many times our Polish team (including also Igor Stokfiszewski) had a quite opposite opinion than Mario and Thomas. Many times we had to work hard to achieve a compromise. But we had never stopped listening to each other and presenting openly our perspectives. That is why we finally build a space of trust that allowed us to finish this complicated work. The volume was published in Polish in 2012.

In the course of these meetings and travels to Tuscany I realized that the Work-center was in the new phase of its existence and work. Already earlier the company had been divided into two groups: Open Program led by Mario and the Focused Research Team led by Thomas. Visiting Pontedera we were able to witness their work. One day Mario and his friends took us to Pisa where in a desacralized church turned into a trendy club I witnessed *The Electric Party Song*, that was a part of the artistic project built around Allen Ginsberg poems. I was impressed not only by the clear professional values of singing and action but on an attempt to insert and introduce the Art as vehicle into an environment not prepared and not formatted in any way to accept it. I immediately associated this performative event with Grotowski's work on paratheatre, especially in its late phase in the second part of the 1970s. In his talk on the occasion of the 20<sup>th</sup> anniversary of the Laboratory Theatre he recalled the rule that if something was working in a laboratory situation one would need to test it in such hostile environments as the

hospital or jail<sup>6</sup>. In Pisa I had an impression that Mario was organising such a test. I shared this observation with him and he seemed to accept. Only later I realized that what he aimed was not so much a test but an ‘infection’. Open Program presented his work as a concert – an activity quite “normal” for the place the group performed in – and then slowly start to change the energetical impact of the event by inner actions of the performers imbedded inside the “concert”. *Electric Party Songs* seemed the most radical of such attempts while another “Ginsberg piece” *I am America* functioned rather as a performance, presented for audiences at least partly prepared to encounter the Workcenter.

Some time later, together with some other people, I was invited by Thomas to his house near Pontedera to witness one of the first public presentations of the *Living Room* – the opus belonging to the domain of the Art as vehicle that in my opinion evolved during the subsequent years into Thomas’ masterpiece proving his directorial talent and abilities. The early version I experienced differed strongly from the later one that had been presented around the world (also in Poland). I don’t remember it in details – just the strongest moment that for me was the song and dance of a Chilean girl transforming herself into an ancient warrior just a few moments after she laughed at me when I was trying to impress her with Polish mountains. And that’s what I remember mostly – the social situation of an informal party suddenly transformed into a meeting with the Forces.

I also saw *The Living Room* as an opening, this time reminding rather the very last phase of Grotowski’s life and work when he resigned from hiding away and tried to open the Art as vehicle to new audiences. In my eyes both Mario and Thomas, each in his own way, tried to share the inner action – the core of the Art as vehicle – not by its open presentation as such (as it was in the previous years), but by the means of a secret “implementation”. Such presentations of the “opus” to theatre audiences around the world without any initial conditions or means of control meant the negation of Grotowski’s practise. It seemed that after 15 years of its existence the Workcenter started to emerge from the shadow of the Master.

### At hands reach

After the publication of the *Collected Texts* in 2012 my contacts with the Workcenter became quite rare, but we still had some chances to meet in Poland and in Europe. In 2014 I left the Grotowski Institute and started to work at the Theatre Institute in Warsaw, again as the program director. Here I also tried to continue the cooperation with the Workcenter, but it was not so easy: we had a lot of other

<sup>6</sup> Cfr. J. Grotowski, *Teksty zebrane*, edited by A. Adamiecka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski, Wrocław-Warsaw, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2012, p. 974.

problems to be solved. Also the interest in any continuation of Grotowski's tradition was no longer strong.

In December 2016 I finally managed to help Mario to visit Poland with his group to perform their new pieces *The Hidden Sayings* and an *Open Choir*. The former may be described as a concert of the songs of tradition while the latter as a communal event in which every participant is invited to join the choir. What is very important we managed to invite the Open Program to Opole – the town where Grotowski started his quest. Together with Mario and Carla who came with the company we visited the pub established many years ago in former rooms of the Theatre of 13 Rows and had a glass of vodka to celebrate the ones that had changed this common place into a source of the new theatre.

What I remember very well beside this special moment is the new spirit I found in Mario's work – it became light and full of joy. All tones of anger and heavy rebellion vanished. Both *Hidden Sayings* and *Open Choir* shined in a dark not because of the bright dresses of the performers but because of a light and joyful tone that seemed to prevail in songs and actions. And also Mario seemed to be calm, open and friendly as never before. The performers shared their work with not a trace of elitism. It seemed like the doors were widely opened.

And in fact they were. When in February 2019 I came to Pontedera again to talk about any opportunities to continue the collaboration between the Workcenter and some Polish institutions I was hosted first by Mario's group and then by the team of Thomas. It was the first time when I was simply and directly invited to come to Valicelle to witness the work as the only outsider in the room. No doubts – I really felt honoured and privileged. And a little bit ashamed because I did not expected such a welcome.

In February 2019 I saw four performances by the people from Mario's group: *Katie's Song* by Polish performer Agnieszka Kazmierska, *E il popolo canta* by Felicita Marcelli, the three-woman performance *Dark is My Mother* and a presentation of a work-in-progress on Lebanese songs performed by the men's part of the group. I have to say I was both impressed and surprised. It looked like after the long phase of the work on performative events, of communal work (especial the one in Brooklyn that I only read about) Open Program slowly transformed into a second Focused Team working on precise performative structures composed of traditional songs and organic (should I use the word?) actions. Maybe it would be too much to say that Mario followed the Grotowski's model and that after the years of "paratheater of sources" he entered the domain of the Art as vehicle. But there was some resemblance in their paths.

The strongest experience I had during the years of my contacts with the Workcenter waited for me upstairs where Thomas and his team worked with a group of newcomers in the frames of the newly formed Open Studio. As Thomas explained this were the last days of the project after which only a few people both willing to

work with the Workcenter and accepted by him would be able to stay. This wide group was not working on something especially prepared for them but on the famous vibrational songs and on the inner energy transformation – the core of the ‘mystery’ that I was not allowed to witness when Grotowski visited Wrocław in 1996. Now Thomas invited me to the room, showed me a chair and told me to watch and try not to disturb. I have never experienced something like this so closely and directly but at the same time – without any atmosphere of mysticism or esoterism. It was obvious that people singing and moving through the space around me were experiencing what we used to call trance or transgression. But it was like a precise technique – Thomas was correcting small details of a position or simply touched a part of one’s body and she or he entered the state of elation, of transillumination. And it happened not only to a well-trained members of the group, though of course you could easily tell who had been working with Thomas longer and who had not. But the latter also entered the state on which Ryszard Cieślak had to work hard for more than a year! And they were here for two weeks! It was unbelievable but absolutely real.

Frankly speaking I was not prepared for that. All my theoretical knowledge about the vibrational songs and the way Thomas worked on and with them lost any value in the face of this incredible experience. And especially all the long debates on theatre and ritual, all this romantic notion of the “mystical” acts of transgression were of no use there. What I experienced was somehow “technical” but in the positive meaning of the word. It was clear and evident that there were no supernatural mysterious forces acting there but simply an experienced and precise professional expert who knew exactly what to do. Maybe this was my greatest surprise – that Thomas knew so well what to do. Yes, I knew he was an expert but I was not aware that he was so precise and efficient.

What I remember very well is the laughter. When the process led by a song reached its peak the person singing often started to laugh in the way that immediately reminded me of the uncanny laughter of Ryszard Cieślak in his final monologue in *The Constant Prince*. But in the laughter I heard in Valicelle there was no suffering, no catholic and Polish sacrifice, no dying. The people laughing were free and happy in their pure and absolute totality. When later somebody asked me what I had seen there in Vallicelle, I answered: “I saw twenty total acts of princess and princesses that were not constant but full of joy”.

### **The open window and the closing doors**

A year later all the plans we were discussing in Vallicelle with Thomas and Mario were destroyed by the pandemic. During the first lock-down in 2020 I heard that the Focused Team started to work online. Thomas confirmed it during an online talk I chaired in August in the frames of the Retroperspectives Festival organized



in Łódź by Tomasz Rodowicz and his independent company CHOREA. Mario also took part in this discussion about theatre and pandemic and both his and Thomas' interventions that impressed many viewers were later published in an e-book I quickly edited<sup>7</sup>. During the meeting Thomas mentioned that he thinks of a new way of sharing his and his company's work via streaming. So I was not so much surprised when in November a film showing the work on vibrational songs was for a few days available on Youtube (together with the registration of *Dies irae*, *I am America*, *Katie's Tale*, and even *The Action in Vallicelle!*). But still it surprised me when in January 2021 I received an invitation to join a new initiative of the Focused Team in Art as Vehicle – simply called the “Open Fridays”. As it soon occurred this was not a previously prepared documentation but series of live streamings of the Singing Sessions organized on subsequent Fridays first in Pontedera Teatro (because of the pandemic rules of keeping distance) and later in Vallicelle. The streamed Sessions were followed by Thomas' comments, his corrections and, later, by sessions of questions and answers of the people watching them online. They were somehow prepared – several times Thomas mentioned previous rehearsals or rather – trainings not streamed. They also differed much from what I had witnessed in February 2019, because back then the bodies of all doers were almost constantly close to each other with a lot of touching, embracing, playful actions resembling children games. In the pandemic version the doers were far away from each other, keeping distance and only supporting a person singing with the voice, gestures or postures. But nevertheless this was the same work on songs the Team had been doing for months usually hidden from the outsiders. And now it was open and widely shared – in the Net! Each Friday new people from all over the world joined the streaming – some of them quite well-known in the “Grotowski-an world”, some – a fresh newcomers as one could tell from the questions they asked. There were no doubts – we participated in the most ambitious attempt to share the Work – simply with everyone.

To describe this unique situation Thomas used a metaphor of a window. As he explained, sharing the Work with others did not mean that it was changed into a spectacle composed for the viewer – simply in the room where the Work was being developed a window was opened letting anyone interested to look inside and see what was happening in the room. Of course the e-windows opened in 2021 influenced the course of the work. Some comments by Thomas confirmed my intuition that Open Fridays were a conscious experiment not only with the ways of sharing the Work, but mainly with the ways to impact the witnesses. And for us watching the streamings it was a study and a training in the art of witnessing: each week we learnt how to be a witness.

The initial curiosity and excitement, that you were invited to watch and listen to

<sup>7</sup> Cfr. D. Kosiński (ed.), *Pictures of the Pandemic. An Album of Voices*, Kraków, żywoślowie, 2021.



the sessions hidden for so many years, was over very quickly. Open Fridays soon occurred to be quite demanding: long-lasting (up to 3 or 4 hours), not spectacular at all, from some perspective rather monotonous – they forced the people watching to create their own strategies of witnessing. It was not an easy task especially when you consider the special conditions forced by an on-line streaming. You are not in the space. You are muted and in the most cases not seen (there were many people attending so it was better to switch of the camera). So you are tempted to start your own activities, as it happens usually during some long on-line meetings. To keep present, to be vigilant, you need to really stay focused, even fight against so many things that surrounds you. On the other hand the atmosphere created by Thomas and his team was far from “sacral”, so any “cultish” action would be grotesque. We had to keep focused and “active in witnessing” without destroying the patterns of common life, for example not silencing the ones we were living with – families, friends, roommates. Some people were not switching off cameras, allowing (intentionally or not – hard to tell) to watch also their actions and reactions that ranged from constant attempts to sing with the team to cases of evidently lost contact – doing some other work on the computer, or simply leaving the room. On the screen of my computer I had a fascinating gallery of ways of witnessing.

During these months I perceived the Open Fridays not as a way of broadening the team recognition and catching the attention of new people. I saw them rather as another test of effectiveness, maybe the most demanding one – the test of virtuality. While witnessing the Sessions and experiencing them in my own way I was quite convinced that the result of the test was positive.

These words may sound strange when put in the light of the fact that more or less half a year after the Open Fridays stopped also the Workcenter was closed. But I see a strict relation between the success of the latter and the end of the former. Both are the symptoms of what I recognize as the end of specific, historical form of laboratory theatre, based on the closure and strictly hierarchical inner relations between the leader having the position, authority and (in the best cases) the knowledge of a “master”, and the group of collaborators and apprentices. From the very beginning this was the model of Grotowski theatre – emblematic (not only because of its name) to the theatre laboratory tradition. Of course, one may argue that the scientific laboratory is nowadays only exceptionally, if ever, organised like that, but we need to remember that Grotowski shaped his idea and practices on the model of the Bohr Institute – with the strong leading figure in the centre. Also the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards was organised according to the master-apprentice model, hidden away from the world, legendary exclusive, almost not accessible.

And this is exactly this model that in recent years started to be highly problematic in the world of art. The #MeToo movement that begun in the film industry

quickly resonated in other fields of art and culture, with theatre among them. And it is hardly a surprise that some of the strongest and mostly publicized of its theatre manifestations were connected to the experimental theatre companies led by strong male leaders (with Jan Fabre as the most obvious example). Also in Poland one of the mostly publicized and discussed cases of accusations on mobbing, psychological aggression and sexual molestation were addressed towards important figures of the non-traditional theatre considered to be connected with the Grotowski's tradition. In October 2020 Mariana Sadovska, former leading actress and musician of the Centre for the Theatre Practices "Gardzienice", accused its leader, Włodzimierz Staniewski of psychological and physical violence. Her statement tellingly titled *Coming Out*<sup>8</sup> initiated a wave of similar testimonies and accusations. Though the formal investment had never started because according to Polish law the crimes of which the director had been accused expired, his case is generally considered a strong example of the abuse of the male leader power. In this context also Grotowski was mentioned. Some commentators reminded that in the first half of the 1970s Staniewski was a close collaborator to Grotowski. For some it was quite obvious that the way he acted as the leader was the consequence of what he had learnt from his master. All the accusations of elitism, false mystical atmosphere, and, most of all – of using people and destroying their lives to achieve the goals chosen by the leader returned in full bloom. But this time they were strictly connected to the interpretation of the laboratory theatre organisational and operational model. It was clearly interpreted as generating unhealthy relations of power that in some cases led to abuse, violence and molestation.

I am recalling this context to put in its frame a quotation from the important statement of Mario Biagini. Being an editor of the online magazine "Performer" published by the Grotowski Institute I asked both Thomas and Mario to publish their ideas and texts in a special issue devoted to the 35<sup>th</sup> anniversary of the foundation of the Workcenter. Beside some text published before, Mario send us a new one, called in English *Update. February 2021*. I think it is one of the most important statements of a theatre artist published during last few years:

Personally and professionally, I don't want to be "a leader" anymore. I am grateful to all those who trusted me and gave me the opportunity to be responsible for their work and for the functioning of a group, also helping me understand that we can now invent new ways together. I am neither going to stop working nor to resign from my professional responsibilities, but I don't see how I can fulfill my public function as an actor and a director while keeping a position of leadership, nowadays: I strongly feel that the times we live in demand from me to question my own automatisms and to take steps forward, which also means

<sup>8</sup> Cfr. M. Sadovska, *Coming out*, in «Dwutygodnik», October 2020; <https://www.dwutygodnik.com/artkul/9125-coming-out.html> (last accessed: 17 June 2022).

to step back. I can perhaps direct a performance, but I have no intention to keep exerting authority in the same old way. My companions are intelligent, well-informed, and talented people who don't need to be led, but to develop their own capacities of collaboration, to help each other, to discover their own human and professional autonomy and, above all, to decide for themselves how to follow their aspirations, individually and together. I don't have a program to propose: I can only take practical steps in my own work, to look to serve my companions' individual needs and collective potentialities. They and the people we meet are my teachers in this respect. Only being sensitive to their propositions I can perhaps find with them what I sense as a possibility, and be able to imagine together with others what I cannot yet think by myself<sup>9</sup>.

In fact, this was a declaration of the end of the Open Program. Soon the formal decision followed. And Thomas letter informing about the closure of the Workcenter appeared as the next step.

### **No more center – time to work**

Reading this long story without happy ending one can say that this is a tale of disappointment and failure. After 35 years of work, after a lot of efforts, tiresome hours of training and performing, after fighting (sometimes fiercely) to be considered the only ones who knew and practised a “true” Grotowski's heritage, Mario Biagini and Thomas Richards admitted that they were not able to continue the work the way Grotowski created for them. But I think that it also means a victory – victory of a living tradition over a temptation to preserve and survive. Starting from an obligation to keep the heritage “pure” and away from “profans”, the two artists soon recognized a need to develop the “gift” in their own ways and to share it with a growing group of others. In the course of this development both Mario and Thomas freed themselves of the figures of “Grotowski's heirs” to become artists and important teachers on their own. It took time because the heritage they felt responsible for was undoubtedly both a treasure and a burden, and it was not easy to free themselves from it without crashing and destroying it. But I would say that finally they both managed to find their own way to close the doors of what was their professional home of birth and enter the world.

Not only from this perspective I recognize the closure of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards as one of the most important events in the world theatre of the last few years (even if a majority of the theatre world did not noticed it at all). This is really the end of the laboratory theatre. No more cruel alchemy of a master who melts people to achieve gold. But it does not mean that a

<sup>9</sup> M. Biagini, *Update. February 2021*, in «Performer», 2021, n. 21; <https://grotowski.net/performer/performer-21> (last accessed: 17 June 2022).

quest for the “gold” is no longer possible. The Workcenter belongs to the history, but the center of the work lives on.

Closing of the doors of the Upper Room in Valicelle is not the last image of the wonderful documentary by Aniela Gabryel. The true final scene shows Thomas Richards singing alone in the woods.

*Antonio Attisani*

## **Varia umanità**

Prima, durante e dopo il Workcenter  
of Jerzy Grotowski and Thomas Richards

La cultura di massa e mediologica ha fatto propria l'idea che tutto il mondo è teatro, deviandone il significato. Se ai tempi di Shakespeare il concetto invitava a meditare sul rapporto tra la scena e la vita, oggi dice semplicemente che tutto è spettacolo. Tra le conseguenze di questo fatto irrevocabile vi è quella che l'antica definizione di teatro risulta completamente sfuocata nel senso comune: ciò che era "il teatro" fino all'adolescenza dei nati nel secondo dopoguerra, vale a dire propriamente l'arte drammatica, definizione imborghesita nel "teatro di prosa", è da una parte oggi quasi indistinguibile dagli altri fenomeni teatrali e dall'altra è considerata un fenomeno di altri tempi frequentato da una minoranza, un luogo nel quale la gente parla anacronisticamente ad alta voce. E per aggiornarsi sempre di più gli attori trascurano la voce e ricorrono all'amplificazione considerata come l'acqua calda o il frigorifero negli anni Cinquanta, una indispensabile conquista di civiltà. Soprattutto non si distingue più tra una scena che racconta l'intreccio di due o più azioni e l'esposizione appunto spettacolare, teatrale in senso lato, di non importa quale idea.

Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (già il nome era poco seducente) era diversamente percepito da indifferenti e antipatizzanti da una parte e simpatizzanti dall'altra. Per i primi si trattava di qualcosa di anacronistico o irrealistico nella società dello spettacolo, un fossile etico-artistico rispetto alle vigenti modalità di produzione culturale, mentre i simpatizzanti erano catturati dall'intensità dell'esperienza estetica che avevano avuto incontrandolo, lo consideravano il luogo di un felice e sapiente viaggio nelle recondite profondità dell'umano, passo indietro e riscoperta che diventava una espressione fisica quasi sovrumana. Pochi erano coloro che comprendevano come lì, per virtù della erudita visionarietà, dell'etica e della maestria psicotecnica di Grotowski, accadevano due cose distinte che tuttavia non possono che manifestarsi in modo interdipendente: da una parte si riprendeva e sviluppava quella "nuova tradizione" del teatro che appunto va da Stanislavskij a Grotowski, tradizione che, come ormai dovremmo sapere, ha radici

antichissime nelle più diverse culture e al tempo stesso, come una fiamma, è sempre nuova a se stessa; dall'altra, bisogna tenere conto che questo lavoro *consiste* soltanto nell'incarnazione nelle singole e disuguali biografie dei suoi attuanti, quindi nelle loro peculiari espressioni poetiche.

Nel corso della mia attività didattica e critica ho sempre cercato di rendere leggibili i due aspetti perché da osservatori dev'essere chiara la differenza tra la manifestazione storicamente circostanziata di una poetica e la sua sostanza intraculturale o scientifica, insomma la sua *modalità di composizione*, la comprensione di come si forma e come agisce il poeta scenico, o come altro vogliamo chiamarlo.

Questo è il tratto di storia della cultura in cui si inquadra la vicenda del Workcenter, vicenda che andrebbe vista a sua volta in rapporto alle concomitanti con le quali, consapevolmente o meno, interagisce, ma anche sullo sfondo delle piccole conquiste derivanti dalla ricerca storica e teorica, assai vivaci negli ultimi decenni in tutto il mondo. La fine del Workcenter è un evento che attira nuovamente la nostra attenzione, ma – come si ripropone di fare questo numero di «Culture Teatrali» – è essenziale ricontestualizzare questa esperienza capitale del teatro nella nostra contemporaneità e, da studiosi quanto da artisti, scegliere come posizionarsi.

Chiunque legga queste righe avrà letto anche le lettere con le quali Mario Biagini ha deciso di lasciare il Workcenter e, poco più tardi, Thomas Richards di chiuderlo. Nelle settimane seguenti ho incrociato alcuni loro ammiratori, costernati e persino in lacrime, e alcuni loro antipatizzanti, che si fregavano le mani: i primi chiedevano quale fosse il motivo (evidentemente nascosto) di questa fine incongrua rispetto allo straordinario livello della loro produzione complessiva, i secondi leggevano l'accaduto come la dimostrazione di ciò che credevano di avere compreso da tempo, vale a dire che quella percorsa dagli eredi di Grotowski fosse una strada senza sbocco e in definitiva non riguardante il teatro. A tutti rispondevo laconicamente, dicendo che le lettere dei due facevano intendere assai bene cosa fosse successo. Mentivo. Non perché conoscessi chissà quale retroscena<sup>1</sup> ma perché quelle lettere non sappiamo ancora leggerle e la comprensione dell'accaduto è possibile soltanto considerando la vicenda del Workcenter sullo sfondo della storia del teatro del Novecento, o almeno di una sua parte significativa. Richards e Biagini hanno concretamente affrontato alcune tematiche riconducibili a domande tanto semplici quanto cruciali, come: qual è oggi la funzione del teatro (ammesso che in tutti i teatri vi sia un medesimo fondamento di teatralità)? quali le caratteristiche dei suoi attori (performer, se si vuole)? come sincronizzare il lavoro su se stessi con

<sup>1</sup> Meglio chiarire, onde evitare disonesti idealismi: ogni scena presuppone un retroscena nel quale di solito si manifesta il peggio del "troppo umano", per cui non è da escludere che in questa vicenda ci siano stati dolori e contraddizioni e persino alcuni fallimenti che andrebbero messi nel conto. Ma questo vaglio è qualcosa che spetta a chi sa, *in primis* a tutti i protagonisti, finora molto silenti.

la produzione destinata a un pubblico comunque minoritario per quanto disseminato in tutto il mondo? Infine (per loro): come innestare l'insegnamento grotowskiano nel lavoro teatrale di oggi?

I due, da quando li ho conosciuti e frequentati, circa vent'anni fa, dapprima in coppia e dal 2006 come guide dei rispettivi gruppi, erano chiaramente orientati a sviluppare nella pratica teatrale la formazione ricevuta e andavano all'incontro di un pubblico non limitato ai pochi che negli anni della formazione erano invitati ad assistere ai loro "esercizi" o "azioni". Pur lavorando rigorosamente sull'eredità del maestro, persino nella cura del fondo archivistico e delle pubblicazioni, e seguendo nel solco prima tracciato insieme, caratterizzato soprattutto dalla centralità di un certo modo di concepire il canto, con i loro compagni di avventura a vario titolo (il sottoscritto compreso, in qualità di osservatore-partecipante) i due non ricorrevano mai al gergo grotowskiano. Non erano grotowskiani, come non lo era stato lo stesso Grotowski<sup>2</sup>.

Nei miei numerosi scritti ho sempre distinto – ovviamente con le mie limitate possibilità – tra ciò che facevano e alcune questioni sospese o dubbie, forse rendendo queste ultime poco leggibili a causa dell'enorme ammirazione che provavo e che sentivo il dovere di motivare per mettere in risalto il loro contributo alla cultura teatrale contemporanea, al di qua e al di là dei singoli esiti produttivi.

La scienza dell'attore sviluppata nell'asse da Stanislavskij a Grotowski e poi da loro, costituisce un passaggio storico ineludibile. Nessuno ha mai detto e pensato che fosse l'unico protocollo teatrale valido, ma è certo che negli anni pontederiani del Workcenter si è rivitalizzata una tradizione di cui i due orfani grotowskiani, allora fratelli elettivi e oggi fratelli divorziati, sono tra gli indiscussi continuatori.

Non c'erano dubbi che la loro fosse una impresa di straordinaria rilevanza, purtroppo controeffettuata da uno sciame internazionale di grotowskiani autoproclamati e maestri d'accatto. Assicuro il lettore che ne ho conosciuti tanti, anche perché assediavano i due, e se è vero in generale che anche un brutto teatro non fa male a nessuno, be', quelle erano eccezioni.

Comunque sia, si faccia attenzione alla scansione degli eventi. Prima è venuto il distacco di Biagini. Il lavoro con gruppi diversi, dal 2006, sia in termini di poetiche che nella formazione artistico-professionale, aveva portato i due a una sempre più marcata differenziazione e a un certo punto Biagini si è reso conto di non potersi più riconoscere nell'impresa comune. Quanto a Richards, penso che abbia vissuto quel passaggio come una ferita e preso atto di ritrovarsi da solo, anche a causa del

<sup>2</sup> Un resoconto sintetico e puntuale redatto da Biagini nel 2014 sull'incontro e il lavoro comune fino alla separazione di fatto tra lui e Richards, dunque nell'arco temporale 1986-2006, si trova nel volume *NowHere residenze attive. L'Open Program del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards a Macao*, a cura di C. Fiordimela, V. Pasca Raymondi e T. Urselli, con la collaborazione di M. Biagini e F. Marcelli, Roma, Sensibili alle foglie, 2021, pp. 46 sgg.



venire meno del contributo della Fondazione Toscana Spettacolo. Quindi ha sciolto il numeroso gruppo che dirigeva. Nel suo caso, e non c'è motivo di non credergli, l'accaduto coincide con una svolta esistenziale: a sessant'anni di età ha sentito il bisogno di affrontare il tempo che gli resta con un piglio nuovo e forse nuovi compagni.

Dunque la chiusura. È assolutamente naturale che accadano queste cose, molto più sospetto è il caso di unioni perpetue basate sull'incapacità di crescere e di cambiare. Ecco un'altra buona ragione per guardare alla storia del teatro, dove si vede chiaramente quanto durino i sodalizi e i cicli delle poetiche.

Vorrei continuare però ponendo alcune questioni cogenti che penso riguardino tanto noi che gli amici dell'ex Workcenter.

Poco tempo fa, un'amica attrice, alla fine di un vivo dialogo conviviale sul teatro, mi ha detto in un soffio: «Com'è difficile fare teatro dopo Carmelo Bene!».

Mi era salito un forte No! alla gola, ma l'ho trattenuto per non mostrarmi troppo rigido e perché al momento non avrei saputo come motivarlo. Sono tra coloro che nutrono un sentimento di vera e propria venerazione per Bene e considero la sua opera e il suo pensiero una fonte di insegnamenti imprescindibili.

Ma che significa fare teatro *dopo* di lui, che bisognerebbe farlo come lui o andare oltre il punto a cui era arrivato? E poi: la sua filosofia della composizione scenica è molto cambiata dagli anni Sessanta ai Duemila<sup>3</sup>, dunque bisognerebbe scegliere quale Carmelo Bene. I suoi eredi autoeletti, che oltre a lui hanno spalleggiato o esaltato alcuni ingegni teatrali non memorabili, lo mettono in cima alla piramide dei valori per autonominarsi sommi sacerdoti del culto e dunque Corte Costituzionale del teatro; lo fanno riferendosi soprattutto ai suoi ultimi anni, alla fase che peraltro il solo Umberto Artioli ha definito esattamente in termini storico-filosofici. Ma anche ammettendo che l'approdo alla solitudine in scena, alla prima "lettura" di un testo, alla sublimità post-nichilistica ecc. costituiscano un ideale di teatro, non mi sembra concepibile fare come lui o addirittura "andare avanti". La storia non va così. Noi arriviamo in scena anche dopo Sofocle, Shakespeare, Stanislavskij, Grotowski, Artaud, Mejerchol'd, Kantor e tanti altri numi, ma questo non significa che dobbiamo imitarli e superarli, anche se è innegabile che in quanto divinità artistiche, oltre a essere casi unici, hanno fatto compiere alcuni piccoli o grandi progressi al complesso della nostra civiltà teatrale, progressi che dovremmo avere assimilato nella nostra formazione.

Ecco una lettera inviata da Umberto Artioli a Carmelo Bene il 28 settembre 1996,

<sup>3</sup> Cfr. lo splendido esercizio di ammirazione di Jean-Paul Manganaro (*Oratorio Carmelo Bene*, Milano, Il Saggiatore, 2022), frutto di un'amicizia, anzi di un affetto e di una *consonanza* pluridecennale, che apparentemente smentisce quanto ho appena affermato perché individua fino da *Hermitage* e *Nostra Signora dei Turchi* il filo rosso sangue del modo di comporre beniano.

in occasione di una tavola rotonda su Antonin Artaud<sup>4</sup>. Può sembrare una digressione, ma credo sia giusto riproporla qui in forma di “finestra” per acquisire un certificato fondamentale sulla singolarità dell’ultimo Bene, del suo carattere esemplare e al tempo stesso inimitabile, vale a dire senza alcun “dopo” possibile.

Caro Carmelo,

vorrei esprimerti il mio rincrescimento per l’impossibilità a presenziare alla prima del tuo *Macbeth* e alla tavola rotonda di lunedì 7 ottobre. Sono stato avvisato troppo tardi dall’organizzazione del Teatro Argentina (solo martedì scorso) e la gran massa degli impegni pregressi ha reso vano ogni sforzo di differirli. Mi spiace soprattutto per una ragione: proprio quest’anno, riconfrontandomi con Artaud in occasione del centenario, ho avuto modo di ripensare il rapporto tra Artaud e C.B., radunando sul tema qualcosa di più di qualche appunto slabbrato. La tavola rotonda sarebbe stata un’occasione per mettere a fuoco taluna di queste riflessioni, il cui sviluppo rimando a un saggio futuro.

Quello che segue è solo uno schema di lavoro, che sintetizza tuttavia quanto avrei sostenuto a Roma. Te lo voglio far presente, confortato anche da quel che oggi affermi nell’intervista a «Repubblica» (dove tra l’altro metti a fuoco con grande chiarezza il tema del «corpo (in)glorioso»):

1) L’Artaud del *Teatro e il suo doppio* (1931-1937), che si assoggetta alle leggi dell’«essere» e crede in un rituale scenico capace di guarire l’impurità della vita, è solo un’effimera parentesi tra due grandi stagioni all’insegna del «negativo»: *a*) gli scritti “surrealisti” (soprattutto 1924-1928) in cui si insiste sul *manque* e sul lavoro di dissugamento da parte del dio crudele; *b*) il clamoroso ritorno sulle stesse posizioni negli ultimi anni (1945-1948), dove il rifiuto dell’«essere» diventa il rifiuto della Creazione sbagliata. Tutto ciò che sancisce e perpetua l’esistente (l’io, il linguaggio, il senso, la storia, il rituale scenico, il mondo della «rappresentazione»), la nascita in un corpo di carne, l’atto di procreare) viene radicalmente messo in questione.

2) È evidente che il raccordo con C.B. (sul piano dei problemi e non su quello di eventuali – inesistenti – filiazioni) non può concernere certo la fase del *Teatro e il suo doppio*.

Si tratta di una distinzione cruciale, che mi sembra di dover ribadire contro la Babele delle lingue critiche. Mentre il teatro antropologico degli anni Sessanta (Living, Brook, Grotowski, Barba ecc.) si appella a questa fase centrale di Artaud (l’Artaud che opta per l’Oriente contro l’Occidente, che si infiamma per il teatro balinese, che indaga i cerimoniali messicani, che si appella all’unità di tutti gli esoterismi ecc.), C.B. è il solo nel Novecento a imboccare con risolutezza l’altra direttrice artaudiana, la via dell’assoluto «rigetto». Lo statuto di *unicità* della ricerca di C.B., il suo carattere davvero sovversivo, dipendono da questo presupposto folgorante.

3) Artaud ha espresso la sua forza di rigetto sul piano della scrittura (paragrammatismi, glossolalie, derive ritmiche ecc.) La ricusazione della madre-lingua diventa nei suoi

<sup>4</sup> Cfr. U. Artioli, *Lettera a Carmelo Bene*, in U. Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Milano, Medusa, 2006.

testi l'equivalente di ciò che, da un altro punto di vista, è l'odiato *père-mère*, l'orrida fucina del corpo di carne. C.B. lo ha invece *mostrato* sul piano dell'operazione teatrale, destituendo dall'interno della stessa scenicità il concetto di rappresentazione, di senso e, per suo tramite, di ordine cosmico. Nessuno prima di lui aveva fatto un simile uso dello strumento teatrale. Se l'autentico Novecento è legato al motivo del disessere, mai questo disessere è stato «visibilizzato» con tanto rigore (direi con tanta «crudeltà») su una scena che, oltrepassando il suo statuto di evento spettacolare, si dilata sino a coincidere con il *theatrum mundi*. (Il richiamo alla metafora-principe del barocco non è certo casuale.) Grazie a questa torsione, il teatro è, contemporaneamente, degradato e assunto a paradigma esemplare.

4) Le interpretazioni francesi, a partire da quella mirabile (e archetipica) di Deleuze, hanno colto benissimo questo snodo. Il tema della sottrazione del senso (egemone: l'ordine dei significati) per un teatro che, basandosi su affetti, intensità, diffrazioni, fluttuazioni (e non sulla psicologia, sulla fabula, sull'azione) spalanca le soglie dell'increato e innesca a partire dai significanti una vertigine creativa perennemente *in fieri*, è un'acquisizione critica fondamentale.

5) Da queste interpretazioni (anche da quella, bellissima, di Klossovski, sulle patofanie e sul *daimon* antico) risulta tuttavia esclusa (o fortemente compressa) una fetta dell'operare di C.B. che a me pare decisiva. C.B. è un autore disforico; in lui si affollano continuamente vettori che rinviano al lutto, alla mancanza, al dispiacere, al disessere (si veda per citarne uno solo la stupenda pagina relativa a Giocasta – ovvero della maledizione del grembo – presente nell'*opera omnia*). Analizzare C.B. unicamente sul piano delle «intensità», del gioco dei significanti, significa restituirlo a una dimensione forse troppo euforizzante e gioiosa con esiti in qualche modo 'futuristi' (intendo la parte migliore del futur-espressionismo a cui la recitazione astratta di Blümner, tanto per citare un esempio, resta collegata). Ma C.B. non si batte soltanto contro l'ordine 'sociale', contro le strutture massive o 'molari' del potere, di ogni potere. Quando dichiara di essere fuori dalla storia e tratta la massa dei nescienti come una ridda di spettri, non usa delle provocazioni. Siamo invece nell'epicentro di una poetica presso cui l'ordine cosmico, lo statuto di *creatura*, diventa oggetto di ludibrio. Attorno al motivo dell'onnipotenza tradita aleggia nella produzione di C.B. – ed è una sorta di grandioso basso continuo – qualcosa che ricorda la *vanitas* dell'*Ecclesiaste*.

6) Se tutto questo è vero, il motivo della *sottrazione* (del togliere di scena) si arricchisce di un altro (e forse più cogente) significato. Inerendo al motivo del disessere – l'afasia, la goffaggine voluta, i gesti mancati, la messa tra parentesi del 'visibile', la sospensione del tragico, la costante presenza della parodia – impongono una strategia di lettura che affianchi in maniera complementare il criterio delle «patofanie» e delle «intensità». La sottrazione dello spettacolo è in realtà il modo utilizzato da C.B. per dichiarare la propria estraneità a un cosmo impossibile.

7) Il teatro di C.B. è, insomma, la lancinante dimostrazione di come l'autentico spirito religioso sopravviva nel nostro secolo soltanto in chi avverte l'assenza di Dio. Analizzato fino in fondo, l'esito ultimo di C.B., il teatro della *phonè* (su cui ho già scritto alcune note), consente di rileggere l'intero arco della produzione di Carmelo sotto una luce inedita, a dimostrazione di una straordinaria continuità di dettato e di ispirazione

anche dietro le apparenti cesure. Ho posto in fretta, e in un linguaggio approssimativo, una serie di questioni su cui mi propongo di ritornare. Ma nella loro schematicità sono anche il tentativo di fornire un approccio storiografico al problema C.B. In fondo, pur capendo l'orrore di C.B. per la storia, il ruolo (la maschera) di chi scrive resta quella di uno storico del teatro.

Un abbraccio fraterno.

Noi veniamo semmai *prima* delle divinità teatrali, nel senso che da quando abbiamo iniziato il nostro percorso nell'arte siamo su un'altra strada, sia in senso strettamente biografico sia per le differenti circostanze storico-sociali. Alla fine ognuno di noi sarà arrivato a un punto che è il compimento del proprio destino, e ciò sarà avvenuto nel contesto di un altro mondo, con altri spettatori e altri esseri che strisciano sulla terra. Potremmo metterla anche così: Bene è stato un'eccezione, noi siamo nella regola, e se e quando qualcuno facesse eccezionalmente bene diventerebbe una nuova eccezione. Eppure, non di rado, i detentori del culto beniano proiettano sul mondo del teatro insensati e volgari giudizi. Si sentono intelligenti e superiori, ma sono incapaci di rivolgersi al loro popolo elettivo in modo insieme esigente e compassionevole, di comprendere che se i piccoli devono fare come i grandi, siano essi Artaud o Grotowski o Mejerchol'd o Brook o chissà chi altri, è nel senso di percorrere ognuno *la propria* Via Crucis. I grandi sono modelli non replicabili, anche se di immensa ispirazione, e "noi", ovvero coloro che si esibiscono nel divertimento e nel *tremendum* della scena, *ricominciamo* continuamente, e per ognuno il punto di partenza e di arrivo sono diversi. Ciò non esclude che ogni cammino sia criticabile e misurabile, ma con un criterio derivante dal rapporto tra la qualità di ciò che si crea e l'effettiva funzione che si svolge, insomma dal grado di consonanza tra etica ed estetica. Naturalmente fare teatro in questo nostro altrove è difficile. Ognuno deve trovare da sé e realizzare nell'unico presente possibile la convergenza del lavoro su se stesso in scena e della condivisione artistica. Invece la maggior parte di noi passa la vita ingannando se stesso e gli altri, magari sventolando i "valori", ma incapace di mettersi in gioco davvero, senza compiacimenti, di guardare negli occhi non soltanto gli amici da "scandalizzare" e i propri simpatizzanti, ma gli altri. (Sul *giocare* anziché *recitare* bisognerebbe ragionare ancora; sul gioco scenico che dovrebbe, come negli sport, divertire sia gli atleti che gli spettatori).

E poi, il teatro può avere mille forme. Quanto ognuna di esse sia giusta o sbagliata lo si determina in modo circostanziale, s'è detto, ma anche con il vaglio storico. Ad esempio l'attuale diluvio di assoli e cosiddette performance contiene a volte episodi di grande teatro, però di un teatro altro dall'arte drammatica intesa come evento scenico composto dall'intreccio di due o più azioni.

Non è sempre facile distinguere tra causa ed effetto, però anche la gran parte degli spettacoli del vecchio e del nuovo teatro sono concepiti come assoli, come

cori nei quali molte voci dicono le stesse cose, non soltanto con le parole ma anche con il corpo. Sono monodie, spesso di marcato carattere ideologico, con ammiccamenti a novità linguistiche del tutto esteriori. Mentre l'arte drammatica, pratica interna al teatro ma distinta, è polifonia e arte del contrappunto. Nel *punctum contra punctum* teatrale già presente in Aristotele, le diverse melodie significate dagli interpreti si intrecciano in senso orizzontale, mentre le relazioni tra le note (nel nostro caso tutti gli altri segni scenici) si dispongono in senso verticale e costituiscono l'armonia. Ignorando questo protocollo fondamentale, il tentato superamento del teatro giudiziario della tradizione borghese si compie purtroppo maldestramente in una entropica dimenticanza della peculiarità drammatica. Questo equivoco si è verificato anche in alcune produzioni del Workcenter, non perché Grotowski ignorasse il problema, come dimostrano i suoi spettacoli, ma perché ha speso i suoi ultimi anni come guida di un centro di ricerca prioritariamente focalizzato sulle tecniche psicoagogiche e l'arte del combattimento, vale a dire nella formazione di attori-creatori di un "teatro" (= espressione che incontra il pubblico) sincronizzato con una psicoagogia transculturale di inaudita intensità. Tutto ciò è avvenuto però in una temporalità che il maestro non ha potuto estendere, dopo essersi formati all'arte del combattimento, fino al ritorno alla guerra. Il suo testo sul performer è rivelatore in questo senso. Questo ritorno a un (nuovo) punto di partenza che si scopre soltanto una volta compiuta la "rivoluzione" è il contrassegno del lavoro svolto dopo la morte di Grotowski da Richards e Biagini, sempre facendo coincidere la creazione con la formazione e l'avventura sperimentale. Anche nel Workcenter degli anni Duemila non sono mancate le creazioni drammatiche, dapprima sulla scia luminosa di *Downstairs Action* e poi con alcuni veri e propri spettacoli, da *Dies Irae* di Biagini a *Underground* di Richards, ma è mancato, se non sbaglio, un focus di consapevolezza sulla natura dell'arte drammatica, ossia sulla necessità di tornare (cambiati, certo) al prima, a quel prima cui siamo comunque rinviati dalla nostra unicità o mostruosità che dir si voglia.

Il Carmelo Bene degli ultimi anni si era lasciato alle spalle l'arte drammatica con il proprio "teatro della *phonè*", ma il suo era il finale di un singolare compimento biografico, di una solitudine filosofica, come appunto spiega Artioli, niente a che vedere con il monologhismo che oggi tanto affascina: era la sua musica essenziale. Comunque sia, pur con i limiti e le oscillazioni del caso, il lavoro del Workcenter rientrava pienamente in una prospettiva *neodrammatica*.

Oggi è possibile grazie ad alcuni specialisti innovatori *rileggere* Aristotele, ed è necessario un nuovo incontro con Socrate (un filosofo rappresentato da un altro filosofo) e con Diotima (un personaggio inventato dal primo e di cui riferisce il secondo). Tutto ciò richiede un certo impegno, oltre a una seria autocritica per la nostra superficialità del passato e la relativa revisione storica. Da tali riletture si deduce tra l'altro la centralità della dimensione del confronto e la necessità della narrazione collettiva per un'arte drammatica che si realizza né in un prima né in un

dopo ma semplicemente nell'incontro irregolare con la gente del proprio tempo, unico luogo nel quale può essere messa in gioco la propria unicità, o mostruosità che dir si voglia<sup>5</sup>. È un percorso accidentato ma decisamente 'ricreativo', quello che si delinea, un gioco che si può fare continuando ad amare Carmelo Bene e sperando di meritare idealmente il suo rispetto, ma anche accettando il fatto che non si può piacere o essere amati da tutti, nemmeno da tutti coloro che ci piacciono o che amiamo, e soprattutto – come ci ricordava lui stesso – che l'artista deve fare ciò che può, non ciò che "deve". Nella vita vera di solito non accade così, lì ognuno di noi è suddito e difensore di ciò che crede di dover fare. E mettiamoci l'animo in pace: il fatto di essere ciascuno un caso unico, un mostro, non significa che siamo geni, l'unicità esiste anche senza genio, significa che ognuno svolge il lavoro possibile nel proprio destino, una condizione che, se agita con maestria artistica, si rende utile agli altri. A degno corollario di ciò, un'altra cosa da ridefinire è la pratica dell'amizizia nella reciproca sincerità anziché nella complicità, esercizio spirituale oggi assai poco praticato.

In questo stesso Annale di «Culture Teatrali» l'amico Marco De Marinis ha voluto accogliere un intervento di cui Gregory L. Scott ci ha fatto dono e che rappresenta il più recente esito di un lavoro sulla *Poetica* di Aristotele iniziato circa trent'anni fa<sup>6</sup>, lavoro finora assai male accolto, con rare eccezioni, dall'*establishment* dei classicisti, oltre che ignorato dagli studiosi di teatro. Degli editori non parliamo, ormai se ne stanno rintanati dietro gli scudi dei *peer reviewer*, i cosiddetti "pari", i quali in realtà si sentono detentori della disciplina e sono i primi nemici di chi ha qualcosa di nuovo da dire, donde l'ambiguo protocollo delle *peer review*, che funziona anche da comodo alibi per editori che non sono più operatori culturali e scopritori di idee e talenti. Nel caso di Scott, da qualche tempo il blocco critico comincia a mostrare alcune crepe e non c'è dubbio che nei prossimi anni le sue tesi saranno considerate una semplice interpretazione di buon senso del testo che fonda la cultura teatrale dell'Occidente.

<sup>5</sup> Cfr. P.B. Preciado, *Sono un mostro che vi parla. Relazione per un'accademia di psicoanalisti*, Roma, Fandango Libri, 2020. Già il titolo fa comprendere l'atteggiamento antiaccademico di Preciado, il cui riferimento spregiudicato a Kafka informa tutto il suo controverso (nel senso di contestato e, in quel caso, interrotto dalla una folta platea), politicamente e poeticamente esaltante discorso.

<sup>6</sup> Cfr. *infra*, pp. 391-405. Queste le sue pubblicazioni principali: G.L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition. The Real Role of Literature, Catharsis, Music and Dance in the Poetics*, New York, ExistencePS Press, 2018. L'opera consiste in due volumi di grande formato per complessive seicentotrentasei pagine e rappresenta l'esito di un percorso iniziato con il PhD del 1992, proseguito con un primo saggio del 1999, poi con *Purging the Poetics*, in «Oxford Studies in Ancient Philosophy», XXV, 2003, pp. 233-263 (ripreso e aggiornato come cap. 5 di *Aristotle on Dramatic Musical Composition*) e infine con la nuova traduzione commentata del testo aristotelico: Aristotle, *Dramatics (also known as Poetics)*, Commentary and Translation by G.L. Scott, New York, ExistencePS Press, 2020.



Per presentire quali conseguenze potrebbe avere questa rilettura di Aristotele basti pensare a quanto essa sia l'eco antecedente delle più significative istanze del teatro contemporaneo, da Stanislavskij a Artaud a Grotowski, per fare alcuni nomi, o persino di un autore come Bertolt Brecht, nonostante basi la propria poetica sul totale fraintendimento di Aristotele. Per non parlare del disorientamento della teoresi teatrale contemporanea, alcuni concetti chiave della quale, come "scrittura scenica" e "teatro postdrammatico", saranno presto considerati il segno di un penoso annaspere nella ricerca di una comprensione impossibile senza una chiara consapevolezza dei processi storici.

Per i contenuti di questa rivoluzione euristica rimandiamo al già citato articolo di Scott.

Qui è importante accennare all'ulteriore lavoro che spetterebbe a coloro che il teatro lo fanno, perché a loro rimane il compito di interpretare alla luce della prassi scenica contemporanea ciò che da Diotima, Socrate e Platone in poi, avviene nel processo di creazione, composizione ed esecuzione, e interrogarsi nuovamente sulle forme della "possessione" che guiderebbe o sarebbe guidata dall'attore o dal performer. Essendo stati testimoni o attori delle varie declinazioni contemporanee di tale processo, possiamo confrontare le nostre esperienze con le testimonianze e gli scritti riguardanti i maestri del secolo scorso, ma per farlo occorre prendere le distanze da tanta minuzzaglia ideologica degli ultimi decenni e restaurare una prospettiva storica. Soltanto così sarà possibile ricomprendere in un orizzonte di materialismo integrale cosa significhi l'istanza del sacro o cosa sia "l'ispirazione divina" che attraversa l'artista e il performer, insomma quali siano quelle forme di energia circolanti nell'universo che ancora si conoscono poco e come accade che un attore sappia evocarle e farsene messaggero. Soltanto così è possibile andare in scena senza soccombere all'attuale deriva economica e culturale e rendersi conto di cosa significhi il diluvio di assoli che caratterizza un teatro oggi allo sbando tra pretese oracolari, falsa coscienza ideologica e ipertrofie egotiche, e soprattutto come, essendosi allargata a dismisura la nozione di teatro, all'interno del nuovo orizzonte si rischi di perdere di vista quell'arte drammatica di cui, appunto, per primo in Occidente parla Aristotele, un'arte drammatica che è per sua essenza collettiva e consacrata alla "varia umanità" intreccio e confronto di diverse azioni. Si tratta di una messa a punto teorica necessaria per continuare nel superamento della drammaturgia giudiziaria che ha conosciuto il suo apogeo con il teatro borghese e che molte nuove forme di grottesco hanno congedato, oltretutto nel ricongiungimento di parola, canto e danza in una *mousikè* totale.

Soltanto così si potrà continuare su una strada diversa da quella dei persuasori monologanti e della scena giudiziaria, e lasciare ad alcuni nobili e antiquati specialisti e al loro pubblico il divenire del teatro moderno borghese a dominante registica, e magari – infine e per cominciare – ripartire dall'idea del "collettivo di narratori" invocata dall'ultimo Brecht.



Ciò può avvenire soltanto in un teatro *trans* nel quale la crudeltà artaudiana, rivolta anzitutto contro se stessi come individui e come specie, è generatrice di una sorpresa estetica e interpretativa a dominante attoriale e poetica. Il solismo di Bene era l'ultimo approdo della sua Via Crucis nell'arte, negli epigoni ridotto a misera egolatria. Il cammino di chi viene prima di un gigante come lui dovrebbe consistere innanzitutto nell'impegnarsi nello «sterminio degli errori» (Nāgārjuna) a partire dalla lacerante, festosa e tutt'altro che innocente condizione dell'inizio. Soltanto così sarà possibile confrontarsi con i diversi tipi di nichilismo che si stagliano al nostro orizzonte e ad esempio distinguere tra l'estremo approdo di Bene a un lucido e appassionato *transnichilismo* – di cui Artioli traccia le coordinate – e quello del giovane Brecht, manifestazione del nichilismo da neofita marxista («Che cos'è l'omicidio di un uomo di fronte alla sua assunzione?»<sup>7</sup> – assunzione, si badi bene, non licenziamento), ognuno giudichi se minaccioso o disperato.

L'intenso lavoro specialistico realizzato da Scott sul testo inaugurale della nostra civiltà teatrale è soltanto uno dei fondamenti necessari per definire il punto di ripartenza della straordinaria avventura euristica che aspetta le generazioni più giovani. Coloro che stanno per uscire di scena ne hanno visto o vissuto i primissimi episodi e andrebbero semmai interrogati con cura. A chi non piacerebbe partecipare a questo cantiere della neodrammatica e mettersi alla prova di un pensiero poetante e un'azione che *contemporaneamente* guardano indietro, si guardano attorno e guardando avanti?

Comunque sia, molte cose significative e nuove avvengono *prima* di accompagnarsi a una piena coscienza e il transito verso una nuova arte drammatica è visibile in molte esperienze. Ad esempio ho visto fare qualcosa di simile, con il significativo sottotesto di un rituale ebraico, al regista portoghese Tiago Rodrigues che lavorava in pubblico e con alcuni spettatori su un sonetto di Shakespeare, guidando con delicatezza una piccola cerimonia che toccava il cuore, come una rivelazione e un invito a continuare. E finora il segno autoriale più forte di Rodrigues consiste proprio nella predisposizione per ogni messinscena di un collettivo di narratori. Ora Rodrigues è il primo uomo di teatro non francese a dirigere il Festival di Avignone. Se resisterà alle seduzioni mondane di Oltralpe, il transito di cui stiamo parlando potrebbe conoscere un notevole impulso a livello internazionale.

Torniamo ora al Workcenter, intanto per ribadire che le questioni generali appena delineate lo riguardano, poi per ricordare che la sequenza Grotowski-Workcenter-presente-e-futuro di-Richards-e-Biagini contiene motivi di riflessione e di lavoro che dovrebbero essere condivisi almeno da tutto l'ampio fronte di quello che una volta si chiamava “nuovo teatro”.

I due eredi designati del grande maestro, invece di accomodarsi nella gestione di un museo o di una redditizia scuola privata si sono messi in gioco riportando nella

<sup>7</sup> B. Brecht, *L'Opera da tre soldi*, trad. it. E. Castellani, Torino, Einaudi, 2015, p. 199 (atto III).

cultura teatrale contemporanea ciò che avevano appreso in una quindicina d'anni di formazione, in estrema sintesi: la continuazione del lavoro sulle azioni psicofisiche (l'approdo dell'ultimo Stanislavskij); l'indagine intraculturale sull'attore e su ciò che una volta si definiva "recitazione"; le modalità di trasmissione del sapere drammatico; e, *last but not least*, la pratica intensiva e prolungata di una piccola comunità interculturale. L'offerta al pubblico di questa fondamentale eredità novecentesca non poteva che avvenire attraverso la creazione, ovvero le rispettive poetiche individuali, poetiche in mutamento durante questi venti e più anni, esiti dei quali esistono ampie testimonianze e che costituiscono un panorama distinto, anche se interconnesso con la loro eredità culturale e psicotecnica. A ciò si deve aggiungere che attraverso il lavoro pluriennale al Workcenter molti giovani sono diventati splendidi adulti. Non tutti sono grandi attori, però sono individui che hanno capito cosa volevano e potevano fare della propria vita; e posso affermare, per averlo constatato, che anche per quelli tra loro che si sono spinti lontano da ciò che il senso comune considera teatro, la formazione ricevuta al Workcenter è stata decisiva.

Riguardo agli esiti poetici, diciamo pure gli spettacoli, si deve fare un altro discorso. In proposito ho scritto fin troppo, considerato lo scarso interesse suscitato, e in ogni caso esiste una mole considerevole di documenti consultabili, anche audiovisivi<sup>8</sup>. Qualcosa resta da dire però su quanto accadeva negli ultimi tempi, prima della chiusura.

In una rivista di filosofia che nel 2019 ha dedicato una monografia alle arti dinamiche e al Workcenter<sup>9</sup> ho manifestato una commossa ammirazione per *Underground*, lo spettacolo dostoevskiano diretto da Richards, aggiungendo una nota critica su quello che era allora il protocollo di lavoro sui canti della tradizione afrocaribica. Può essere che l'abbia fatto in modo talmente rispettoso da non lasciare emergere alcune riserve nei confronti di *Underground* che oltretutto sono aumentate nel tempo, quando lo spettacolo mi sembrava flettere verso un tono farsesco e banalizzante. Da allora alla chiusura del Workcenter ho assistito a diversi altri spettacoli diretti dai due leader e, a parte l'apprezzamento per il singolare *L'heure fugitive* di Cécile Richards, ero sconcertato dalla debolezza drammaturgica

<sup>8</sup> Il fondo documentale riguardante Jerzy Grotowski è depositato e consultabile presso l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Imec). Presso la medesima istituzione, Richards e Biagini, eredi legali di Grotowski, stanno depositando gli archivi del Workcenter.

<sup>9</sup> «Il Pensiero», LVIII, 2019/1, *Luoghi del sapere: teatro e conoscenza*. L'intero fascicolo, a cura di Florinda Cambria, era dedicato al teatro e questi erano gli articoli del dossier intitolato "Intorno a *The Underground: A Response to Dostoevsky – Il sottosuolo: una risposta a Dostoevskij* del Focused Research Team in Art as Vehicle (Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards)": F. Cambria, *Introduzione*; A. Attisani, *Sotto e sopra la terra*; F. Cambria, *Il tessuto della presenza. Un incontro con Thomas Richards*; T. Richards, *Luci dal sottosuolo. Colloquio con Florinda Cambria*; A. Attisani, *Una sessione di canto*.

e dai malintesi ideologici degli spettacoli allestiti con la nuova formazione dei pur valenti attori sudamericani diretti da Richards, così come ho avvertito un certo disagio di fronte agli assoli di Felicita Marcelli (*E il popolo canta*) e Aga Kazimierska (*Katie's Tale*) diretti da Biagini. Di nuovo, non per l'indiscutibile valore delle interpreti, ma in quanto proposte culturali. Chi li avesse visti credo mi comprenda, alla luce di quanto sto dicendo. Le circostanze (Covid compreso), poi, mi hanno impedito di pubblicare qualcosa in proposito e di spiegarmi dettagliatamente con gli interessati, in quella fase impegnati in faccende ben più importanti<sup>10</sup>, se non alle prese con i prodromi del chiarimento che avrebbe portato al divorzio e alla chiusura del Workcenter.

Mentre Richards resta per ora in silenzio, o meglio dirige l'attività del nuovo Theatre No Theatre<sup>11</sup>, il primo segno della nuova fase che si apre è stato per Biagini e la sua nuova formazione chiamata Accademia dell'Incompiuto<sup>12</sup> la proposta scenica della *Ginestra*, l'ultimo canto di Giacomo Leopardi, oltre alla continuazione del lavoro con Felicita Marcelli, Jorge Romero Mora e Sambou Diarra su quel divertente e favoloso affresco di certa cultura europea del secolo scorso che è *La gran bevuta* di René Daumal. Dai primi passi si vede chiaramente come alcune contraddizioni del passato siano da considerarsi superate e se ne presentino di nuove, da affrontare con interlocutori e un piglio diversi. Biagini (che per me è Mario, un amico fraterno) si sta ripresentando nel nostro paese con questa sua performance leopardiana che mette in segno molte cose. Non intendo qui recensirla ma soltanto estrarne alcuni spunti di riflessione da connettere a quanto premesso. A parte le considerazioni sul ritorno (suo e di Felicita Marcelli) alla lingua italiana difficile e ricchissima di Leopardi e Pasolini, la prima cosa da sottolineare è la ripresa della parola rispetto al canto, che comunque rimane uno degli assi espressivi, come dimostrano il recital-concerto di Macelli e *Gli assetati* da Daumal. L'aspetto più rilevante di quest'ultimo sta nel fatto che lo spettacolo è allestito ogni volta con la partecipazione attiva alla creazione da parte di interpreti locali, attrici e attori ma anche performer di altre discipline. Il canto torna qui a essere prevalente e nel complesso quello che si propone è uno spettacolo corale, senza decisive innervature drammatiche. Si tratta di proposte in sé affascinanti e al tempo stesso

<sup>10</sup> E di cui a volte restano poche tracce. Ad esempio dobbiamo a Richard Schechner l'unico resoconto sull'intenso evento parigino del luglio 2019 in cui il Workcenter ha mostrato al pubblico tutte le proprie produzioni e, a un numeroso gruppo di professionisti, i propri processi di lavoro: *Oh, I Know I've Been Changed*, in «Theatre Research International», 2021, 46 (3), pp. 346-370. Il testo di Schechner, concepito come il diario di una settimana, passa in rassegna tutti i momenti della presentazione in un continuo contrappunto di descrizioni e annotazioni critiche assai personali.

<sup>11</sup> Cfr. il sito <https://www.theatrenotheatre.com> (ultima consultazione: 10 ottobre 2022).

<sup>12</sup> Cfr. <https://www.facebook.com/accademiadellincompiuto/> (ultima consultazione: 10 ottobre 2022).

assai problematiche per i cartelloni teatrali italiani di oggi. Infatti soprattutto in Italia faticano a circolare.

Sia come sia, quando non si scelga il ritiro eremitico, bisogna trovare una collocazione nel mondo e nel mondo si è in guerra. Leopardi lo sapeva e combatteva a modo proprio, nella *Ginestra* il *contra punctum* se lo fa da solo, metaforizzandolo nel conflitto tra la sfera della logica e quella del sentimento. La battaglia può essere persino divertente, se almeno si riesce a uscirne magari anche sconfitti ma non perduti e così consegnare agli altri un residuo di poesia.

Nel suo accompagnamento al canto leopardiano, Biagini fa spesso riferimento allo *Zibaldone*, testo infinito all'interno del quale bisogna continuamente scegliere il sentiero da imboccare o da tracciare (dall'ultimo incontro mi tengo stretta quella che considero una preziosa definizione del grottesco, vale a dire l'idea che «il vero è la cosa più contraria al bello»)<sup>13</sup>. Antonio Prete, studioso, critico e poeta a sua volta, proprio analizzando lo *Zibaldone* ha forgiato i concetti di «pensiero poetante» e di «poesia pensante»<sup>14</sup>. A molti artisti teatrali non è chiara la distinzione tra questi concetti e la funzione della scena. Il pensiero poetante e la poesia pensante sono tali nei teatri della pagina o della elocuzione, ma l'arte drammatica è un'altra cosa, è *azione poetica* (o poetante), anzi assemblaggio di diverse azioni poetiche che stabiliscono un rapporto critico e fisico soltanto in parte intenzionale e progettabile da parte del poeta di scena, l'attore, perché il corpo-mente dell'attore racconta ciò che accade, constatandolo *durante* ma “sapendolo” *dopo*, nel caso possieda adeguati strumenti culturali. Mentre il pensiero non è in sé azione performativa bensì soltanto uno dei suoi aspetti, minoritario direi, perché i padroni della scena e “ministri degli dei” sono gli affetti, come in ambito filosofico è chiaro da Socrate a Deleuze. Lasciamo dunque il teatro di pensiero a chi sa farlo e a chi lo apprezza (anche noi stessi, in alcune circostanze) e dedichiamoci a un teatro di affetti e disaffezioni, a quella istanza grottesca dal potenziale poetico infinito alla quale i grandi maestri del Novecento hanno ridato attualità. Semmai ricordando che il genio spietato e compassionevole di Leopardi, come quello di Nietzsche, taglia sì la testa al sentimentalismo, ma considera e tratta i sentimenti come sostanze fondamentali dell'arte, più profondi e importanti della speculazione ideologica.

Tutto ciò per dire che l'allestimento di un ideale cantiere *transteatrale* non potrà prescindere da alcuni motivi di lavoro che il Workcenter di ieri e i suoi eredi di oggi hanno riportato all'onore dell'arte con il rigore e il calore straordinari che gli

<sup>13</sup> «È tanto mirabile quanto vero, che la poesia la quale cerca per sua natura e proprietà il bello, e la filosofia ch'essenzialmente ricerca il vero, cioè la cosa più contraria al bello; sieno le facoltà le più affini tra loro, tanto che il vero poeta è sommamente disposto ad essere gran filosofo, e il vero filosofo ad esser gran poeta».

<sup>14</sup> Cfr. A. Prete, *Pensiero poetante e poesia pensante*, in Id., *Il pensiero poetante*, Milano, Feltrinelli, 1980, II ed. ampliata, 1996 e 2006, pp. 80-89. Ora *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Mimesis, Milano 2021.

riconosciamo. Chi non li avesse incontrati personalmente nell'ultimo loro fiammeggiante ventennio, ricominci con l'ascoltare Antonin Artaud in *Pour en finir avec le jugement de dieu* per avere la prova di cosa significhi "essere integrale di poesia" e s'informi, almeno, su come al Workcenter in più occasioni si sia verificato qualcosa di analogo. Certe voci non possono che essere l'espressione di corpi nuovi. Dunque si può, è soltanto – si fa per dire – una questione di metodo e di lavoro costante.

Se si smette di attardarsi pigramente nelle utopie (una delle patologie letali del secolo scorso, che purtroppo ancora gode di buona stampa) e si osservano attentamente realtà come questa, si può notare, senza bisogno di acrobazie teoriche, come nella cultura professionistica del teatro si stia passando dal "montaggio meccanico" diretto da un regista ingegnere a una sorta di "composizione quantistica" che avviene nel campo di forze della "compagnia", passaggio che si realizza a pieno grazie a un lavoro *di lunga durata* (1) svolto da una compagnia che è un'associazione di individui tutti diversamente attivi nel processo creativo e (2) i suoi componenti provengono da differenti culture, tradizioni o condizioni sociali, (3) quando tale "democrazia" si accordi con una conduzione continuativa assicurata da figure autorevoli, (4) quando parte integrante del lavoro comune è il laboratorio (formazione permanente, esercizio e sperimentazione) e infine (5) laddove, consapevolmente o meno, si procede, almeno tendenzialmente, verso una riunificazione delle arti dinamiche (poesia, musica, danza, canto e recitazione) o almeno a nuove contaminazioni tra loro, comunque a partire dal superamento delle discipline di provenienza<sup>15</sup>.

Se le piccole eteroclitiche comunità in cammino guidate da Richards e Biagini hanno conosciuto alcuni sbandamenti nell'esplorazione di questo territorio, oggi dovrebbero impegnarsi, come chiunque voglia percorrere il cammino di una neodrammatica contemporanea, ad approfondire i temi di lavoro ai quali abbiamo accennato, il che in sintesi significa la dimissione della rappresentazione giudiziaria in favore dell'azione poetante, l'investimento in una drammaturgia degli affetti<sup>16</sup>, il ricondur-

<sup>15</sup> Ho proposto per la prima volta questi motivi di lavoro nel 2017, motivandoli più estesamente, in *Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale). Un caso di filosofia al lavoro, che sembra danza*, in «Mimesis Journal», giugno 2017, n. 6/1, pp. 123-156.

<sup>16</sup> Gli studiosi revisionisti di Aristotele tengono a segnalare come un anonimo amanuense del Medioevo, copiando un manoscritto corrotto del trattato aristotelico, abbia sostituito il termine *pathématon* (esperienza, emozione o sofferenza) con *mathématon* (insegnamento, ragionamento) facendosi così levatrice, detto in estrema sintesi, di una fondamentale caratteristica della cultura occidentale moderna e del suo teatro, motivo del suo trionfo e della sua inclinazione concettuale e giudiziaria. L'interpretazione di quell'amanuense è naturalmente più un effetto che la causa del fenomeno, ma è altrettanto evidente che la fatale traslazione del poetico nell'«insegnamento» ha esercitato da allora fino a oggi una fatale influenza, contribuendo alla stabilizzazione della tradizione nella quale siamo ancora immersi. In proposito, cfr. E.P. Papanoutsos, *The Aristotelian Katharsis*, in «The British Journal of Aesthetics», 17, 4, April 1977, pp. 361-364, in G. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition*, cit.

re i concetti alla dimensione che spetta loro, sempre nel contesto di un esercizio continuo nella dimensione polifonica del *punctum contra punctum*, tornando alla monodia soltanto in giustificati casi eccezionali.

Poiché il divorzio e la chiusura del Workcenter sono contestuali all'annuncio che il lavoro di Richards e Biagini continua, come ovviamente quello di coloro che i due hanno formato, tanto la logica che il sentimento suggeriscono che la bella notizia è di gran lunga più importante di quella brutta. Date le premesse non c'è motivo di dubitare che i due possano contribuire ancora all'opera di aggiornamento della tradizione di cui sono rappresentanti e percorrere con vecchi e nuovi compagni il sentiero neodrammatico.

*Paul Allain*

## **Any breath left: what next for Grotowski after the Workcenter?**

Two multilingual email communications were sent out at the beginning of 2022 within a month of each other. The first, dated 1<sup>st</sup> January, was from Mario Biagini, former Associate Director of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. This announced his departure from the Workcenter, his setting up of another organisation intriguingly titled the Academy of the Unfulfilled, and a brief explanation of the reasons for his leaving. The second came out on the last day of the same month from Thomas Richards, who declared the closing of the Workcenter, explained broadly the financial reasons for this and touched on some of the consequences. As Richards' email highlights, Covid-19 has had many negative artistic and cultural impacts. The Workcenter's model as essentially a research body with limited options for income generation, especially during a pandemic, no doubt made it even more precarious.

Both communications cross-referenced each other and were not in isolation. The first did not come as a surprise, citing reasons of personal development and divergence from the Workcenter's mission and Richards' own work. Biagini had been pursuing his own semi-independent path within the Workcenter for years, formally at least since 2007 with the creation of the Open Program. In concrete terms, the seeds of this change had been sewn even earlier in Project: *The Bridge* Developing Theatre Arts, part of the EU-funded Tracing Roads Across (2003-2006), discussed later. More intangibly, this shift probably started well before that. The second email came rather more out of the blue, announcing the end of a long-standing institution, in operation since 1986. Its opening paragraph suggested that this was a relatively quick response to some recent financial decisions and changes made by the "motherhood" organisation, the National Theatre of Tuscany.

The two communications deserve further scrutiny, which I will begin to do here. Neither gave Tracing Roads Across (TRA hereafter) its full title but both described its "fundamental" (Biagini) or "defining" (Richards) nature, without elaborating



what made it so<sup>1</sup>. My home organisation the University of Kent was the only British collaborator in TRA and thus had a key role in the English-language reception of the Workcenter. In early January 2005 – almost exactly halfway through the project – we hosted members of the team with Richards and Biagini for a two-day symposium or Intervention as it was called. Reflecting on this event might help us understand some of the wider implications of the changes announced in these two messages.

At the time of TRA, my own writing (including a chapter in Italian) noted how much the project consolidated a departure from the previous art as Vehicle *modus operandi*<sup>2</sup>. Project *The Bridge* specifically further opened up and shifted the Workcenter's practice closer towards performances for spectators, according to these terms as they are widely understood. My Italian chapter focused on and developed from my own spectatorship/witnessing of *One Breath Left* in June 2001 in an abandoned Coop store in Pontedera. This performance was innovative and challenging not only in its attempted melding of performance and art as Vehicle practices, acting and doing, but also because it incorporated into the main Workcenter team four members of Singapore's Theatre OX, including the performer Ang Gey Pin. Ang already had a long connection to Grotowski through participation in Objective Drama and had previously been resident in the Workcenter with other members of OX. She was later to become a core participant in TRA, at the centre of this performance as it evolved with a much larger group into *Dies Irae: My Preposterous Theatrum Interioris Show* across the project's three years<sup>3</sup>.

Richards spoke then about how the roots of this shift, which *One Breath Left* and

<sup>1</sup> TRA still exists digitally to the extent that it sits archived online. The website's design as a text-only site with no images or interactivity beyond a no longer functioning Contact section gives a sense of just how long ago TRA was. It also reminds us of the many iterations, projects and phases through which the Workcenter has passed, though art as Vehicle has run through them all as a constant golden thread. See <http://tra.scharf.net/infos/> (last accessed: 31 May 2022).

<sup>2</sup> *Destarsi con 'One breath left'*, in A. Attisani and M. Biagini (eds.), *Opere e sentieri. Testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, vol. III, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 129-140. This collection came out of TRA along with two other volumes by the same editors. It included scholars' previously authored texts as well as materials generated during TRA either as stand-alone pieces or adaptations from project conference papers. My *After Grotowski – the next Generation*, in «New Theatre Quarterly», 18 (1), February 2002, preceded TRA but picked up some of the same issues about the borderlines of performance in relation to art as Vehicle.

<sup>3</sup> A trailer for the piece is available here <https://www.youtube.com/watch?v=5gJQRcPW4Bo>. This acted as an advertisement for a live streaming of the film of the performance on 11 December 2020 during the pandemic, followed by a discussion with Biagini. I supervised Ang's practice research PhD at Kent, awarded in 2017, linked to her project Sourcing Within. Other former Workcenter members have since enquired about the possibility of doing a doctorate, an interesting prospect considering that they have come from a research-centred environment. There is no doubt huge untapped potential expertise in former Workcenter members and collaborators which a PhD might well embrace.

its later versions epitomised, had in fact started many years before in 1998, the formal beginning date of *The Bridge*<sup>4</sup>. This new workstream in ‘performance/non-performance’ seemed a radical shift from Grotowski’s own interests during his last 13 years in the Workcenter but it began whilst Grotowski was still alive and had his endorsement.

The tension or play between performance/non-performance was a constant in all Grotowski’s later work but had manifested more indirectly earlier too. During the Theatre of Productions period, for example, it was evidenced in pragmatic ways through delayed or cancelled premieres, very long training and rehearsal periods, and a focus on acting craft and process. The subsequent phases of Paratheatre, Theatre of Sources and Objective Drama, and to some extent art as Vehicle, were more extreme and ruled out spectatorship all together, something which has troubled or confused some commentators, students and researchers since. In the last phase, the spectator was replaced by a witness. I analysed the comparatively short time period in which Grotowski was actually directing theatre productions for audiences during his career in “Jerzy Grotowski, director?”<sup>5</sup>. Scholars such as De Marinis have also explored in detail some of the implications of such work that straddles taxonomic borders, including in volume 3 of *Opere e sentieri*.

The Workcenter’s closure makes it a good time to look back and take stock, just as we can also look forward and hypothesise. We might consider how, if at all, the relationship between contemporary practice and scholarship regarding Grotowski might be recast. What will remain of the Workcenter’s activities and how might this shape the wider reception of what Grotowski did? What has actually stopped, what “closed”, what breathed its last? The process of transmission was core to Grotowski’s collaboration with Richards, but can this continue, if one believes it didn’t actually stop on Grotowski’s passing in 1999? If it can continue, how might it evolve outside institutional structures? Theatre directors have often created companies in order to forge teams who understand and can sustain their vision, collectively. Was the Workcenter ever such a group?<sup>6</sup> Both Biagini and Richards refer in their email communications to the burden of leadership and management which they endured. Grotowski himself called his piece that ends the book *At Work with Grotowski on Physical Actions* (1995) “From the theatre company to art as vehicle”, recognising the shift in his own work from a large production company, Teatr Laboratorium,

<sup>4</sup> See <https://www.theworkcenter.org/about/brief-history> (last accessed: 18 May 2022).

<sup>5</sup> This was a chapter in my 2018 edited *The Great European Stage Directors. Grotowski, Brook, Barba*, vol. V (London: Bloomsbury, Methuen Drama), in which I questioned to what extent we might consider him a director according to the standard model of someone who directs performances for a public.

<sup>6</sup> It is difficult to define Richards as a theatre director as such, for he is very much a performer or doer, as Grotowski categorised him, who has also sometimes explored directing practice. The exact nature of his role as artistic director of the Workcenter is worth examining in greater detail.

to more open-ended and personal research with a smaller, more fluid team. The Workcenter was certainly an unusual exploratory body, but one that worked productively for many years. What are the specific legacies of its research?

It is very early days for a full assessment but in order to begin to address such questions and understand what might come next (or perhaps what won't), we also need to pay attention to publishing on and, most importantly, *by* Grotowski. Like art as Vehicle, this has been a common though not constant thread throughout these 36 years. It was an integral part of TRA but was not mentioned in Richards' email. I appreciate the need for brevity in goodbyes, especially when emails are lengthened by appearing in four or five languages (though interestingly not the same four, with Biagini adding Portuguese to French, Italian, English and Spanish). Yet there was no reference to any of the non-practical aspects of Grotowski's legacy, no mention of the publishing, film and scholarly work that often ran alongside the practical research or which emerged from it.

This absence may arise indirectly from a contradiction at the heart of the Workcenter: it was both central in continuing and sustaining the legacy of a major 20<sup>th</sup> century theatre figure, Grotowski, but also marginal in that the members only rarely performed theatre pieces for a large public and were often removed from mainstream currents. It was always somehow in between, both one thing and another: a research body involved closely in the development and furthering of scholarly discourse and practices according to highly specific terms as well as a mobile and fluid group of creative artist-makers. From a UK cultural perspective, their appearance at Edinburgh Festival in 2016, although coordinated and hosted by Rose Bruford College, a UK drama school, was the closest the Workcenter ever came to the conventional beating heart of British theatre. "Edinburgh" (to which it is often shortened) has always been a cultural anomaly, with groups visiting and performing there who never appear elsewhere in the UK outside this exceptional context. At the Festival, the Workcenter led talks and workshops and showed films, their usual practice, but there were also performances for a paying public. These works were seemingly not created exclusively as performances, in the conventional meaning of this term, but were rather continuations of art as Vehicle and Project: *The Bridge*<sup>7</sup>. Today there is scant evidence of the performances' existence at Edinburgh beyond some reviews and basic data such as times and venues, supported by fragments of films on the Workcenter's website as well as minimal production information and programmes<sup>8</sup>.

According to the Workcenter's website, *The Underground: A Response to Dosto-*

<sup>7</sup> They were not presented under the latter's auspices, though, as that formally finished in 2006, at the end of TRA.

<sup>8</sup> At the time of writing, these film extracts are only available through direct searches rather than linked from the home webpage.

*evsky* is a theatre piece which «confronts the proscenium, while remaining a frontal performance whose fourth wall is gradually blurred as the director is pulled onto the stage to become part of his own creation»<sup>9</sup>. The Workcenter's advance publicity spoke about witnesses and framed their pieces in terms of art as Vehicle. Most reviews overlooked this. The nuances in this "bridge" are not easily grasped, as my Italian chapter described. The conflict between presenting what might be deemed a theatre production for spectators and a performance that is as much a vehicle for the doers' "inner work" can easily lead to misunderstandings, misrepresentation. This is especially true in a commercial, competitive and touristic context like Edinburgh Festival where such work is highly anomalous, exposing the tension mentioned earlier.

The Workcenter has presented practice at many festivals and events globally but this has usually been more tightly contextualised than Edinburgh allowed. TRA, as an example, had a pan-European Documentation Team of which I was a member: «An integral and substantial aspect of the overall project will be consecrated to the creation of a body of documentation, in written texts as well as on video»<sup>10</sup>. Films were made, texts published, and not just in relation to the project per se, but also regarding writing by Grotowski. Antonio Attisani's 2006 *Teatro Apocrifo* (Medusa Edizioni) and Kris Salata's 2013 *The Unwritten Grotowski* (Routledge) evolved from TRA and its various encounters and meetings, as did the three volumes of *Opere e sentieri*. It was a productive time, and not just for practice.

Important amongst these "publications" were the films which TRA enabled, a significant achievement partly because production costs can be so prohibitive. These increased access to works that were otherwise seen by relatively few people outside their live context, which in itself has always involved relatively small numbers. Even then, the films were themselves also limited to "live" screenings only, their dissemination restricted and contextualised, just as *Downstairs Action* (1989) by Mercedes Gregory had always been. Richards' book *Heart of Practice* (2008) ends with a Workcenter filmography (p. 195). Of the four films listed there, two came out of TRA, both focused on *Action*: one shot in Turkey – *Action in Aya Irini* – and the other in the home base of Vallicelle, Italy, titled accordingly. The fact that they were made as documentation and not for general release or sale is mentioned in an addendum to this short list<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> See <http://www.theworkcenter.org/performance-events/14-i-am-america.html#> (last accessed: 18 May 2022). There are echoes of Tadeusz Kantor here, though rather than his very overt self-positioning as the ever-present creator of works derived from his past which he reforms before our very eyes, Richards' role seems to be as a performer-participant leading from within the group.

<sup>10</sup> See <http://tra.scharf.net/infos/> (last accessed: 18 May 2022).

<sup>11</sup> Interestingly, this filmography does not include *One Breath Left: Dies Irae*, which was also shot as part of the project. For more on this, see footnote n. 3.

Establishing a simultaneously academic and professional (by the latter I mean filmmakers) documentation team might have been a prudent strategy to help substantiate the EU bid, which Richards announced in the TRA book's inside front cover he was "surprised" was successful. Such outputs make the inherently ephemeral transmissible, shareable, especially valuable for work not made for wide distribution like that of the Workcenter. Moreover though, it demonstrated a commitment to the further augmentation of Grotowski's legacy through publications of all kinds – as attested by the filming of *Action* twice, the last work or "opus" in which Grotowski himself was directly and closely involved.

The Kent Intervention as part of TRA typified this dual concern, as practice (in the form of films) and analysis/discussion went hand in hand. The two-day symposium included screenings of the two *Action* films, *Downstairs Action* and *Action in Vallicelle*, alongside talks by Antonio Attisani and Carla Pollastrelli, and ample discussion with Biagini and Richards. Everything was conducted in English, Richards' native language, without simultaneous translation, lending a fluency and energy to proceedings and clarity about the terminology being deployed.

This event was also notable in that it reconnected Lisa Wolford Wylam with the Workcenter after a 5-year absence. This reacquaintance led to the TDR Summer 2008 special issue *Re-Reading Grotowski* which initially was meant to be about the Grotowskian diaspora more broadly before eventually focusing on the Workcenter's place in the continuation of Grotowski's practice and theories, according to the notion of a "living tradition". Projects like TRA and other externally funded programmes allowed not only practical investigations to continue through supporting daily studio work but also provided a means (and perhaps even some funds or at least some funded time) to facilitate further publications/documentation.

Richards' silence in his email on this topic could suggest that he considers that the task of maintaining and developing Grotowski's literary estate, his responsibility as the "legal heir", sits separately from the Workcenter's practical activities and research. The significance of this part of the legacy was laid out precisely from the start, as evidenced in the Workcenter website: «Grotowski entrusted Richards and Mario Biagini, a key member of the Workcenter team since its beginnings, as the sole legatees of his Estate, which includes his entire body of written work»<sup>12</sup>. Richard Schechner reiterates this in the aforementioned «TDR» in *TDR Comment: Grotowski and the Grotowskian*: «each phrase or word, however peculiar in English, is as crucially important to Richards and Biagini who are entrusted with Grotowski's writings as they were to Grotowski himself»<sup>13</sup>. Schechner attests to this not just from his own experience of working with them on this special issue of TDR

<sup>12</sup> See <https://www.theworkcenter.org/about/brief-history> (last accessed: 20 July 2022).

<sup>13</sup> R. Schechner, *TDR Comment: Grotowski and the Grotowskian*, in «TDR», 52, 2 (*Re-Reading Grotowski*), Summer 2008, pp. 7-13: 7.

but no doubt *The Grotowski Sourcebook* (1997) too. Is such academic, scholarly or film documentation work still possible now? What is needed to make it financially and practically possible?

The single Polish partner in TRA was the Centre for the Study of Jerzy Grotowski's Work and for Cultural and Theatrical Practices, now more simply the Grotowski Institute. As I understand it, it has no legal responsibility for managing the Grotowski estate. It does a great deal and has published extensively and continues to publish works by or on his many collaborators and those he influenced, mainly, though not exclusively, Polish ones. Much good work has been done in this regard. With their support and following on from TRA, building in part on the networks, interest and momentum it generated as well as the 2009 UNESCO "Year of Grotowski", Grotowski's collected works were later published in Polish<sup>14</sup>. This collection has not yet been produced in English. Given that English is, arguably, the internationally dominant mode of circulation of Jerzy Grotowski's writings and related ideas, this is a notable absence.

It is worth pausing here to understand why such a collection might be important and briefly outline what it comprises. Many individual elements contained in it remain unpublished in English, such as Grotowski's Juvenilia (including newspaper and other articles from his time as a student) as well as many key texts such as (in their translated titles) "Voice", "Training/Exercises", or "Theatre and Ritual". The book comprises 1120 pages in a main section of over 120 pieces plus two shorter annexes (the latter contains texts either where there are doubts about whether or not Grotowski had actually approved them for publication or offering different versions from those in the collection's main body). This substantial work opens up numerous possibilities for new avenues of thinking and research, as Biagini and Richards highlight in the preface, just as Polish scholars have in recent years explored fresh perspectives to Grotowski through gender and sexuality<sup>15</sup>. Through such texts, academic scholarship is reenergised and recast.

English-speaking academics and practitioners interested in Grotowski have to rely on an eclectic range of books, articles and other sources. At the core of this sits the problematic *Towards a Poor Theatre* (for example, it only focuses on the earlier part of the Production phase up to 1968 and notably excludes *Apocalypsis cum figuris* (1969), a piece which can itself also be considered a kind of "bridge") and the *Grotowski Sourcebook* with its strong Anglo-American emphasis in its many

<sup>14</sup> A. Adamiccka-Sitek, M. Biagini, D. Kosiński, C. Pollastrelli, T. Richards, I. Stokfiszewski (edited by), *Jerzy Grotowski: Teksty Zebrane*, Warsaw, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Krytyka Polityczna, 2012.

<sup>15</sup> Of particular note is the English-language «Didaskalia» journal (February 2015) with an essay by A. Adamiccka-Sitek, *Grotowski, women and Homosexuals: on the margins of a "Human drama"* followed by A. Adamiccka-Sitek and L. Kolankiewicz's "Correspondence". See [http://archiwum.didaskalia.pl/Didaskalia\\_angielski\\_2.pdf](http://archiwum.didaskalia.pl/Didaskalia_angielski_2.pdf) (last accessed: August 2022).



commentaries on Grotowski. As Richards works out his next steps, it is understandable that this large and very complex task might not be a priority, even if it is, I believe, a pressing one. Grotowski was a stickler for precise language, something he initially worked on closely with Ludwik Flaszen as literary manager/devil's advocate<sup>16</sup>. Publication of the collected texts would help consolidate and support such work for the future, based upon a core opus. It would demand semantic precision and enable shared ground.

Problems arise from missing materials which create gaps in knowledge. If published in English, the *Juvenilia* would show the steady progression of Grotowski's ideas from his polemical writings as a young Communist, reminding us that the experiments described and reflected on in *Towards a Poor Theatre* did not emerge from nowhere. "Voice" is a long, substantial text (22 pages) and significant in its focus on voice practice and training, helping to clarify the role of speech, text and sound in Grotowski's early work, something often overlooked or even ignored, perhaps inevitably especially by non-Polish speaking researchers. A comparison between the contents of *Towards a Poor Theatre* (1968) and the Polish *Teksty z lat 1965-1969/Texts from the Years 1965-1969* (1999) shows two partly overlapping but ultimately very different paradigms being used to articulate the Theatre of Productions phase.

Richards in his email uses the word "formation" to describe the process Workcenter members followed. Although presented in English here, formation in French is usually translated as training, a word that was not previously part of the Workcenter vocabulary. In the filmed conversation with Biagini referenced earlier, we hear his circumspection about this, though his doubt is specifically in relation to his and Richards' own development: «Thomas and I had, we had a certain training with that – it's not training – training is more for athletes. Let's say experience or apprenticeship»<sup>17</sup>. In his email communication, Biagini writes that the Workcenter was «marked by a pedagogical vocation» but that he does not «feel like teaching», so will not continue this line. Such familiar language as training and teaching was eschewed throughout the long lifetime of the Workcenter. It never presented itself as a school or academy, with its "students" entering through a Work Selection process rather than auditions or interviews. Practice looks different depending on whether the observer is located on the inside or the outside. It also looks different when something is ongoing and when it's finished, as former mists disperse.

These valedictory terminological shifts towards a more orthodox language away

<sup>16</sup> For more on their interrelationship see L. Flaszen, *Grotowski and Company*, translated by A. Wojtasik, edited by P. Allain with the assistance of M. Blige, Holstebro-Malta-Wroclaw, Icarus Publishing Enterprise, 2013.

<sup>17</sup> See <https://www.youtube.com/watch?v=n2wYVLqyPvM>, 20' 29" minutes (last accessed: 29 May 2022).



from the specialist terms used by Grotowski reveal some semantic relaxation, now that the Workcenter no longer formally exists. Carefully articulated terminology helped mark out this practice's distinctiveness, reflecting its highly sophisticated qualities. Substantial academic industry developed around understanding and clarifying notions such as the doer, art as Vehicle, verticality, witness and what these meant or involved, and not just in practice. This was an important task, the stuff of academia, but it also had (and still has) great value for practice. It provided and still does provide the air which sustains many of us, myself included, allowing us to breathe freely. These may have been simple email communications about a departure and an ending, and we should perhaps not read too much into them; but they were also formally the last word, an obituary, for now at least: can such frameworks be put to one side?

### Conclusion

It could be that plans for the development of Grotowski's estate, particularly regarding publications and film documentation, are being worked out – or will be in due course. First on any list, I hope, would be the English-language collection of Grotowski's texts. It is 25 years since Schechner and Wolford published *The Grotowski Sourcebook*, and the «TDR» special issue which contained two important texts by Grotowski for the first time in English came out in 2008. One was *Reply to Stanislavski*, originally published in Polish in 1980, transcribed from a talk given in 1969<sup>18</sup>. This piece was important for English-language scholars and practitioners for Grotowski's precise explanation of how he continued Stanislavski's research and practice, a connection not always easily grasped. We await further insights, remembering that it is already a decade since the Polish volume was published. In addition, and hopefully easier to resolve, is the question of the Workcenter's films. Can they now be disseminated widely and freely, ideally in educational open access rather than commercially constrained contexts?

Plans which I was involved in to work on a new English-language edition of *Towards a Poor Theatre* became mired in copyright complexities. This is needed, not least for its problematic rendition of Grotowski as a “producer” rather than director, a hangover term from previous decades in English theatre circles, but clearly highly misleading today. There is much more to do besides. Grotowski's supposed “core” texts are published in English but they are not presented in as coherent a way as those of other key theatre figures such as Bertolt Brecht. We should also not forget that core texts might only be considered as such because they are by default foregrounded by the absence of other works.

<sup>18</sup> *Odpowiedź Stanisławskiemu*, in «Dialog», n. 5, May 1980, pp. 111-119. Published also in J. Grotowski, *Teksty z lat 1965-1969*, Wrocław, Wiedza o kulturze, 1999, pp. 145-164.

Academics, practitioners and teachers in English-language circles have seen how much a field of practice and scholarship can change through the ongoing rehabilitation Stanislavski's work underwent when Elizabeth Hapgood's formerly standard translations were updated, questioning and to some extent remedying the excisions and errors they previously contained. There was excitement and relief when her three books were replaced by Jean Benedetti's two Routledge volumes, *An Actor's Work* (2008) and *An Actor's work on A Role* (2009), even if discussions continue about terminology and the value of these translations themselves<sup>19</sup>. What next for Grotowskian research and practice? Thirteen years after the "Year of Grotowski", it might be that without the Workcenter as focus or initiator, interest in Grotowski's work and legacy will dissipate. Will it be subsumed within wider interest in physical theatre, a conflation which English-language publications regularly make, with all the problematic associations this carries?<sup>20</sup>

Whatever conclusions we might draw from Biagini's departure and the Workcenter's subsequent closure, and whatever our concerns or desires for the future, we must recognise its many achievements and the institution's role as a fundamental reference point for 36 years. As a drama student at the University of Exeter in the southwest of England between 1983-1986, I heard about Grotowski's arrival in the then unknown (for me at least) small Italian town called Pontedera. My course was very practical and some of my teachers had participated previously in para-theatre and what is now defined as post-Grotowskian practices. From afar and with youthful naivety, to me Grotowski's move seemed shrouded in mystery and its aims puzzling, mediated mostly then through the late Peter Brook. Several decades on, the Workcenter's activities have been witnessed, read about or viewed by many around the world, and much documented and discussed. The 'transmission' from Grotowski to Richards, on which the last phase of Grotowski's work was predicated, has been in process now for over three and a half decades. Clearly the dismantling of an institutional structure does not mean that this transmission has to end. In the current transitional phase, many questions surface alongside speculation about what comes next. The main and most urgent one is how will Grotowski's oeuvre continue to breathe, as surely it must.

<sup>19</sup> Particularly valuable in this regard is the reappraisal of Stanislavski's language but also many other aspects of his work in M. Shevtsova, *Rediscovering Stanislavsky*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

<sup>20</sup> An example I have mentioned previously elsewhere is in S. Murray and J. Keefe, *Physical Theatres: A Critical Introduction*, London, Routledge, 2007, where it is noted on page 14 that «the term "physical theatre" first came to public attention through the emergence of DV8 Physical theatre in 1986 [...] the term is invoked as a shorthand to identify a range of practices associated with Grotowski's laboratory».

Felicità Marcelli

## Gli assetati

*Gli assetati* è un progetto di creazione artistica collaborativa dell'Accademia dell'Incompiuto<sup>1</sup>, che si sviluppa nel tempo in luoghi e contesti diversi. È ispirato a *La*

<sup>1</sup> L'Accademia dell'Incompiuto è un'associazione che abbiamo fondato recentemente, formata da persone con esperienza sia in ambito teatrale che di lavoro con comunità attraverso l'arte, le cui attività artistiche e culturali sono al servizio della società civile. La ricerca, la creazione e la pedagogia teatrale rappresentano un elemento importante dell'Accademia, ma il suo raggio d'azione è più ampio: attraverso la realizzazione di programmi socio-culturali, artistici e interdisciplinari, mira a promuovere un concetto innovativo e concreto di cittadinanza attiva, così come a incoraggiare la partecipazione alla vita pubblica e comunitaria. L'Accademia si dedica alla ricerca di nuovi modi di collaborazione, sia nel funzionamento interno dell'associazione stessa che nella collaborazione con terzi, includendo la ricerca e messa in pratica di metodi di collaborazione e comunicazione non violenti, non discriminatori, equi e inclusivi. Al momento le nostre attività artistiche muovono dall'esigenza di sperimentare processi di creazione in cui i compiti e le responsabilità, compreso il coordinamento e la direzione, siano partecipati e condivisi, cercando di dare spazio e valore alle diverse competenze ed esperienze di ogni artista, anche in un'ottica di apprendimento reciproco attraverso il processo creativo. La scommessa è che, nel creare un contesto in cui ognuno possa interagire senza timore e proporre idee e soluzioni su un piano di parità e rispetto reciproco, la qualità e la crescita del processo artistico non vada a discapito, ma di pari passo alla crescita della qualità nelle relazioni umane. Proponiamo dunque incontri di varia natura, principalmente spettacoli che spesso diventano pretesti per incontri che vanno al di là della semplice relazione artista-pubblico. Oltre a *Gli assetati*, di cui scrivo in questo testo, è il caso de *La ginestra*, una ricerca personale di Mario Biagini su *La ginestra o il fiore del deserto* di Giacomo Leopardi, spesso seguito da dialoghi e dibattiti tesi a illuminare il senso e l'attualità di quello che può essere considerato un vero e proprio manifesto poetico, filosofico e politico di Leopardi. O come il mio recital letterario *E il popolo canta* sulla dialettica tra canzone tradizionale italiana e modernità, con frammenti di poesie di Pier Paolo Pasolini. O *Voces Familiares*, un evento performativo in spagnolo di Jorge Romero Mora, in forma di incontro informale per un numero limitato di persone, che affronta temi legati al conflitto armato in Colombia alla luce delle parole del vangelo e scritti della Teologia della Liberazione. Stiamo anche creando altri materiali performativi, autonomamente, in piccoli gruppi o in collaborazione con persone di altre organizzazioni e artiste e artisti indipendenti. Oltre a me, i membri fondatori dell'Accademia

*gran bevuta* di René Daumal, pur non essendo una trasposizione teatrale del romanzo. Si tratta piuttosto di un' esplorazione condotta in gruppo, anche a distanza, sul senso che possono avere questo testo e l'opera di Daumal in generale, al giorno d'oggi, nelle nostre società. Un' esplorazione gioiosa, sebbene da essa emergano pure certi aspetti drammatici della condizione umana, a cui però si cerca di guardare con comprensione, magari con ironia, senza cedere alla disperazione (che pure è in agguato nel romanzo).

Il percorso che ci ha portato a *Gli assetati* è iniziato poco prima della pandemia, quando alcuni compagni dell'Accademia dell'Incompiuto ed io eravamo ancora parte dell'Open Program. Da qualche tempo non portavamo avanti nuovi lavori collettivi: avevamo *The Hidden Sayings*, che continuavamo a presentare, e guardavamo a possibili nuovi sviluppi degli *Incontri cantati*, legati alla contaminazione con vari materiali di ricerca individuali e all'idea di abitare luoghi pubblici col canto. Avevamo iniziato a fare alcuni esperimenti in tal senso, anche a Pontedera, per esempio col Coro cittadino e con quello che abbiamo chiamato all'epoca "Incontro d'autunno".

Una sera, durante una cena di lavoro, Mario ha proposto *La gran bevuta* come possibile materiale di esplorazione artistica, un testo che non conoscevo anche se avevo letto, di Daumal, *Il monte analogo*. Su proposta di una collega, Pauline Laulhé, abbiamo poi fatto delle serate di lettura collettiva del testo, durante una cena insieme: l'idea era di fare tre serate, che chiamavamo "Beuverie", una per ogni parte del libro, accompagnate anche da canti, in parte preparati e in parte improvvisati sul momento; come nel libro, si beveva solo nella prima serata. Già durante questi primi esperimenti si incarnava la Babele descritta da Daumal, fatta di incomprendimenti o presunte comprensioni – e non solo perché leggevamo il libro in diver-

sono Asli Turan, un'attrice e ricercatrice teatrale turca che ci raggiunge di volta in volta per diversi progetti; Elisa Poggelli, che ha fatto parte del Workcenter in passato, prendendo parte a spettacoli come *One Breath Left* e *Dies Irae* e che ora vive e lavora come insegnante a Roma; Jorge Romero, attore e regista colombiano che ha fatto parte insieme a me dell'Open Program per molti anni; Mario Biagini che è stato a lungo direttore dell'Open Program e direttore associato del Workcenter; Sambou Diarra, dal Mali, che ha iniziato a collaborare con l'Open Program nel 2017, durante il progetto *Invito al canto*, realizzato col sostegno dell'Unione dei Comuni della Valdera e di progetti CAS e SPRAR locali; Vicente Cabrera, attore e musicista cileno residente a Torino, dove gestisce insieme ad altre persone Progetto RESCUE!, un progetto sul potenziale trasformativo dell'arte sul territorio. I nostri progetti più recenti, sono: *Da Vivi – Il miracolo della finitezza*, prodotto dal Teatro Metastasio di Prato, un progetto transdisciplinare che ha l'obiettivo di creare uno spazio di dialogo pubblico teso a indagare il "tabù della morte" e a proporre soluzioni concrete e sostenibili; e, a Pontedera, *Voci di una comunità*, un'iniziativa di teatro comunitario che ha come tema portante l'identità e la memoria, intesa sia a livello individuale che di comunità. Inoltre, Jorge Romero ed io stiamo ultimando la creazione di *M.*, uno spettacolo che esplora la tradizione della devozione per Maria, allo stesso tempo riflettendo sul ruolo che questa figura ha svolto nell'imposizione violenta di un modello femminile asservito e, in ultima analisi, esso stesso violento.

se tra le lingue parlate nel gruppo: si aprivano a volte discussioni accalorate e puntigliose su certi passaggi, forse neanche dei più significativi, che probabilmente capivamo ognuno a modo suo. Circa una settimana dopo la terza “Beuverie” eravamo in lockdown.

È stato un bene aver intrapreso questo nuovo percorso giusto prima dell’inizio della pandemia, altrimenti non so che cosa avremmo fatto durante i lunghi mesi di confinamento. Perché, seppure nell’isolamento e nell’incertezza della situazione, ci ha permesso di proseguire un processo di esplorazione creativa in gruppo. Presto, da *La gran bevuta*, l’orizzonte si è allargato a comprendere tutta la produzione di Daumal: ne sono scaturite discussioni e confronti online su diversi temi proposti a turno. Paradossalmente, per me è stato un periodo fertile, durante il quale, stimolata dalla lettura e da questi dialoghi e confronti, ho iniziato a creare canzoni e composizioni polifoniche a partire dall’opera di Daumal e a scrivere commenti su alcuni testi che mi interessavano (del resto non sono stata io la sola). Creare canti è qualcosa che ho sempre fatto fin dall’inizio del mio lavoro con l’Open Program, pur non avendo avuto nessuna educazione musicale formale. Questo fermento creativo mi ha aiutato non poco a convivere con l’angoscia di quello che stava succedendo nel 2020. Durante quel periodo sentivo in particolare un’affinità col tema della sete, che attraversa in modi diversi e con diverse immagini e metafore tutta la produzione di Daumal: ciò che ci motiva e ci spinge a cercare qualcosa che dia un senso all’esistenza, che disseti i nostri bisogni più intimi, i desideri più nascosti, ciò verso cui “si orienta la bussola del cuore”, come scriveva Ginsberg. E così, benché nel frattempo il mondo abbia cambiato volto e l’Open Program non esista più, questo tema mi rimane caro, come anche, credo, alle mie compagne e compagni di viaggio dell’Accademia e a coloro che ci stanno accompagnando di volta in volta nelle varie incarnazioni de *Gli assetati*.

*Gli assetati*, dunque; il nome calza a pennello. Era il titolo del primo esperimento fatto a Parigi nel 2021, *Les assoiffés*: si trattava di un workshop di creazione ad ARTA, alla Cartoucherie, aperto alla partecipazione di persone provenienti da diversi ambiti artistici (teatro, musica, danza). L’idea era che il materiale da noi creato fino ad allora si trasformasse e contaminasse con le loro proposte e contributi. Il risultato delle due settimane alla Cartoucherie è stato poi presentato all’Espace Cardin del Théâtre de La Ville. È stato proprio in quell’occasione, dall’osservazione delle reazioni del pubblico, sia durante le prove che nella presentazione finale, che abbiamo capito il potenziale di questo lavoro nel favorire l’incontro e l’interazione con la gente. I nostri canti attuali non sono facili da imparare sul momento, alcuni sono piuttosto complessi, sia per quel che riguarda il contenuto del testo che la forma delle canzoni, e non hanno una struttura a chiamata e risposta, come molti di quelli con cui avevamo lavorato fino al 2019 negli eventi di *Invito al canto* (*Incontri cantati*, *Seminari liberi* e incontri di diverso tipo). Ma è comunque possi-

bile interagire seguendo il ritmo, cantando alcune parti che si ripetono, o unendosi alla danza e ai vari giochi proposti.

Qualche mese dopo, una serata al Botteghino (il circolo ARCI sotto casa) ci è servita come ulteriore orientamento che, sì, aveva un senso condividere quello che stavamo facendo: le riflessioni di Daumal avevano un'eco anche in altre persone. Non eravamo solo noi a ritrovare negli assurdi mondi artificiali de *La gran bevuta* aspetti assurdi della nostra quotidianità, o a riconoscere nel brancolare confuso dei bevitori della taverna il nostro stesso muoverci a tentoni, soprattutto in questo periodo così incerto e oscuro. Dunque eccoci lì, a raccontare alla piccola compagnia raccolta al Botteghino chiuso al pubblico la nostra versione teatral-cantata della Bevuta. Abbiamo preparato la serata con qualche giorno di anticipo insieme ad alcune persone che avevano fatto parte del Coro cittadino, ed altre che si sono unite per l'occasione. È stata una serata divertente, leggera nonostante la complessità di alcuni testi, a tratti buffa... così come il libro, così come la vita, forse. Una serata emozionante, anche: era la prima semi-apertura cantata che facevamo a Pontedera dopo due anni, per me aveva un po' il senso di un "Ehi, siamo ancora qua". Mi sembrava di respirare con leggerezza per la prima volta da tempo.

Di lì a poco eravamo a Londrina, in Brasile: un altro mondo, un'altra situazione, ma la stessa voglia di riaprirsi allo stare insieme, al condividere qualcosa di bello dopo tanto tempo di separazione e confinamento, che in Brasile è durato più a lungo che da noi. E poco importa se abbiamo dovuto cantare per ore al giorno con le mascherine, in quella calura! È stato un progetto portato avanti con grande sforzo e determinazione da parte della squadra del festival CICLO, con Patricia Braga Alves e Maria Fernanda Coelho in testa, a cui siamo molto riconoscenti<sup>2</sup>. È stata anche la prima occasione in cui abbiamo sperimentato in modo più deciso nuove modalità di collaborazione: a Londrina eravamo in otto, tra cui persone invitate appositamente per aiutarci a lavorare con la gente del luogo che ha preso parte alla creazione dello spettacolo, e anche se in quell'occasione, come pure a Parigi, il filo drammaturgico dello spettacolo era stato organizzato principalmente da Mario, diversi altri contributi hanno infine dato forma al risultato finale. Abbiamo condiviso maggiormente compiti e responsabilità, compreso il coordinamento artistico, cercando di dare spazio e valore alle diverse competenze ed esperienze di ogni artista, anche in un'ottica di apprendimento reciproco. Abbiamo voluto creare uno spazio dove fosse possibile intervenire proponendo idee e soluzioni.

C'è da dire che anche questo percorso parte da lontano, dagli ultimi anni di lavoro con l'Open Program. Non si è trattato di una traiettoria semplice o lineare. Il periodo precedente lo scioglimento del gruppo è stato delicato, a tratti doloroso,

<sup>2</sup> Lo spettacolo finale, che si intitolava *Sedentos* e che era per lo più recitato in lingua portoghese, è stato presentato presso l'università di Londrina Unicesumar e includeva, oltre a noi e ai nostri collaboratori, ventitré partecipanti locali.

anche perché, alle difficoltà legate allo sforzo di trasformare le dinamiche di potere e di presa in carico di responsabilità e decisioni all'interno del gruppo sia a livello creativo che organizzativo, si sono aggiunte quelle legate alla pandemia e ai suoi strascichi. Con l'Accademia dell'Incompiuto stiamo portando avanti ulteriormente questa scommessa, che rimane tale, nonostante non ci sia più un'unica persona in un ruolo direttivo.

Recentemente abbiamo portato la nostra esplorazione su *Gli assetati* a Kaunas, Capitale Europea della Cultura 2022, con un progetto che abbiamo chiamato *The Thirsty Ones Promenade*, perché si trattava di un evento itinerante nei cortili di un quartiere periferico della città, Dainava. È stato un progetto impegnativo, ma umanamente e artisticamente ricco, e sorprendente sotto molti punti di vista: le persone e le realtà che abbiamo incontrato, il modo in cui abbiamo lavorato, le reazioni del pubblico, lo stesso risultato finale, lo "spettacolo" che abbiamo inventato. Abbiamo iniziato a preparare il progetto un paio di anni prima e, nonostante i grandi cambiamenti occorsi nel frattempo, le organizzatrici (Greta Klimavičiūtė, Goda Kacilevičiūtė e Agne Nemanyte) hanno avuto fiducia in noi, dandoci la possibilità di fare un passo importante nel nostro percorso creativo. Di questo, siamo loro molto riconoscenti.

Devo dire che già nelle versioni create in Francia, in Brasile e in Ecuador – Jorge Romero ed io abbiamo portato *Gli assetati* (*Sedientos* in spagnolo) alla Casa del Teatro Malayerba di Quito, dove abbiamo tenuto nel mese di gennaio 2022 un workshop di creazione con artiste e artisti locali – era fortemente presente un aspetto di "ibridazione artistico-culturale", non solo perché ogni versione veniva realizzata nella lingua del luogo, traducendo anche diverse delle nostre canzoni, ma anche perché elementi della cultura e della musica locale entravano a far parte degli arrangiamenti e delle soluzioni sceniche proposte. È stato però a Kaunas che questa tendenza si è manifestata in modo più chiaro, anche dandoci, credo, delle indicazioni importanti per possibili direzioni da seguire in futuro. In Lituania esiste una tradizione di canti polifonici molto antichi, chiamati Sutartinės, che sono stati dichiarati dall'UNESCO Patrimonio Immateriale dell'Umanità. Si tratta di canti eseguiti a due, tre o quattro voci, che possono comprendere alcune parti melodicamente semplici, ma sono l'esecuzione e la sovrapposizione delle diverse parti a generare la complessità e peculiarità melodica e ritmica che li rendono davvero unici. Con la consulenza di esperte di folklore lituano e l'aiuto di Agne Nemanyte, ne abbiamo imparati alcuni prima della partenza per Kaunas, e composto nuove parti da intrecciare con quelle originali dei Sutartinės, in parte utilizzando parole legate a *La gran bevuta*, per lo più tradotte in lituano. Ne è nato qualcosa di sorprendente, non solo a livello armonico e melodico, ma anche nel senso dell'effetto che queste ibridazioni provocavano in chi ci ascoltava: qualcosa di familiare, conosciuto, rassicurante, insieme ad elementi estranei ma con cui evidentemente era possibile familiarizzare. Quella che spesso viene percepita come una distanza incol-



mabile, e quindi fonte di timore o quantomeno di sospetto, veniva ridotta o compensata dalla commistione con questi elementi familiari. In generale, credo che lo sforzo di tradurre i testi dello spettacolo e anche alcune delle nostre composizioni nelle lingue dei posti dove abbiamo portato *Gli assetati* (con tutte le difficoltà legate all'adattare a idiomi molto diversi le specificità ritmiche delle canzoni) ci abbia aperto la possibilità di una connessione più profonda con le comunità locali, che si sono sentite coinvolte attivamente anche nell'aiutarci in questo compito.

Il gruppo che abbiamo messo insieme per il progetto a Kaunas, dove abbiamo lavorato con una quarantina di partecipanti, era composto da dodici persone di quattro diversi continenti, molte delle quali ci hanno raggiunto appositamente a Pontedera per preparare insieme il progetto qualche settimana prima della partenza. Credo che per molta gente che abbiamo incontrato a Kaunas vedere persone di tanti posti diversi riunirsi per realizzare uno spettacolo con loro, per loro, o anche solo ascoltare la propria lingua parlata con gli accenti più disparati, abbia rappresentato una specie di shock creativo. Ricordo la sorpresa di una partecipante che mi raccontava di essersi sentita parte di una piccola comunità, dopo appena 2-3 giorni di workshop, nonostante la maggior parte delle persone non si conoscesse affatto prima e provenisse dai background più disparati. C'era anche una grande varietà anagrafica, con giovani alle prime esperienze in campo teatrale e partecipanti più avanti con l'età o senza alcuna relazione con le arti sceniche. Anche se inizialmente avevamo previsto di lavorare per lo più separatamente, con rappresentanti delle arti performative e persone della comunità locale, dopo il primo giorno era chiaro che questa separazione non aveva alcun senso nella realtà dell'incontro che stava avvenendo e abbiamo deciso di aprire tutte le sessioni di prova a chiunque avesse la possibilità di esserci, senza alcun obbligo di frequenza.

Dicevo prima che mi sembra che questa esperienza in Lituania ci abbia dato delle indicazioni utili per lo sviluppo del lavoro su *La gran bevuta* e su quello dell'Accademia dell'Incompiuto in generale. Da un lato c'è stato il fatto d'aver lavorato senza un'unica guida, alternandoci nel condurre le diverse sessioni e incoraggiando anche chi di noi non aveva molta esperienza a prendersi delle responsabilità. Ogni aspetto della creazione è stato discusso o portato avanti in gruppo, o a piccoli gruppi. Certo, è un modo di lavorare dispendioso, non scevro di incomprensioni, tensioni e difficoltà. Delegare la maggior parte delle scelte a una sola persona può sembrare o essere più semplice, rispetto al prendersi responsabilità individuali in un processo collettivo. E può anche sembrare rischioso, se quell'abitudine è associata a una storia di creazioni riuscite e progetti di alto valore umano e artistico. Ma è anche un'abitudine che previene l'apparire di altre visioni e soluzioni che quindi rimangono inesplorate, e che forse hanno anch'esse il potenziale di creare qualcosa di umanamente ricco e artisticamente valido. Kaunas ha dimostrato che invece anche questa via meno lineare può essere efficace. Mi sembra che valga la pena continuare a sperimentare in questo senso, e contemporaneamente mettere a

punto strumenti e metodi per migliorare l'efficienza nei processi di gestione e comunicazione.

L'altra indicazione preziosa che ci ha dato *The Thirsty Ones Promenade* è stata un'ulteriore conferma della potenzialità del materiale sviluppato a partire dall'opera di Daumal nel favorire un incontro significativo. Quello che sembra presentarsi all'orizzonte come un ambito d'esplorazione fertile è in particolare l'aspetto di ibridazione di quel che stiamo creando con materiali dei luoghi dove andiamo, del folklore o della vita comunitaria locale. Mi sembra che, d'ora in avanti, dovremmo dedicare molta cura a questo aspetto, laddove possibile e appropriato, nei prossimi appuntamenti con *Gli assetati*<sup>3</sup>.

Ecco. Credo che poco a poco intravediamo una possibilità di tornare ad abitare gli spazi pubblici col canto, la musica, la danza in un modo diverso da prima, a contribuire alla creazione di spazi di condivisione gioiosa, dove, per qualche tempo, ci si possa sentire parte di una comunità, proprio come diceva quella partecipante a Kaunas.

Giugno 2022

<sup>3</sup> Prossimamente saremo a Roma, in agosto, al Festival di Teatro Urbano organizzato da Abraxa Teatro, con una mini-versione de *Gli assetati* in forma di concerto, che includerà canti della tradizione romana, o basati su quella tradizione; poi in Germania, a Schwerte, dove STUDIO 7 Theater sta organizzando una nostra residenza di creazione sullo stesso lavoro e ci sta aiutando a entrare in contatto con diversi gruppi locali – cori, bande giovanili, ma anche un club di tiratori a segno e associazioni che si dedicano alla prevenzione dell'estremismo di destra. Poi, in autunno, nel grossetano, dove interagiranno con improvvisatori in ottava rima e rappers locali. Più in là porteremo *Gli assetati* in Bengala, in India e poi in Portogallo, e chissà dove ancora. Ad oggi, *Gli assetati* è stato realizzato anche: in Sicilia, ospitato da due realtà di promozione culturale della Sicilia rurale (l'Azienda Agricola Acquaviva – Ponte di Archimede Produzioni, in provincia di Trapani, e l'Associazione Settevoci, ai piedi dell'Etna, nella valle dell'Alcantara); a Pontedera, dove ha preso la forma di uno spettacolo comunitario che ha coinvolto cittadine e cittadini di ogni età; in Colombia, a Bogotà, come workshop di creazione.

Mara Nerbano

## **Comunità, cittadinanza attiva, lavoro su di sé**

Una cronistoria del progetto *Invito al canto* dell'Open Program

Dalla seconda decade di giugno del 2016 all'inizio del primo *lockdown* del marzo 2020, l'Open Program del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards ha condotto in Toscana un progetto di teatro partecipativo intitolato *Invito al canto*. Per una circostanza fortunata ho avuto modo di seguire questa iniziativa per tutta la sua durata, dal suo varo ufficiale fino alla fine del 2019: una data spartiacque, come vedremo, che allora sembrava ricca di promesse e che invece si è tramutata fatalmente in un approdo. I limiti cronologici che mi darò sono dunque: 10 giugno 2016 - 7 dicembre 2019.

Debbo anche premettere che, nei circa tre anni e mezzo di frequentazione dell'Open Program, il mio approccio al lavoro del gruppo è stato guidato da motivazioni più personali che scientifiche. Per questa ragione ho tralasciato di redigere memorie dettagliate, di raccogliere testimonianze, di archiviare documenti; alcuni miei ricordi si sono sfocati, altri restano indelebilmente vivi. Nel ricostruire la cronistoria del progetto mi servirò perciò delle tracce depositate in un *corpus* composito: interviste, video, recensioni, comunicati stampa e soprattutto della rete social media, ampiamente sfruttata da Mario Biagini e dai suoi colleghi per le attività di comunicazione e promozione<sup>1</sup>. Si tratterà d'un tentativo di storia immediata applica-

<sup>1</sup> Il gruppo gestiva due pagine Facebook create rispettivamente nel 2010 e 2013: quella già dell'Open Program e ora dell'Accademia dell'Incompiuto (il nuovo progetto artistico cui Mario Biagini si sta attualmente dedicando insieme ad alcuni ex membri dell'*ensemble*), per cui cfr. [www.facebook.com/accademiadellincompiuto](http://www.facebook.com/accademiadellincompiuto); e quella dell'*Invito al Canto* (ma nata al servizio d'un precedente progetto intitolato *Pontedera Movement*), per cui cfr. [www.facebook.com/invitoalcanto](http://www.facebook.com/invitoalcanto) (ultima consultazione: 30 agosto 2022). Entrambe le pagine conservano i vecchi post e rappresentano una fonte preziosa, soprattutto dopo la rimozione dal web del sito ufficiale del Workcenter. Quando questo articolo era quasi ultimato, Felicità Marcelli mi ha messo a disposizione le relazioni dattiloscritte inviate dalla compagnia al Teatro della Toscana (2017-2019), che mi hanno consentito ulteriori verifiche e integrazioni: di ciò le sono infinitamente grata.

ta al mondo piccolo del teatro e a un episodio non ancora indagato<sup>2</sup>. Un tentativo di ricostruzione storica che, tuttavia, non prescinderebbe dalla componente soggettiva, esperienziale, di messa in gioco della parzialità dell'osservatore, coerentemente con quanto postulato da studiosi che hanno seguito da vicino e per lunghi periodi l'attività del Workcenter<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Sulla nozione di "storia immediata" (definizione che preferisco a quella più comune di "storia del tempo presente" e ad altre locuzioni usate spesso come sinonime) cfr. J. Lacouture, *La storia immediata*, in J. Le Goff (a cura di), *La nuova storia. Orientamenti della storiografia francese contemporanea*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 207 sgg. (*La nouvelle histoire*, Paris, CEPL, 1978); J.F. Soulet, *L'histoire immédiate*, Paris, PUF, 1994; Id., *L'histoire immédiate: Historiographie, sources et méthodes*, Paris, Armand Colin, 2009. Sulle differenze tra storia immediata e storia del tempo presente cfr. G. Pervillé, *Qu'est-ce que l'histoire immédiate?* in «Cahiers d'histoire Immédiate», <XX>, 2010, nn. 37-38 (*Vingt ans d'histoire immédiate: Hommage à Jean-François Soulet*), pp. 41-49 (ma non tutti gli studiosi concordano sul distinguere i due concetti). Tralascio di rendere conto dell'attuale dibattito circa l'opportunità di considerare la storia ipercontemporanea come una sottodisciplina dotata d'un proprio statuto epistemologico; personalmente, avendo praticato periodi storici differenti, convengo con quanti ne continuano a sottolineare la specificità in virtù di alcuni aspetti che le sono peculiari: a) l'operare a caldo su fenomeni in corso o del passato prossimo; b) l'eterogeneità delle fonti di cui si avvale: giornalistiche, audiovisive, telematiche, ecc.; c) la possibilità di ricorrere a fonti orali; d) l'essere una pratica "sotto sorveglianza" di attori e testimoni viventi. Per eventuali approfondimenti sul tema mi limito a rinviare a P. García, *L'histoire du temps présent: une histoire comme les autres?*, in «Mélanges de la Casa de Velázquez» (online), XLVIII, 2018, n. 2, 5 ottobre 2018, <https://journals.openedition.org/mcv> (ultima consultazione: 30 agosto 2022).

<sup>3</sup> Penso, in Italia, soprattutto ad Antonio Attisani, lo studioso che più di altri ha indagato il lavoro del Workcenter e dell'Open Program: sul tema in questione cfr. soprattutto *Smisurato cantabile. Note sul lavoro del teatro dopo Jerzy Grotowski*, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, in particolare il capitolo *Il presente nel futuro e il futuro nel presente*, pp. 195 sgg. Sull'attività del Workcenter dopo Grotowski cfr. inoltre Id., *Un teatro apocrifo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano, Medusa, 2006; l'importantissima raccolta di studi e documenti edita a coronamento del progetto europeo *Tracing Roads Across*, ossia A. Attisani e M. Biagini (a cura di), *Opere e sentieri*, 3 voll., Roma, Bulzoni, 2007-2008; il volumetto collettivo A. Attisani et al., *I sensi di un teatro. Sette testimonianze sul Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Catania, Bonanno, 2011. Alcuni testi compresi in quest'ultima pubblicazione erano già apparsi nel dossier a cura di M. De Marinis, *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, in «Culture Teatrali», <XII>, 2010, n. 20 (*Teatri di voce*), pp. 187-219. Lo stesso studioso ha dedicato all'ultima fase della ricerca grotowskiana e al dopo Grotowski indispensabili contributi: cfr. in particolare il capitolo *Verso l'azione efficace*, in Id., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 227 sgg.; i capitoli *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale* e *Contro la distanza: verso nuovi paradigmi per l'esperienza teatrale*, in Id., *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La Casa Usher, 2011, rispettivamente pp. 183 sgg. e 201 sgg.; i capitoli *Grotowski: tradizione, eredità, trasmissione* e *Strategie interculturali e transculturali nella scena italiana post-novecentesca*, in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, rispettivamente pp. 233 sgg. e 387 sgg. (da tenere presenti anche per gli aggiornamenti bibliografici). Per una riflessione più ampia sui teatri-laboratorio cfr. M. Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Ponendomi nella duplice posizione di storica e di testimone partecipe, cercherò dunque di intrecciare la prospettiva esterna con quella interna, tracciando una periodizzazione dei modi e tempi di attuazione del progetto, dei suoi antefatti, dei suoi obiettivi, e dando conto al contempo del percorso di comprensione del pensiero grotowskiano che ho maturato nel prendervi parte.

Questa postura bifronte imporrà anche l'adozione d'una strategia retorica che non credo troppo infedele alle raccomandazioni di Marc Bloch, il quale, nella sua capitale opera-testamento, osservando come «[l]o spettacolo della ricerca, coi suoi successi e le sue traversie» sia più avvincente del «già fatto», postulava l'esigenza di esplicitare negli snodi dell'esposizione di qualsivoglia elaborato storico le risposte alla domanda: «Come posso sapere ciò che mi accingo a dirvi?»<sup>4</sup>.

### Gli antefatti

Volendo spiegare brevemente cosa sia stato l'*Invito al canto*, possiamo ricorrere alla descrizione riportata sulla pagina Facebook dedicata all'iniziativa: «È un invito rivolto a tutti, senza distinzioni, a partecipare a sessioni di canto inclusive e rilassate, dove ognuno è benvenuto. Tutti gli incontri sono gratuiti e aperti»<sup>5</sup>. In queste poche righe credo di poter identificare tre concetti chiave: inclusività, gratuità, apertura; ad essi aggiungerei un quarto concetto chiave: territorio. In molte occasioni, sia formali che informali, Mario Biagini aveva infatti espresso la volontà di rafforzare l'attività del gruppo in Toscana (“a casa”), dopo tanto nomadismo internazionale. C'era stato anche un precedente che mi sembra utile far conoscere: nei primi mesi del 2013, la compagnia aveva lanciato l'idea di formare a Pontedera un movimento di associazioni, gruppi e individui interessati a rivitalizzare la vita culturale del luogo mediante l'attivazione di percorsi partecipativi dal basso. La proposta, che si richiamava espressamente alla nozione grotowskiana di “cultura attiva”, si era concretizzata nella nascita d'un effimero *Pontedera Movement*, provvistosi d'un manifesto d'intenti fondato sulle parole d'ordine “collaborare”, “popolare”, “valorizzare”<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> M. Bloch, *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Torino, Einaudi, 1998 (*Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993), p. 56.

<sup>5</sup> Cito dalla sezione “Informazioni” dell'home page del sito [www.facebook.com/invitoalcanto](http://www.facebook.com/invitoalcanto) (ultima consultazione: 30 agosto 2022).

<sup>6</sup> Nella pagina Facebook originariamente dedicata al progetto (poi riconvertita ad uso del progetto *Invito al canto*, come si è detto dianzi), sono presenti tre diverse bozze d'un testo intitolato *Pontedera Movement: un manifesto per rimettere in moto la cultura in città* (datate rispettivamente 11 febbraio, 12 febbraio, 22 marzo): cfr. post del 12 febbraio 2013 e del 28 marzo 2013, [www.facebook.com/invitoalcanto](http://www.facebook.com/invitoalcanto) (ultima consultazione: 30 agosto 2022). Circa il concetto di “cultura attiva”, credo opportuno fare riferimento soprattutto ai due testi in cui essa viene definita in contrapposizione alla “cultura passiva”: cfr. J. Grotowski, *Le ricerche del Teatro Laboratorio* [1976], in Id., *Testi 1954-1998*, a cura di C. Pollastrelli, 4 voll., Firenze-Lucca, La Casa Usher,

La svolta decisiva si era avuta però l'anno seguente, in tutt'altro contesto, quando l'Open Program aveva iniziato a rapportarsi con alcune realtà newyorkesi: come la West Park Presbyterian Church nell'Upper West Side di Manhattan, celebre presidio di battaglie per i diritti civili e sociali; il coro gospel afroamericano della comunità parrocchiale multi-etnica di St. Augustin-Our Lady of Victory nel South Bronx; la Community of Hope, un ministero per persone senz'atetto istituito presso la Manhattan Church of Christ nell'Upper East Side di Manhattan, congregazione aconfessionale attivamente impegnata sui temi dell'inclusione sociale, razziale, di genere. Nella chiesa presbiteriana di West Park, in particolare, era stato avviato in gennaio un programma di laboratori con sessioni settimanali di canto gratuite e aperte a tutti: l'*Open Choir*. Da questo esperimento era sorto anche un collettivo artistico, il NYC Seed Group, che aveva continuato a riunirsi nello stesso spazio per portare avanti la ricerca sul canto durante le assenze dell'Open Program. In seguito a queste esperienze, estranee alle logiche e ai tempi del mercato teatrale, bisognose di pazienza, dedizione, disponibilità a tessere relazioni di fiducia reciproca, era nata la persuasione delle potenzialità della struttura del coro aperto quale vera e propria forma d'arte, dotata di proprie regole e principi, ancora da indagare o forse semplicemente da riscoprire<sup>7</sup>.

Tornando alla base col bagaglio di scoperte maturate a New York, il gruppo aveva inteso rilanciare il progetto di *Pontedera Movement* proponendo anche nella cittadina toscana il formato del coro aperto. Erano stati perciò organizzati alcuni incontri di canto, in maggio e in novembre, presso Villa Crastan (o Villa Comunale), già sede della biblioteca civica e tra i luoghi-simbolo della cultura e della socialità di Pontedera<sup>8</sup>. Intanto la compagnia proseguiva regolarmente il lavoro sull'*Open Choir* avviato negli USA e ne saggiava la validità anche altrove. Nel 2015, anno particolarmente denso di impegni internazionali, Pontedera assistette a un *Coro aperto* al principio di luglio, al Teatro Era, in concomitanza con la quinta edizione del *Summer Intensive Program*, il programma pedagogico estivo del Workcenter<sup>9</sup>.

2015-2016, vol. III, pp. 135-136; Id., *Il mondo dovrebbe essere luogo di verità* [1979], ivi, pp. 143-144.

<sup>7</sup> Di questi temi Mario Biagini ha parlato spesso sia nelle comunicazioni orali, sia in alcuni testi editi: cfr. ad es. la bella intervista rilasciata a M. Giacobbe Borelli, *Cantare l'azione. Il lavoro dell'Open Program del Workcenter da Allen Ginsberg a The Hidden Sayings*, in «Mimesis Journals», III, 2014, n. 2, pp. 124-132, e M. Biagini, *Al Workcenter. Open Program*, in C. Fiordimela, V. Pasca Raymond e T. Urselli (a cura di), *NowHere residenze attive. L'Open Program del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards a Macao*, Roma, Sensibili alle Foglie, 2021, pp. 43-44.

<sup>8</sup> Prima degli eventi (cinque date in tutto: 23 e 29 maggio; 14, 20 e 27 novembre), era stata pubblicata una nuova versione del manifesto di *Pontedera Movement*, più breve e con un titolo leggermente modificato: cfr. *Pontedera Movement: un manifesto per rimettere in movimento la città*, post del 15 maggio 2014, [www.facebook.com/invitoalcanto](http://www.facebook.com/invitoalcanto) (ultima consultazione: 30 agosto 2022).

<sup>9</sup> Il *Summer Intensive Program* si svolse precisamente nei giorni 21 giugno - 2 luglio 2015, l'evento al Teatro Era si tenne il 1° luglio.

Resta da aggiungere un ultimo tassello. Nel 2016, trentennale della nascita del Workcenter, il Teatro Nazionale della Toscana ne celebrava l'anniversario organizzando un denso calendario di incontri, presentazioni ed eventi: prima iniziativa in tabellone fu *The Open Choir*, il 20 marzo, al Teatro Studio di Scandicci, nell'area metropolitana di Firenze. Il passo successivo fu quello di trasformare degli appuntamenti saltuari in un programma a lungo termine.

### **2016: il lancio del progetto, la costruzione della rete**

Il progetto *Invito al canto* fu inaugurato ufficialmente con una tre giorni a Scandicci e Firenze nei giorni 10-12 giugno 2016. Io ne ero venuta a conoscenza casualmente, sfogliando «Firenze Notte», la guida ai locali e agli eventi del fiorentino<sup>10</sup>. L'iniziativa fu preannunciata da una lunga presentazione a firma di Mario Biagini e del suo gruppo, redatta nel registro affabile e informale che poi avrei scoperto essere proprio dell'Open Program (cominciava come un biglietto d'invito, con un «Carissimi amici», e terminava allo stesso modo, con un «Vi aspettiamo!»), ma che tuttavia conservava una certa quota di mistero anche per chi non fosse del tutto sprovvisto di letture grotowskiane. Vi si parlava del fatto che il gruppo, finalmente tornato in Toscana dopo un lungo soggiorno nel Bronx e una proficua permanenza a Vienna, invitava tutti, senza riguardo a età e competenze, al primo d'una serie di incontri gratuiti che si sarebbero svolti tra Scandicci, Firenze e Pontedera. L'evento pilota sarebbe stato un *Seminario libero di canto* presso il Teatro Studio di Scandicci, grazie al quale i partecipanti avrebbero potuto apprendere i canti del repertorio della compagnia, godendo dell'opportunità unica di conoscerne il lavoro e di dividerne il mondo, nutrito incessantemente dal contatto con vari paesi e culture. Piuttosto enigmatico mi appariva però il riferimento a un modo di lavorare che mirava a realizzare nuove forme d'incontro e d'interazione, in risposta alle criticità dell'attuale momento storico (“incontro” è un concetto chiave nei testi grotowskiani della cosiddetta fase parateatrale<sup>11</sup>: ma come si sarebbe declinato qui in concreto?). Cito:

<sup>10</sup> Il comunicato si può ancora leggere nella versione online del magazine: cfr. M. Biagini e Open Program, *Seminario Libero di Canto con l'Open Program del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, 10 giugno 2016, [www.firenzenotte.it](http://www.firenzenotte.it); il testo, come ho poi appurato, riprendeva *ad verbum* quello dell'omonimo evento di Facebook creato dall'Open Program (ora Accademia dell'Incompiuto), per cui cfr. 10 giugno 2016, [www.facebook.com/events](http://www.facebook.com/events) (ultima consultazione: 30 agosto 2022).

<sup>11</sup> Non solo della fase parateatrale, in realtà: basti pensare ad es. a J. Grotowski. *Il teatro è un incontro* [1967], in Id., *Testi 1954-1998*, cit., vol. II, pp. 93 sgg.; ma l'incontro come esperienza e bisogno umano è tematizzato in modo più specifico nei contributi degli anni Settanta relativi al “parateatro” o “cultura attiva” o “teatro-non-teatro”, per il cui testo-manifesto cfr. Id., *Holiday [święto]: il giorno che è santo* [1972], ivi, vol. III, pp. 36 sgg.



La partecipazione al seminario è assolutamente libera, non ci sono limiti di età o di competenza. Chiunque può partecipare: attori, danzatori, cantanti, ma anche – indipendentemente dalla professione – chiunque sia interessato a scoprire nuovi modi d'incontro e di interazione, in questo momento storico così critico. Potete venire e osservare e assistere, o decidere di cantare con noi e sperimentare il nostro approccio al canto in una sessione in cui insegneremo diversi canti del nostro repertorio e mostreremo il nostro modo di lavorare su una possibilità di incontro. I canti che insegneremo sono semplici da imparare, e vi daremo dei testi stampati. Potete arrivare quando volete, anche dopo l'orario di inizio, e andarcene prima della fine, non ci sono restrizioni. Fateci una visita!<sup>12</sup>

Il seminario era propedeutico a due *Incontri cantati* che avrebbero avuto luogo nei due giorni seguenti, il primo nel *foyer* del Teatro della Pergola e il secondo nuovamente al Teatro Studio di Scandicci, sebbene non vi fosse vincolo alcuno e si potesse scegliere di partecipare anche a uno solo dei tre appuntamenti. Circa i caratteri dell'*Incontro cantato*, il comunicato mi appariva non meno denso di oscurità: né spettacolo, né coro tradizionale, esso era presentato come una forma d'arte nuova, o piuttosto come il tentativo di riscoprire qualcosa di antico e dimenticato (il che evocava alla memoria uno dei passi del celebre testo sul Performer: «Non cerco di scoprire qualcosa di nuovo, ma qualcosa di dimenticato»)<sup>13</sup>. Più specificamente, vi si descriveva un evento partecipativo di tipo immersivo di cui ciascuno sarebbe potuto diventare co-creatore, superando tanto i blocchi personali (“paura” e “vergogna”: altro binomio d'ascendenza grotowskiana)<sup>14</sup>, quanto le distanze culturali e sociali, così da generare uno spazio di condivisione che riconduceva forse a una delle funzioni originarie del teatro:

Un Incontro per riscoprire un modo di stare assieme senza paura degli altri e senza vergogna. Tutti possono prendere parte senza limiti di età e senza vincoli di esperienze nel campo delle arti dello spettacolo. I partecipanti sono invitati (e non tenuti) a unirsi al canto, alla danza, o a sostenere quello che succede con la loro semplice ma importante presenza. Non si tratta di uno spettacolo né di un coro tradizionale, ma di qualcosa di nuovo, o piuttosto di un tentativo di riscoprire un modo dimenticato di stare assieme.

I partecipanti diventano co-creatori di un'opera d'arte che supera le barriere culturali e sociali, aprendo uno spazio condiviso di riconoscimento reciproco. Si tratta di un incontro dinamico e vivo, ogni volta un evento unico, che non si ri-

<sup>12</sup> M. Biagini e Open Program, *Seminario Libero di Canto*, cit.

<sup>13</sup> J. Grotowski, *Il Performer* [1987], in Id., *Testi 1954-1998*, cit., vol. IV, p. 54.

<sup>14</sup> Anche questi termini occorrono in vari testi relativi al parateatro: cfr. ad es. J. Grotowski, *Questo giorno santo diventerà possibile* [1972], in Id., *Testi 1954-1998*, cit., vol. III, pp. 75 sgg.; Id., *Conversazione con Grotowski* [1975], ivi, pp. 113 sgg. (entrambi da tenere presenti anche per il nodo tematico dell'“incontro”).

pete mai uguale a sé stesso. Può raggiungere momenti di grande vita e intensità, e momenti più dinamici si alternano a momenti più intimi. Tutto questo rievoca forse una delle funzioni più antiche del teatro. Questa nuova e al tempo stesso antica forma d'arte sfida la nozione occidentale di coro e di evento drammatico e interroga i nostri preconcezioni su che cosa siano comunità, identità, diversità, cultura, spettacolo<sup>15</sup>.

Questa potenzialità trovava fondamento nella natura stessa dei materiali utilizzati («I canti stessi, i loro ritmi e le loro melodie, suggeriscono modi di stare assieme e, finalmente, di vedersi e incontrarsi»)<sup>16</sup>: materiali che, come avrei poi appurato, coincidevano in gran parte con quelli alla base dello spettacolo *Le parole nascoste* [*The Hidden Sayings*], spesso utilizzato dalla compagnia per entrare in contatto con nuove comunità e per introdurre il proprio lavoro<sup>17</sup>.

Si trattava di canti soprattutto in inglese (canti afroamericani del periodo schiavista provenienti dal sud degli Stati Uniti: principalmente South Carolina, Georgia, Sea Islands, Alabama)<sup>18</sup>, ma anche in spagnolo (canti afrolatini provenienti dalla Colombia del Pacifico e dei Caraibi o appartenenti alla tradizione del Palo Monte Mayombe, religione sincretica di origine bantu diffusa principalmente a Cuba: gli unici che ero riuscita in parte a identificare, grazie alle mie esigue conoscenze sui culti di possessione)<sup>19</sup>.

I canti venivano eseguiti a cappella ed erano accomunati da una struttura a chiamata e risposta leader/coro, con ritornelli relativamente semplici e di facile memorizzazione. Durante il seminario, i componenti dell'Open Program si avvicendavano nel ruolo di leader e i partecipanti erano guidati collettivamente ad apprendere le risposte del coro: parole, melodia, ritmo. Imparavano inoltre alcuni semplici

<sup>15</sup> M. Biagini e Open Program, *Seminario Libero di Canto con l'Open Program*, cit.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Lo spettacolo, basato su canti della tradizione degli schiavi neri del sud degli Stati Uniti, aveva debuttato in forma di studio nel 2013 (il 20 luglio al Castello di Lari, col titolo ancora provvisorio *Una dedica in azione*, quindi il 23 ottobre al Teatro Era di Pontedera, col titolo attuale) e ha avuto diverse versioni, diventando una sorta di "biglietto da visita" della compagnia. Su di esso cfr. M. Giacobbe Borelli, *Cantare l'azione*, cit., pp. 129-131; M. Biagini e A. Tomás Rodríguez, *Le opere, un racconto a due voci*, in C. Fiordimela, V. Pasca Raymondi e T. Urselli (a cura di), *NowHere residenze attive*, cit., pp. 56-58; segnale inoltre la preziosa intervista che Mario Biagini rilasciò a Michele Pascarella durante il *Trasparenze Festival* (Modena, 29 settembre - 5 ottobre 2013), il cui audio integrale è accessibile in calce a M. Pascarella, "Un giorno Grotowski mi ha chiamato a casa sua e mi ha detto...", 1° ottobre 2013, [www.gagarin-magazine.it](http://www.gagarin-magazine.it) (cfr. in particolare dal minuto 29:00 al minuto 33:12).

<sup>18</sup> Cfr. M. Giacobbe Borelli, *Cantare l'azione*, cit., p. 128.

<sup>19</sup> Circa l'origine dei canti afrospanici entrati nel repertorio dell'Open Program, sono molto grata per le informazioni avute dall'attore colombiano Jorge Romero Mora, che su di essi ha lavorato a lungo, dapprima individualmente, poi insieme ad altri (realizzando tra l'altro lo spettacolo in progress *Voces familiares*, presentato a partire dal 2018 con la regia di Mario Biagini).

principi: ad esempio, come non soverchiare la voce del leader con la propria voce, come creare un suono percussivo col battito delle mani, come realizzare alcune elementari figure di danza. Negli incontri dei giorni seguenti, gli attori eseguivano gli stessi brani in un flusso ininterrotto condividendo il medesimo spazio dei partecipanti, mentre i presenti potevano sia limitarsi ad assistere alla performance, sia prendervi parte rispondendo al canto, battendo le mani o inserendosi nelle coreografie, così come appare in un brevissimo video registrato durante l'incontro dell'11 giugno nel *foyer* del Teatro della Pergola<sup>20</sup>.

Molti dei partecipanti agli eventi fiorentini erano persone già in rapporto con l'Open Program, giunte per l'occasione da altre città o perfino dall'estero. Tuttavia, uno degli espliciti intenti della compagnia era quello di allargare la propria rete di contatti: perciò, alla fine di ciascun incontro, Mario Biagini aveva invitato i presenti a lasciare i propri recapiti per essere aggiornati sulle future attività. E, verso la fine di giugno, avevo ricevuto una telefonata dall'attrice Felicità Marcelli con l'invito a recarmi alle Vallicelle per assistere come uditrice ad alcune giornate del *Summer Intensive Program*. In questa circostanza ho avuto l'opportunità di partecipare al secondo *Seminario libero di canto e Incontro cantato*, tenuti il 5-6 luglio al Teatro Era di Pontedera con la presenza dei due *team* del Workcenter e dei circa trenta allievi del corso intensivo provenienti da tutto il mondo<sup>21</sup>.

A questa data il progetto appariva più chiaramente delineato: ne era stato ufficializzato il nome *Invito al canto* (in luogo dell'inglese *Open Choir* che continuerà a essere utilizzato nei contesti internazionali) e ne era stato precisato il carattere di programma a lungo termine da sviluppare nel tempo. Con questa prospettiva, il gruppo aveva diramato un annuncio in cui chiamava a raccolta persone e comunità di varia natura da coinvolgere nella ricerca teatrale:

Cerchiamo dunque nell'area Firenze-Scandicci-Pontedera, gruppi, associazioni, comunità che si dedicano al canto, e persone che si ritrovano regolarmente per cantare in cori, gruppi di amici, scuole.

Cerchiamo giovani interessati al teatro, ensemble amatoriali di teatro, studenti, appassionati e aspiranti attori che considerino il canto parte della loro pratica artistica o ne siano incuriositi.

Cerchiamo comunità locali o di origine straniera, per le quali il canto sia un elemento culturale importante e vivente.

Cerchiamo associazioni di volontariato che utilizzano la pratica del canto come strumento in campo pedagogico, sociale, terapeutico, o come mezzo di educazione civica.

<sup>20</sup> Il video è pubblicato sulla pagina Facebook del Teatro della Pergola, 11 giugno 2016, [www.facebook.com/ilteatrodellapergola](http://www.facebook.com/ilteatrodellapergola) (ultima consultazione: 30 agosto 2022).

<sup>21</sup> Anche di questo *Incontro cantato* esiste un breve video che può essere visionato sul canale YouTube dell'Open Program-Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards: cfr. *Open Choir at Teatro Era*, 13 maggio 2018, [www.youtube.com](http://www.youtube.com) (ultima consultazione: 30 agosto 2022).

E infine cerchiamo persone che, pur non praticando il canto in maniera regolare, percepiscono una possibilità d'incontro attraverso il canto, o che ritrovano nel canto una capacità di ascolto non estraniata, normalmente sommersa dal rumore dell'attività quotidiana.

Vorremmo conoscere nuovi amiche e amici, compagni e compagne, metterli al corrente – in modo semplice e pratico – di quello che stiamo facendo e cercando, e scoprire assieme a voi che cosa sia possibile sviluppare in Toscana, a Firenze, Scandicci, Pontedera, nei vari luoghi del Teatro Nazionale della Toscana, e in altri<sup>22</sup>.

L'appello lanciato dall'Open Program non sarebbe caduto nel vuoto. Dopo un paio di mesi la compagnia era intervenuta a due eventi in Toscana di notevole prestigio locale: il Metarock Festival di Pisa (2 settembre) e il Festival Cantieri Aperti di Massa (10-11 settembre). Ma, soprattutto, dopo tre mesi ancora, di rientro da un fitto calendario di impegni internazionali<sup>23</sup>, aveva potuto realizzare una nuova serie di iniziative a Pontedera, parte alle Vallicelle e parte al Teatro Era: la presentazione dello spettacolo *The Hidden Sayings* (6 dicembre), un *Seminario libero di canto* (8 dicembre), due *Incontri cantati* (9-10 dicembre); con l'occasione, aveva anche dedicato parte del proprio tempo ad accogliere presso lo spazio di lavoro del Workcenter i gruppi e le persone che avevano risposto all'invito. Con la fine dell'anno e del primo semestre del progetto, dunque, si raccoglievano i primi frutti della tessitura di relazioni cui l'*ensemble* aveva dedicato fino ad allora i propri sforzi.

### 2017: i laboratori, la teatralità diffusa

Il progetto *Invito al canto* era stato lanciato in luoghi e contesti dedicati all'attività teatrale o comunque alla produzione culturale: un aspetto che si mantenne costante per tutto il 2016. Nel corso del 2017 si ebbe tuttavia un sensibile cambio di passo. L'anno si aprì in apparenza senza grandi novità, con un ritorno al Teatro Studio di Scandicci, dove furono riproposti un *Seminario libero di canto* (21 gennaio) e un *Incontro cantato* (22 gennaio). Al contempo l'*ensemble* continuava a diffondere comunicati per allargare la propria rete di interlocutori, dovendo forse superare anche qualche diffidenza circa la natura gratuita ed economicamente disinteressata della proposta, come sembra evincersi da questo post del 26 gennaio:

<sup>22</sup> Cito dal post pubblicato sulla pagina Facebook dell'Open Program il 1° luglio 2016, [www.facebook.com/accademiadellincompiuto](http://www.facebook.com/accademiadellincompiuto) (ultima consultazione: 30 agosto 2022) (ma il comunicato era stato divulgato già a partire dal 21 giugno, prima sui social, poi anche attraverso alcuni siti istituzionali, tra cui quello del Teatro Era e il Portalegiovani del Comune di Firenze).

<sup>23</sup> Nel 2016 il gruppo realizzò due lunghe residenze negli USA, a New York e in Florida (in aprile-maggio e settembre-novembre), più un breve soggiorno a Opole (23-27 novembre).

Un invito. Non cerchiamo e non vogliamo compensi. Vogliamo solo incontrare persone che cercano di creare momenti con una qualità speciale. Cerchiamo un incontro. Una risposta concreta al momento presente. Se volete cantare con noi, o venire a trovarci, o invitarci da voi, fatevi vivi<sup>24</sup>.

Già a partire dal mese seguente si ebbero d'altronde due svolte decisive, che per chiarezza espositiva occorre trattare separatamente, ma che nella pratica andarono inestricabilmente intrecciate. Da un lato, l'Open Program avviò in successione due percorsi laboratoriali; dall'altro, pur senza abbandonare i luoghi convenzionali della cultura, cominciò a produrre un numero vertiginoso di iniziative nelle sedi più disparate: parrocchie, circoli, associazioni, centri sociali, spazi della vita quotidiana da riqualificare o semplicemente da nutrire di nuove possibilità.

Una carrellata sugli eventi potrà dare la misura dell'intenso attivismo del gruppo:

– 10-11 febbraio, Pontedera: *Seminario libero di canto* nell'Oratorio di San Luigi, di pertinenza della parrocchia del Duomo, seguito l'indomani da un *Incontro cantato* nell'atrio della cosiddetta Coppina, il piccolo punto vendita della Coop nel quartiere della stazione.

– 5 marzo, Firenze: *Seminario libero di canto* alla Galleria CasaAbitata, centro artistico ed espositivo sito nei pressi della stazione di Santa Maria Novella.

– 10-11 marzo, Pontedera: *Seminario libero di canto* nell'Oratorio di San Luigi, seguito nuovamente da un *Incontro cantato* alla Coppina.

– 26 marzo, Firenze: *Incontro cantato* nella chiesa di Santa Lucia sul Prato, sede della compagnia di danza contemporanea Corpi.

– 30 marzo, Firenze: *Intervento cantato* alla cena per la Giornata Mondiale del Disturbo Bipolare presso lo "psicobar" Cirkoloco, bar sociale dell'Arci gestito da personale con disagio psichico.

– 1-2 aprile, Pisa, festival *Teatro Senza Filo*: presentazione di *The Hidden Sayings* e breve *Incontro cantato* presso il centro culturale Cantiere Sanbernardo, seguiti l'indomani da un *Incontro cantato* nel teatro occupato Teatro Rossi Aperto.

– 20 aprile, Firenze: *Seminario libero di canto* nel giardino dell'ex Gazometro in collaborazione col Centro Ponterosso, progetto dell'associazione Centro Solidarietà di Firenze rivolto a tossicodipendenti in fase di recupero e a giovani a rischio di marginalità sociale, devianza, abbandono scolastico.

– 21 aprile, Scandicci: *Incontro cantato* al Teatro Studio.

– 23 aprile, Bientina (PI): *Intervento cantato* al laboratorio *Restiamo uniti con il profumo del pane: per un giorno impastiamo insieme i pani del mondo*, realizzato nel contesto dell'escursione guidata alla riserva naturalistica Bosco di Tanali organizzata da Legambiente Valdera.

<sup>24</sup> [www.facebook.com/invitoalcanto](http://www.facebook.com/invitoalcanto) (ultima consultazione: 30 agosto 2022).

- 6 maggio, Pontedera: presentazione di *The Hidden Sayings* nella chiesa della Misericordia, seguita da un *Incontro cantato* nella piazzetta prospiciente la chiesa del Crocifisso in Corso Matteotti (piazza Curtatone e Montanara).
- 8 maggio, Firenze, *Festival d'Europa: Incontro cantato* (titolo ufficiale: *Laboratorio in piazza: invito aperto al canto*) nella piazza della Santissima Annunziata, nel contesto delle manifestazioni per il trentennale del programma Erasmus.
- 21 maggio, Firenze: *Incontro cantato* e *Assemblea aperta* alla Galleria CasaAbitata.
- 27 maggio, Pontedera: *Incontro cantato* in piazza Curtatone e Montanara.
- 11 giugno, Pontedera: *Incontro cantato* al Centro Poliedro, spazio aggregativo per adolescenti e giovani con disabilità gestito dalla cooperativa Arnèra.
- 15 giugno, Firenze: presentazione di *The Hidden Sayings* e breve *Incontro cantato* nella chiesa di Santa Lucia sul Prato.
- 21 giugno, Venezia: *Incontro cantato* col coro multietnico Voci dal Mondo in occasione della *Festa del Solstizio d'Estate*.
- 24 giugno, Pontedera: *Incontro cantato* alla *Festa dell'Economia Solidale* in piazza Vittime dei Lager Nazisti nel quartiere della stazione.
- 4 luglio, Pontedera: *Incontro cantato* in piazza Curtatone e Montanara.
- 6 luglio, Pontedera: *Incontro cantato* nella piazza del Comune (piazza Cavour).
- 9 settembre, Cascina (PI), frazione San Lorenzo alle Corti: *Incontro cantato* alla pieve di San Lorenzo.
- 13 settembre, Pontedera, frazione La Rotta: *Incontro cantato* al circolo Arci Il Botteghino.
- 19-20 settembre, Torino, festival *Torino Spiritualità: Incontro cantato* al Circolo dei Lettori, seguito l'indomani dalla presentazione di *The Hidden Sayings* nella chiesa di San Filippo Neri.
- 23 settembre, Pontedera: *Incontro cantato* a Villa Crastan.
- 25 novembre - 2 dicembre, Bologna: settimana di eventi performativi, conferenze e workshop dell'Open Program organizzata dal Centro Teatrale La Soffitta in collaborazione con l'ERT; includeva fra l'altro la presentazione di *The Hidden Sayings* nel teatro del Laboratorio delle Arti (25 novembre), un *Seminario libero di canto* nella hall del Laboratorio delle Arti (26 novembre), un *Incontro cantato* al Teatro San Leonardo (2 dicembre).
- 5-7 dicembre e 19-22 dicembre, Firenze: programma *Invito al canto nei quartieri di Firenze* organizzato dal Teatro della Toscana in collaborazione con alcune realtà aggregative del territorio; comprendeva tre *Seminari liberi di canto* rispettivamente presso la storica Società di Mutuo Soccorso di Rifredi (5 dicembre), la sede dell'associazione di promozione sociale Il Melograno (6 dicembre), la Comunità di base delle Piagge guidata dal prete operaio don Alessandro Santoro (7 dicembre), cui seguivano quattro *Incontri cantati* rispettivamente al mercato rionale di piazza dell'Isolotto (19 dicembre), nel giardino di piazza Elia dalla Costa e al



centro commerciale Unicoop Gavinana (20 dicembre), in piazza della Repubblica (21 dicembre), in piazza Dalmazia (22 dicembre).

Ho creduto opportuno ripercorrere con tediosa puntualità l'ampio mosaico di iniziative che occuparono la compagnia quasi ininterrottamente (con due sole pause: durante l'estate e in corrispondenza d'una lunga residenza a New York in autunno)<sup>25</sup>, perché mi sembrava il modo più immediato per evidenziare l'enorme lavoro compiuto dall'Open Program per entrare in contatto con esperienze comunitarie e associative eccentriche rispetto al sistema ufficiale della cultura. Sebbene, infatti, in quanto ramo del Workcenter, l'*ensemble* non abdicasse alla propria immagine istituzionale di erede del lascito grotowskiano, ad esempio nel rapportarsi a partner di prestigio quali il Dams di Bologna, appare chiaro come in questo momento il suo interesse fosse rivolto prevalentemente a modelli e pratiche d'intervento socio-culturale improntate ai principi dell'inclusione, della cooperazione e della progettazione partecipata.

Questo tipo di logiche ispirò anche il primo dei due laboratori nati in seno all'*Invito al canto*, destinato a circa venticinque richiedenti asilo e rifugiati ospiti dell'accoglienza diffusa della Valdera, organizzato ai primi di febbraio in collaborazione con le cooperative Arnèra e Il Cammino e con l'Arci Sprar, quindi svoltosi da marzo a giugno con sessioni settimanali tenute presso il già menzionato Oratorio di San Luigi. L'iniziativa costituiva il segmento d'un più vasto programma sul tema delle migrazioni promosso dalla Res Valdera (la Rete dell'Economia Solidale) col titolo *Restiamo uniti: accoglienza e integrazione per una società da scoprire*: un fitto cartellone di eventi comprendente conferenze, tavole rotonde, una rassegna cinematografica, laboratori teatrali, workshop di cucina etnica, nonché diversi *Incontri cantati* e *Interventi cantati* presentati dall'Open Program tra aprile e settembre, sia in forma autonoma, sia all'interno di altre manifestazioni. Ne ho già trattato altrove<sup>26</sup>. Ma desidero qui aggiungere che, a riprova della stretta interrelazione tra pratiche laboratoriali e azione pubblica, da allora innanzi i giovani immigrati africani protagonisti dell'esperimento affiancarono regolarmente il gruppo nelle sue attività rivolte all'esterno.

Molti di questi giovani intervennero anche alla giornata fiorentina da cui originò il secondo laboratorio. Fino a quel momento avevo seguito il progetto con una certa discontinuità. Il 1° aprile, a Pisa, avevo assistito al mio primo *The Hidden*

<sup>25</sup> Nel 2017 l'Open Program effettuò due residenze a New York: la prima (27 giugno - 8 luglio) vide la partecipazione di Mario Biagini e delle donne del gruppo, la seconda (29 settembre - 18 novembre) impegnò l'*ensemble* al completo.

<sup>26</sup> Cfr. M. Nerbano, *Per un'arte dell'incontro. L'Invito al Canto dell'Open Program of the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, in «Comunicazioni Sociali», n.s., <XL>, 2019, n. 1 (*Playing Inclusion. The Performing Arts in the Time of Migrations: Thinking, Creating and Acting Inclusion*), pp. 129-141.



*Sayings* e in quell'occasione Mario Biagini mi aveva raccontato della sua soddisfazione per i buoni riscontri ottenuti: infatti, diverse persone avevano risposto alla chiamata dell'Open Program e avevano iniziato a invitare l'*ensemble* nei propri circoli o a fargli visita alle Vallicelle. Il 21 maggio, a Firenze, non fu perciò una sorpresa trovare la Galleria CasaAbitata molto affollata, sia da semplici appassionati come me, sia da attori, operatori teatrali e compagnie professionali di teatro. C'era stato un *Incontro cantato*, come più sopra ho ricordato, seguito da un'*Assemblea aperta*, di cui mi limito a sintetizzare premessa e conclusioni. Quanto alla premessa, Mario Biagini aveva aperto la discussione con una domanda che era più o meno questa: "Abbiamo raggiunto dei buoni risultati, anche nell'*Incontro* di poco fa ci sono stati momenti molto validi: cosa possiamo fare per crescere ancora e fare un salto di qualità a livello artistico?". Quanto alle conclusioni, si decise di avviare a Pontedera una sorta di laboratorio permanente, aperto a tutti, dove avremmo potuto proseguire il lavoro sui canti sia sotto la guida degli attori dell'Open Program, sia in autonomia durante le loro trasferte internazionali.

Il nostro primo incontro fu fissato per l'11 giugno al Centro Poliedro. Le date seguenti furono inizialmente concordate volta per volta con frequenza all'incirca quindicinale, ma in breve si passò a un calendario regolarmente strutturato di sessioni settimanali. Ogni sessione aveva una durata di due ore intervallate da una pausa d'una decina di minuti. La prima sessione fu guidata da Mario Biagini, le sessioni successive videro avvicinarsi gli altri attori della compagnia, generalmente due, per un tempo di un'ora ciascuno. Quali attività svolgevamo? Apprendevamo come rispondere ai canti, ma essenzialmente lavoravamo, attraverso i canti, sulla composizione dello spazio e sulle relazioni.

La già notevole esperienza dell'Open Program con i cori aperti aveva portato la compagnia a studiare alcune leggi prossemiche e alcuni comportamenti atti a creare eventi inclusivi, in cui cioè le persone potessero sentirsi accolte e coinvolte, e che noi continuavamo a saggiare nella pratica. Qualche esempio per uscire dall'astrazione: evitare la disposizione in linea retta (spersonalizza), in circolo (esclude chi è alle mie spalle), prediligere la postura diagonale (connette centro e periferia: me, i miei compagni e gli "altri"). Al contempo, studiavamo come rendere tutto ciò un'opera d'arte, cioè qualcosa di dinamico, vivo, ma nondimeno organizzato, dotato di una forma: eseguivamo esercizi come prestare attenzione al nostro essere da soli o insieme a qualcuno, usare tutto lo spazio disponibile o viceversa vietarci particolari porzioni di spazio, formare piccoli gruppi, creare interazioni tra due o più persone attraverso il contatto visivo, il canto, la danza, il tutto in modo tale da mantenere una costante vigilanza affinché l'entropia non prendesse il sopravvento e la situazione non scivolasse automaticamente in un caos amorfo. Mario Biagini usava parlare a questo proposito di "configurazioni spaziali".

## 2018: il coro di Pontedera, il lavoro individuale

Gli avvenimenti dell'anno 2018 sono più difficili da sintetizzare, poiché l'attività dell'Open Program si svolse, per così dire, parallelamente su due livelli: l'uno più visibile e l'altro più nascosto. Provo a partire anche qui dalla cronologia.

- 17 febbraio, Pontedera: *Incontro cantato* alle Vallicelle<sup>27</sup>.
- 24 febbraio, Pontedera: *Incontro cantato* alla Coppina<sup>28</sup>.
- 17 marzo, Pontedera: altro *Incontro cantato* alla Coppina.
- 23-24 marzo, Brescia, *Metamorfofi Festival. Scena mentale in trasformazione: Seminario libero di canto* aperto alla cittadinanza, seguito l'indomani dalla presentazione di *The Hidden Sayings* allo Spazio Teatro Idra.
- 3-8 aprile, Pistoia: residenza artistica presso il Centro Culturale Il Funaro; comprendeva un workshop di quattro giorni (3-6 aprile), la presentazione di *The Hidden Sayings* (7 aprile), la tavola rotonda *Teatro e cittadinanza attiva* (8 aprile), un *Incontro cantato* (8 aprile)<sup>29</sup>.
- 17 aprile, Pontedera, frazione La Rotta: *Incontro cantato* al circolo Arci Il Botteghino.
- 21 aprile, Pontedera: *Incontro cantato* alla Coppina.
- 5 maggio, Pontedera: *Incontro cantato* al Centro Poliedro.
- 12 maggio, Pontedera, frazione La Rotta: *Intervento cantato* in piazza Pino Puglisi, ultima tappa della *Passeggiata per la legalità e la giustizia sociale*, iniziativa annuale di sensibilizzazione contro le mafie dell'Arci Valdera.
- 17 maggio, Pontedera, frazione La Rotta: *Incontro cantato* al circolo Arci Il Botteghino.
- 25 maggio, Firenze: *Incontro cantato* al Teatro della Pergola.
- 27 maggio, Firenze: *Intervento cantato* alla messa domenicale della United Methodist Church.
- 31 maggio, Pontedera: *Incontro cantato* in piazza della stazione (piazza Unità d'Italia).
- 2 giugno, Pontedera: *Incontro cantato* alla Coppina.

<sup>27</sup> In occasione dell'evento, il giornalista Maurizio Panicucci realizzò una lunga videointervista a Mario Biagini per la web TV Rete Valdera, ora accessibile sul canale Youtube della stessa: cfr. *Working center [sic] of Jerzy Grotowski*, 22 febbraio 2018, [www.youtube.com](http://www.youtube.com) (ultima consultazione: 30 agosto 2018).

<sup>28</sup> Anche su questo incontro esiste un breve servizio di Maurizio Panicucci visionabile sul canale YouTube di Rete Valdera: cfr. *Il Gruppo Grotowski alla "cooppina"*, 5 marzo 2018, [www.youtube.com](http://www.youtube.com) (ultima consultazione: 30 agosto 2022).

<sup>29</sup> Le cinque giornate sono documentate da un breve video di Duccio Burberi pubblicato sul canale Youtube del Centro Culturale Il Funaro: cfr. *Open Program. Mario Biagini e il Workcenter Jerzy Grotowski al Funaro*, 31 agosto 2018, [www.youtube.com](http://www.youtube.com) (ultima consultazione: 30 agosto 2022).

- 9 giugno, Firenze: *Incontro cantato* in piazza Sant’Ambrogio.
- 15 giugno, Pontedera: *Incontro cantato* in piazza Cavour.
- 23 giugno, Firenze: *Seminario di canto* nella basilica di San Miniato al Monte nel contesto delle celebrazioni per il millenario della fondazione.
- 28 giugno, Firenze: presentazione di *The Hidden Sayings* con breve *Incontro cantato* nella chiesa di Santa Lucia sul Prato.
- 4 luglio, Pontedera: *Incontro cantato* all’incrocio tra Corso Matteotti e via dei Portici.
- 12 luglio, Firenze: altro *Incontro cantato* in piazza Sant’Ambrogio.
- 13 luglio, Santa Maria a Monte, frazione Montecalvoli (PI): *Incontro Cantato* presso il Circolo Arci La Perla in occasione di *Resistenza in festa*, kermesse organizzata dal circolo locale dell’Anpi.
- 20 luglio, Pontedera: *Incontro cantato* alle Vallicelle.
- 21 luglio, Pontedera, Zona Industriale: *Intervento cantato* alla cena di solidarietà per gli operai licenziati della fabbrica TMM organizzata dalla Uisp Valdera.
- 22 settembre, Pontedera: *Incontro cantato* al Villaggio Piaggio.
- 8-12 ottobre, Bologna: progetto *La città fertile* organizzato dalla compagnia teatrale Collettivo Hospites; prevedeva eventi pubblici ed eventi riservati agli studenti universitari, tra i primi un *Incontro cantato* (12 ottobre) presso il locale La Scuderia Future Food Living Lab.
- 18-21 ottobre, Firenze, *Festival Fabbrica Europa*: quattro giorni di eventi e spettacoli dell’Open Program, tra cui due *Seminari liberi di canto* (18 e 20 ottobre), la presentazione di *The Hidden Sayings* (19 ottobre), un *Incontro cantato* (21 ottobre), tutti al Parc ex Scuderie Granducali.

Facendo un bilancio delle attività realizzate, si può osservare un numero di interventi sui territori ancora sostenuto, nonostante un’intensificazione degli impegni internazionali<sup>30</sup>. Alcune amicizie artistiche trovavano conferma, altri rapporti non si sarebbero consolidati: così, ad esempio, sarebbe rimasto irrealizzato l’annunciato progetto *Haec est porta coeli: canti per mille anni*, previsto nel calendario delle celebrazioni per millenario della basilica di San Miniato al Monte per il 3-7 aprile 2019.

I legami col tessuto pontederese restavano saldi e proseguiva il progetto rivolto ai rifugiati e richiedenti asilo, che nel primo semestre dell’anno entrava in una nuova fase: da un lato, infatti, venivano attivati percorsi formativi individuali per quanti avevano già partecipato al laboratorio a numero chiuso dell’anno precedente.

<sup>30</sup> Nel corso del 2018 l’Open Program effettuò delle residenze in Libano (8-28 gennaio), New York (7-19 maggio e 25 novembre - 14 dicembre), Turchia (3-7 settembre), Toronto (7-11 novembre), Dallas (27 novembre - 1° dicembre); si può osservare una parziale sovrapposizione con le date italiane perché in alcuni casi le trasferte coinvolsero solo una parte del gruppo.

te, dall'altro i nuovi arrivati venivano fatti confluire nel laboratorio aperto<sup>31</sup>. Questo presentava una composizione relativamente varia: c'erano studenti, attori, educatori, operatori sociali, ma anche semplici amatori di canto; di tanto in tanto si univano temporaneamente artisti in visita, soprattutto membri del NYC Seed Group e dei progetti newyorkesi. La partecipazione era piuttosto fluida: a ogni nuovo evento poteva accadere che si aggiungessero persone nuove, altre frequentavano le sessioni in modo saltuario, ma un nucleo relativamente stabile di *abitué* consentiva al lavoro di progredire con una certa continuità.

L'obiettivo del laboratorio era stato fin dall'inizio quello di creare una comunità di persone che condividessero la ricerca dell'Open Program e collaborassero attivamente al successo degli *Incontri cantati*: un coro *sui generis*. Nel primo periodo questo fu menzionato nelle comunicazioni social semplicemente come Coro Ponderese, poi si autodefinì informalmente Coro Popolare, infine (dal 9 marzo 2019, per scelta di Mario Biagini) avrebbe assunto la denominazione ufficiale di Coro Cittadino. Proprio sulla crescita del coro si riversò quel lavoro in parte sommerso cui mi riferivo più sopra. Infatti, se inizialmente il compito assegnato ai partecipanti fu unicamente quello di sostenere i leader dei canti, dopo qualche mese si cominciò a domandare loro un coinvolgimento più attivo: prima soltanto ad alcuni di noi, poi a tutti, fu chiesto di preparare un canto su cui lavorare individualmente sotto la guida di un membro dell'Open Program, in modo da poter sperimentare a nostra volta il ruolo di leader.

Il primo passo consisteva nella scelta del canto, che doveva avere due requisiti: essere coerente col repertorio che stavamo utilizzando e poco conosciuto. Per questa ragione avevamo avuto il suggerimento di attingere alle registrazioni dell'archivio digitale di Alan Lomax<sup>32</sup>; io però trovavo più semplice cercare ispirazione tra i video di YouTube e, dopo alcuni tentativi andati a vuoto, la mia scelta cadde su un brano del duo cubano Celina y Reutilio: *El hijo de Elegua* (dall'album *Santeros y otros* del 1959), un canto "potente", come lo definì l'attore Jorge Romero Mora che seguiva la mia preparazione. Come passo ulteriore occorreva memorizzarne perfettamente le parole e la melodia. Poi si passava a lavorarlo con un attore separatamente dal resto del gruppo. Infine si arrivava a eseguirlo nelle sessioni collettive e a insegnarlo agli altri partecipanti (ma era essenziale che ciascuno continuasse a esplorare il proprio rapporto col canto prescelto anche in solitaria, tra un appuntamento e l'altro). Ho conservato gli appunti della sessione in cui ho iniziato il mio lavoro personale. Si riferisce a un incontro al Centro Poliedro del 23 settembre:

<sup>31</sup> Anche per questo aspetto cfr. M. Nerbano, *Per un'arte dell'incontro*, cit., pp. 136-138.

<sup>32</sup> Alan Lomax (1915-2002), etnomusicologo statunitense, antropologo, ricercatore sul campo e attivista, è stato il creatore d'un imponente archivio multimediale sulla musica popolare custodito presso l'Hunter College di New York dall'Association for Cultural Equity (da lui stesso fondata nel 1986); dal 2013 le raccolte sono state in parte digitalizzate e sono accessibili attraverso il sito [www.culturalequity.org](http://www.culturalequity.org) (ultima consultazione: 30 agosto 2022).

Siamo in circa 20 persone; degli attori dell'Open Program mancano Felicita e Graziela. Nella prima ora lavoriamo con Jorge, che inizia mostrandoci dei dipinti per farci vedere come le masse siano organizzate in modo da creare configurazioni spaziali chiare, dove si distingue bene un centro dell'azione. Lavoriamo sullo spazio, in particolare con l'esercizio di fare gruppi molto chiari e di separarci dal gruppo solo per fare qualcosa di significativo da proporre al leader, non per metterci in disparte. Nell'ora successiva io e M. lavoriamo separatamente con Jorge ai nostri pezzi individuali. Mi fa proiettare la voce a distanza. Mi dice di "Cantare come fossi quella signora". "Quale signora?" chiedo io. "Quella signora che tu pensi che canti la canzone". Durante il canto mi fa fare l'esercizio di camminare alzando contemporaneamente il braccio opposto al piede e molleggiando le gambe, "Perché il corpo fa più cose insieme".

Non sempre riesco a comprendere quanto mi veniva detto (io infatti avevo associato alle parole del testo piuttosto l'immagine di un essere androgino, un dio bambino, un *trickster*). In questi casi non domandavo spiegazioni: durante le sessioni si parlava poco, inoltre avevo la sensazione di dover trovare la chiave da sola. Ad esempio, non sapevo perché ci fosse stato raccomandato di non usare mai il canto fuori del contesto di lavoro. Forse per non banalizzarlo? Oppure perché «questo genere di cose non può essere manipolato» e si sarebbero potuti manifestare «numerose effetti secondari patologici», come aveva avvertito Grotowski parlando di quelli che definiva *organa* o *yantra*?<sup>33</sup>

Non riesco a decifrare chiaramente nemmeno il motivo per cui mi era stato indicato di iniziare il canto mentalmente qualche secondo prima di intonarlo con la voce. Sicuramente aveva a che fare con la necessità di evitare un'esecuzione meccanica: si trattava dunque d'un accorgimento volto ad alimentare l'"impulso" e a generare quella mobilitazione psicofisica che nel linguaggio grotowskiano viene chiamata "intenzione"?<sup>34</sup> Questo era un tema che di tanto in tanto affiorava anche nei laboratori. Ad esempio, se ne parlò durante una sessione alle Vallicelle guidata da Felicita Marcelli e destinata a un numero ristretto di partecipanti: un'ulteriore fase dell'esperimento fu, infatti, in autunno, quella di organizzare una serie di incontri aggiuntivi destinati a un massimo di quattro o cinque persone. Riporto gli appunti presi in quell'occasione, relativi al 9 novembre:

Guida Felicita. Sono presenti Jorge ed Eduardo. Del coro siamo io, S., M., J. e D. Si lavora sui canti dell'Open Program e nella parte finale sui canti di J. e M. Ricordo che viene messo in evidenza il momento in cui S. ha ballato insieme a Jorge e io mi sono fatta da parte, in connessione con Felicita che era abbastanza

<sup>33</sup> J. Grotowski, *Tu es le fils de quelqu'un* [1986], in Id., *Testi 1954-1998*, cit., vol. IV, p. 49.

<sup>34</sup> Cfr. J. Grotowski, conferenza al Cirque Divers di Liegi (2 gennaio 1986), cit. in T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 2002, p. 106 (nuova ed. aggiornata; 1ª ed. 1993).

distante: è stato un momento molto buono perché era “intenzionale”. Ci sono stati altri momenti buoni, ma non erano intenzionali e dunque non ce ne siamo accorti. Felicità ci fa notare che a volte ci si avvicina troppo e invece “Ci vuole anche una certa distanza perché qualcosa si sviluppi”: ad esempio, io mi ero avvicinata troppo mentre lei guidava il canto, poi lei è arretrata un po’ e io ho capito e sono arretrata un po’ a mia volta. Nella pausa ci dice che noi lavoriamo sulle “intenzioni”, che è qualcosa che ha molto a che fare con l’arte dell’attore, anche se questo non viene sempre compreso dagli attori stessi. Dice anche che è molto importante lavorare sulle diagonali per evitare l’“effetto cocktail party”: quando ognuno rispetta le regole di stare con qualcuno, di non dare le spalle a nessuno, ma ciò che avviene non è connesso col leader. Bisognerebbe pensare come se fossimo sempre legati al leader da fili invisibili.

Quando si parlava di “regole” non ci si riferiva a principi prescrittivi, ma a modalità di strutturare lo spazio la cui efficacia era stata testata negli *Incontri cantati*, a norme pratiche che si erano rivelate funzionali tanto allo scopo di favorire la partecipazione dei presenti, quanto a quello di salvaguardare il risultato estetico. L’indomani, durante un’altra sessione ristretta alle Vallicelle, l’attore brasiliano Eduardo Landim aveva affrontato l’argomento da un’altra prospettiva, suggerendo (se intendo bene) l’esistenza d’una sorta di mente di gruppo. Concludo con gli appunti presi in quella circostanza, che testimoniano tra l’altro un ulteriore momento del mio apprendimento personale:

C’è solo Eduardo. Del coro sono presenti S., G., A. e M. Eduardo canta nuovi canti in portoghese, tra questi ce n’è uno che già conoscevo sulla *cabocla* Jurema. Ci fa lavorare sul ritmo, sul battito delle mani (“Come fosse un dialogo”) e sulla sincronizzazione. Dice che è importante, anche se non ricordiamo in ogni momento tutte le regole da osservare, che ognuno di noi faccia attenzione almeno a una cosa alla volta, in modo tale che tutti insieme possiamo aiutarci a ricordare tutto. Nell’ora successiva fa lavorare me sul mio canto, lo insegno anche agli altri. Mi dice che è buono che giochi con la voce facendola risuonare nello spazio. Che dovrei cantare così anche durante le sessioni del coro.

### **2019: i progressi del Coro Cittadino**

Nel corso del 2019 la mia partecipazione all’*Invito al canto* era stata meno regolare a causa di impedimenti personali; tuttavia, mi ero tenuta costantemente in contatto col gruppo e sono perciò in grado di dare informazioni sufficientemente precise. Inizio ancora una volta da una panoramica sulle iniziative pubbliche:

– 22-27 gennaio, Catania: settimana di seminari, conferenze ed eventi performativi dell’Open Program organizzata dall’Associazione Musicale Etnea in collaborazione con enti e associazioni del territorio; includeva la presentazione di *The Hid-*



*den Sayings* al Centro Zô Culture Contemporanee (22 e 24 gennaio), due *Seminari liberi di canto* rispettivamente all'Auditorium del Monastero dei Benedettini (25 gennaio) e al Teatro Coppola (26 gennaio), un *Open Choir* alla Basilica Santuario della Madonna del Carmine (27 gennaio)<sup>35</sup>.

– 2 marzo, Pontedera: *Incontro cantato* in piazza Carlo Alberto Dalla Chiesa nel contesto della manifestazione *Sesto Binario. Giornata di festa e aggregazione nel Quartiere Stazione*.

– 23 marzo, Pontedera: *Seminario libero di canto* presso la sede dell'associazione Accademia della Chitarra<sup>36</sup>.

– 31 marzo, Firenze: *Incontro cantato* nella Sala Subud, sede nazionale dell'organizzazione religiosa Subud Italia.

– 4-5 maggio, Modena, *Trasparenze Festival: Seminario libero di canto* nell'Area Festival, seguito l'indomani da un *Incontro cantato* alla chiesa di Gombola sull'Appennino Modenese.

– 10-19 maggio, Pontedera: due fine settimana di eventi performativi dei due *team* del Workcenter presso il Teatro Era; comprendeva un *Seminario libero di canto* (18 maggio), *Le parole nascoste* (18 maggio), un *Incontro cantato* (19 maggio).

– 20 giugno, Pontedera: due *Incontri cantati*, il primo in piazza Vittime dei Lager Nazisti nel contesto della festa per il decennale del Centro Integrato Donne Straniere e Famiglie, il secondo in piazza Curtatone e Montanara nel contesto degli eventi promossi dall'Arci Valdera per la Giornata Mondiale del Rifugiato.

– 17 luglio, Pontedera: *Seminario libero di canto* a Villa Crastan.

– 19 luglio, Firenze: *Incontro cantato* in piazza Sant'Ambrogio.

– 26 luglio, Pontedera: *Incontro cantato* in Corso Matteotti.

– 6-7 dicembre, Pontedera: *Interventi cantati all'Incontro d'autunno*, evento co-organizzato dall'Open Program insieme al Coro Cittadino.

Una prima evidenza è costituita da una rilevante contrazione del numero di eventi, in parte bilanciata da un ulteriore incremento delle attività internazionali<sup>37</sup>: il progetto (me lo ha confermato recentemente Felicita Marcelli) stava perdendo un po' del suo slancio. Non per questo l'*ensemble* aveva smesso di nutrire interesse per le forme di produzione culturale alternativa, basate sull'"economia del dono": ne

<sup>35</sup> Di quest'ultimo evento esiste un breve video pubblicato sul canale YouTube dell'Open Program-Workcenter di Jerzy Grotowski and Thomas Richards: cfr. *Open Choir in Catania*, 30 marzo 2020, [www.youtube.com](http://www.youtube.com) (ultima consultazione: 30 agosto 2022).

<sup>36</sup> Alcuni momenti del seminario sono documentati da un servizio di Maurizio Panicucci per Rete Valdera pubblicato sul relativo canale YouTube: cfr. *Grotowski*, 17 marzo 2019, [www.youtube.com](http://www.youtube.com) (ultima consultazione: 30 agosto 2022).

<sup>37</sup> Nel corso del 2019 l'Open Program fu a Varsavia (3-13 aprile), New York (14 aprile - 10 maggio e 5 ottobre - 2 novembre), Parigi (2-7 luglio e 22 settembre), Turchia (24 agosto - 16 settembre), Brasile (20 novembre - 2 dicembre); Felicita Marcelli e Jorge Romero Mora effettuarono inoltre due residenze a Bogotà (7-11 gennaio) e a Medellín (21-25 ottobre).



dà prova il workshop che Mario Biagini e i suoi colleghi avevano previsto di svolgere presso il centro culturale autogestito ex Asilo Filangieri di Napoli dal 3 al 6 giugno, ideato all'insegna d'una comune visione civile e politica, ma che a pochi giorni dal suo inizio fu rinviato *sine die*<sup>38</sup>.

Il Coro Cittadino, nel quale era ormai confluito definitivamente il progetto coi rifugiati, fu oggetto in compenso d'un impegno ancora crescente. Infatti, in aggiunta alle sessioni al Poliedro, che intanto proseguivano regolarmente, furono organizzati, nei periodi di giugno-luglio e ottobre-novembre, vari appuntamenti infrasettimanali alle Vallicelle, alcuni dei quali a tema: ad esempio, vi furono sessioni sui canti arabi e aramaici sotto la guida dell'attore libanese Daniel Mattar e sui canti afrospanici sotto la guida di Jorge Romero Mora; per la prima volta, inoltre, furono effettuate sessioni del tipo di training fisico noto come *Plastiques* (esercizi plastici) sotto la guida dell'attrice Agnieszka Kazimierska<sup>39</sup>.

Infine, i membri del coro furono indotti a esplorare nuove dimensioni creative fondate sull'uso di materiali testuali: a tale scopo fummo invitati a scegliere un testo a tema libero su cui avremmo desiderato lavorare durante gli incontri settimanali. Le scelte andarono nelle direzioni più disparate: un'attrice ed educatrice recitò delle favole per bambini, un dottorando brasiliano lesse nella propria lingua madre un testo che parlava degli Orixá, qualcun altro raccontò la favola di Amore e Psiche. La mia scelta cadde sull'ultima lettera di Nicola Sacco al figlio Dante, ma non ci fu tempo di inserirla nel lavoro collettivo, perché nel frattempo tutti gli sforzi si erano concentrati sull'organizzazione di quello che si sarebbe poi deciso di chiamare *Incontro d'autunno*.

*L'Incontro d'autunno* fu la prima occasione nella quale il Coro Cittadino si presentava alla comunità pontederese come nuovo soggetto culturale, legato al Workcenter ma da esso distinto. Per due giorni, cinque diversi spazi cittadini furono animati da laboratori, letture, mostre d'arte, dimostrazioni di lavoro, eventi performativi, momenti conviviali, tutti gratuiti e aperti alla cittadinanza. Con questa manifestazione si intendeva avanzare concretamente la proposta d'un modo di praticare l'incontro e di stare insieme all'insegna della condivisione, dell'inclusività, della messa in comune di saperi ed esperienze, della co-partecipazione e della co-creazione. E, anche se realizzata in tempo record (circa un mese), si può dire che l'iniziativa sia stata un successo, tanto che si pensò immediatamente di riproporne

<sup>38</sup> Cfr. *Workshop con Mario Biagini / Workcenter Grotowski and Richards*, 3 giugno 2019, [www.facebook.com/events](http://www.facebook.com/events) (ultima consultazione: 30 agosto 2022). Non solo il "dono", ma anche il "debito" è stato in più occasioni celebrato dal regista come modalità alternativa al mercato e fondamento di relazione: cfr. ad es. M. Biagini, *Elogio del debito*, in C. Fiordimela, V. Pasca Raymond e T. Urselli (a cura di), *NowHere residenze attive*, cit., pp. 75 sgg.

<sup>39</sup> Sugli esercizi plastici (considerati come mezzo per sperimentare la *coniunctio oppositorum* tra struttura e spontaneità) cfr. J. Grotowski, *Esercizi*, in Id., *Testi 1954-1998*, cit., vol. II, pp. 153-156.

una simile nella primavera successiva<sup>40</sup>. Lo scoppio della pandemia non lo permise, provocando di fatto la cessazione definitiva di ogni nostra attività.

### Qualche riflessione a posteriori

Tempo fa, ragionando sui primi due anni del progetto *Invito al canto*, avevo ritenuto di potervi individuare tre diversi livelli: quello del lavoro su di sé, quello dell'investigazione delle "regole del gioco" dell'incontro quale forma d'arte, quello dell'impegno civile e della cittadinanza attiva<sup>41</sup>. Sono ancora persuasa che tali conclusioni fossero valide e penso che quanto è accaduto in seguito abbia permesso di confermarle e precisarle.

Prima di riprendere la questione, tuttavia, vorrei premettere che la mia impressione iniziale d'una continuità profonda con la ricerca grotowskiana, così come mi era apparsa da alcune spie lessicali, si è andata rafforzando. Penso, fra l'altro, alle occasioni in cui il maestro polacco aveva indicato la necessità di ricondurre ogni fase del proprio percorso al suo preciso contesto storico e aveva discusso dell'effetto equilibratore dell'azione artistica<sup>42</sup>. Come allora, anche nel mondo contemporaneo, diviso, assuefatto a discriminazioni e diseguaglianze, funestato dal risorgere di nazionalismi e fanatismi ultraidentitari, un artista può agire in forma pratica, coi mezzi alla propria portata, per correggere la rotta nella direzione opposta. Il modo scelto da Mario Biagini per rispondere alla "barbarie" (termine che occorre spesso nei suoi discorsi formali e informali) è stato duplice: da un lato, il suo gruppo si è sforzato di entrare in rapporto con comunità già esistenti, estranee all'istituzione teatrale, ma in cui si potevano riconoscere minuscole isole di cultura attiva, piccoli baluardi a difesa della civiltà; dall'altro, ha cercato di promuovere la nascita di nuove comunità unite dal denominatore comune del lavoro sui canti<sup>43</sup>.

L'attività svolta in Toscana ha proceduto prevalentemente sul secondo binario, ossia quello del creare comunità. È stato il primo aspetto apparso nel lavoro. Ma quale tipo di comunità può nascere da un laboratorio? Parlando della pratica laboratoriale e dei rapporti che si generano al suo interno, ho già avuto modo di evocare i concetti di liminalità e di *communitas*, così come furono definiti da Victor Turner<sup>44</sup>: vale a dire, d'uno spazio-tempo interstiziale nel quale le gerar-

<sup>40</sup> Sul canale YouTube di Rete Valdera è pubblicato il video d'un servizio giornalistico di Maurizio Panicucci che, purtroppo, non documenta le attività artistiche svolte, ma riporta alcuni momenti dell'assemblea che concludeva la seconda giornata: cfr. *Incontro*, 26 dicembre 2019, [www.youtube.com](http://www.youtube.com) (ultima consultazione: 30 agosto 2022).

<sup>41</sup> Cfr. M. Nerbano, *Per un'arte dell'incontro*, cit., pp. 139-141.

<sup>42</sup> Cfr. ad es. J. Grotowski, *Praticare il romanticismo*, in Id., *Testi 1954-1998*, cit., vol. III, pp. 186-188; Id., *Grotowski: venti anni di attività*, ivi, pp. 216-219.

<sup>43</sup> Cfr. M. Giacobbe Borelli, *Cantare l'azione*, cit., pp. 124-125.

<sup>44</sup> Di questi temi ho discusso in rapporto all'attività dell'Open Program alla tavola rotonda *Il*

chie quotidiane sono temporaneamente sospese e gli individui tendono a relazionarsi gli uni agli altri in maniera egualitaria e solidale, esseri umani dinanzi ad altri esseri umani. Si tratta di concetti noti, forse perfino un po' abusati, ma che acquistano un sapore inedito quando si traducono in esperienza vissuta. Ciò che ho personalmente osservato e potuto sperimentare, frequentando il Coro Cittadino, è stato il formarsi d'una *communitas* spontanea o esistenziale, nel senso appunto turneriano, cioè d'una comunità informale di persone che si rapportavano tra loro in modo assolutamente orizzontale, paritario, a prescindere da età, livello di istruzione, *status*, condizione professionale. Questo territorio di libertà antistrutturale può costituire la capsula che contiene il germe del cambiamento collettivo, come aveva supposto lo stesso Turner?<sup>45</sup> Quanto vi accade può uscire «da una piccola apertura, da un buco, da una finestra, da una porta» e fluire all'esterno, per usare le parole di Grotowski?<sup>46</sup> Personalmente non ne sono certa. Ma d'altronde il coro era una realtà bifronte, con una faccia rivolta all'interno e un'altra rivolta all'esterno, verso la società. Questo ci conduce a un secondo *fil rouge*: l'attivismo civico.

L'Open Program, insieme al Coro Cittadino, ha spesso partecipato a iniziative che si collocavano in un'area di cultura antifascista, antirazzista, legalitaria, ecologista; lo stesso progetto destinato ai richiedenti asilo denotava una precisa scelta di campo. Mario Biagini e i suoi colleghi sono anche intervenuti pubblicamente e in più occasioni sui temi della cittadinanza attiva, della responsabilità, del prendersi cura: dell'evento artistico come esercizio e pratica di cittadinanza attiva, dove ognuno può contribuire al risultato estetico prendendosi cura dello spazio condiviso e assumendosi la responsabilità del proprio agire in rapporto agli altri<sup>47</sup>. Nella stessa prospettiva va considerata anche la decisione di organizzare

*tempo "altro" del teatro. Nei cantieri liminali delle arti performative: riflessività, generatività, processi di trasformazione*, coordinata da R. Gandolfi., S. Tosi Cambini e F. Deriu, in occasione dell'VIII convegno nazionale della Società Italiana di Antropologia Applicata *Fare (in) tempo. Cosa dicono gli antropologi sulle società dell'incertezza* (Parma, 3-6 dicembre 2020). Per quanto qui si dirà cfr. soprattutto V. Turner, *Nello spazio intermedio: il periodo liminale nei rites de passage* [1964], in *La foresta dei simboli. Aspetti del rituale Ndembu*, Brescia, Morcelliana, 2019 (1ª ed. 1976; *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1967); Id., *Il processo rituale. Struttura e anti-struttura*, Brescia, Morcelliana, 2001 (*The Ritual Process: Structure ad Anti-Structure*, Chicago-Londra, Aldine Publishing Company, 1969).

<sup>45</sup> Cfr. Id., *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986, in particolare il capitolo *Dramma e riti di passaggio, lo svago e il lavoro. Saggio di simbologia comparata*, pp. 49 sgg. (*From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982).

<sup>46</sup> J. Grotowski, *Holiday*, cit., p. 42.

<sup>47</sup> Oltre alle conferenze di Mario Biagini menzionate in M. Nerbano, *Per un'arte dell'incontro*, cit., p. 141 e note, vanno ricordate le conversazioni dal titolo *Cittadinanza attiva e i limiti dell'innocenza: su responsabilità, creatività e la costruzione di un mondo nuovo* tenute dall'Open Program a Villa Romana di Firenze (29 giugno e 6 luglio 2020).

numerosi *Incontri cantati* nel quartiere della stazione di Pontedera: il quartiere cittadino più multietnico, ma anche il più difficile dal punto di vista della convivenza tra popolazione autoctona e immigrati, il più colpito da episodi di marginalità sociale e microcriminalità sfruttati cinicamente da una narrazione razzista e stigmatizzante. Proprio rispetto a questi specifici interventi mi è parso tuttavia di individuare un elemento di fragilità rispetto agli obiettivi prefissi: gli abitanti del quartiere restavano piuttosto restii a farsi coinvolgere, quando non addirittura infastiditi dall'invasione dei propri spazi. Conversando con le persone del posto, soprattutto con gli anziani e le anziane di Pontedera, ascoltando i loro commenti, ho finito col maturare la convinzione che l'operazione dell'Open Program conservasse a conti fatti un carattere elitario. La mancanza di ingredienti capaci di generare una prossimità come quella sperimentata dai pubblici statunitensi, vale a dire una lingua condivisa, un patrimonio di canti percepito come tradizionale, faceva sì che l'azione artistica potesse mancare il segno: l'incontro non aveva luogo<sup>48</sup>.

All'altro polo rispetto agli incontri nello spazio pubblico c'era un altro tipo di incontro: quello con parti sconosciute di noi stessi, il lavoro su di sé. Fu l'ultimo di cui facemmo esperienza. Nei primi due anni di partecipazione all'*Invito al canto* avevo percepito la presenza d'una dimensione interiore del lavoro e ne avevo accennato nel mio precedente contributo, dove avevo anche provato a descrivere (invero un po' maldestramente) il meccanismo che Grotowski chiamava "induzione"<sup>49</sup>. Pensavo che le reazioni che mi coglievano in certi momenti (ad esempio la pelle d'oca che avvertivo inspiegabilmente ogniqualvolta assistevo ai movimenti dello *yanvalou*, la danza tradizionale haitiana in onore del loa Damballa) fossero il massimo che la nostra pratica amatoriale ci poteva consentire. Poi abbiamo iniziato a esplorare personalmente i canti e si sono dischiuse altre possibilità, che io sono riuscita appena a sfiorare e che mi resta difficile verbalizzare.

<sup>48</sup> Un breve repertorio di esempi delle reazioni degli abitanti del quartiere della stazione (pensionati che si ritrovavano a giocare a carte in un piccolo bar) compare nel video citato alla nota 26. A mia volta ho raccolto in altre due circostanze due reazioni opposte. Durante l'*Incontro cantato* del 6 luglio 2017 nella piazza del Comune di Pontedera, invitammo delle anziane del luogo a unirsi a noi; senza muoversi dalla panchina su cui le avevamo trovate sedute, queste rimasero a osservarci per un po', facendo di tanto in tanto dei commenti tra loro, quindi iniziarono a chiederci insistentemente quando avremmo iniziato con le canzoni italiane, perché (così ci dissero) fino a quel momento non avevano capito nulla. Viceversa, dopo l'*Incontro cantato* del 12 luglio 2018 a Firenze, in una piazza Sant'Ambrogio gremita di turisti, fui fermata da una graziosa signora newyorkese sulla cinquantina che si disse entusiasta di quanto aveva visto e finì col lasciarmi il suo contatto Facebook per essere informata sulle future iniziative. Questi due episodi mi diedero molto da riflettere.

<sup>49</sup> Cfr. M. Nerbano, *Per un'arte dell'incontro*, cit., pp. 139-140. Sul fenomeno dell'"induzione", cfr. T. Richards, *Il punto-limite della performance*, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2000, p. 33.

Posso dire, tuttavia, che, dopo avere trascorso tanti anni a studiare i laudari dei disciplinati, oggi comprendo forse un po' meglio quei notai, medici, nobili, preti, mercanti, artigiani, che tanti secoli fa si riunivano ogni settimana per pregare col corpo, il canto e la voce<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Per la pertinenza ai temi qui trattati, cfr. soprattutto M. Nerbano, *Confraternite disciplinate e spazi della devozione*, in A. Prospero, N. Terpstra, S. Pastore (a cura di), *Brotherhood and Boundaries/Fraternità e Barriere*, Pisa, Edizioni della Normale, 2011, pp. 31 sgg.; Ead., *La preghiera come teatro: note sullo studio della performance nel Medioevo*, in «Biblioteca Teatrale», <LII>, gennaio-giugno 2021, n. 135, pp. 293-307.

**Studi**





Gregory L. Scott

## Lo *lone* di Platone e *poiësis* come “musica-danza e versi”

Diotima è nota come la saggia donna che aveva insegnato a Socrate quale fosse il significato dell'amore, come racconta Platone nel *Simposio*. Il titolo allude a un tipo di cena con libagioni, conversazioni e intrattenimenti vari, ma quella sera gli uomini rinunciarono alle distrazioni per ragionare sulle diverse definizioni dell'amore. Se Diotima fosse una persona reale o semplicemente un personaggio di fantasia è ancora oggetto di discussione tra gli studiosi, comunque sia la sua teoria dell'amore ha conquistato l'attenzione generale. Ciò che è stato ignorato per secoli anche dai classicisti che, si suppone, dovrebbero comprendere e interpretare il suo discorso, è il modo in cui Diotima spiega a Socrate cosa sia la *poiësis* e come questa spiegazione ci inviti a rivedere la teoria artistica occidentale, soprattutto per quanto riguarda la letteratura e il dramma recitato con coro<sup>1</sup>.

Nei miei lavori precedenti ho esposto gli argomenti e i riferimenti testuali di Platone quando usa *poiësis* non come «poesia», che secondo Noburu Notomi<sup>2</sup> è il

<sup>1</sup> Se non sbaglio, anche se non nominavo espressamente Diotima e mi limitavo a citare il passaggio del *Simposio* che la riguarda, chi scrive è stato il primo a sottolineare l'importanza del significato che assume nel contesto della teoria letteraria e teatrale in *The Poetics of Performance: The Necessity of Performance, Spectacle, Music, and Dance in Aristotelian Tragedy*, in S. Kemal, I. Gaskell (eds.), *Performance and Authenticity in the Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 15-48: 41, nota 11. Nel 2016, comunque, ho rimediato all'omissione del suo nome nella prima edizione di *Aristotle on Dramatic Musical Composition: The Real Role of Literature, Catharsis, Music and Dance in the Poetics* (seguita dalla seconda edizione aggiornata indicata più avanti) e in una relazione del 12 settembre dello stesso anno al Joint Program in Classics and Ancient Philosophy della University of Texas Austin dal titolo “Diotima and Aristotle's *Poetics*”. In proposito si veda il sito: <https://liberalarts.utexas.edu/classics/events/gregory-scott-nyu-diotima-and-aristotle-s-poetics-2> (ultima consultazione: 15 marzo 2023).

<sup>2</sup> N. Notomi, *Image-Making in Republic X and the Sophist*, in P. Destrée, F.-G. Herrmann (eds.), *Plato and the Poets*, Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 299-326. Notomi è stato anticipato, almeno in qualche aspetto, da Bruno Gentili (*Poetry and its Public in Ancient Greece*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990). Secondo quanto è scritto in quarta di copertina, Gentili sostiene che «la

significato coniato da Gorgia soltanto verso il 415 a.C., quando Platone era un adolescente, ma come (1), in senso lato, il «fare» o la «creazione» oppure (2), in senso stretto, come «musica» e «versi (*mousikē kai metra*)», come Diotima chiarisce nel *Simposio* (205c)<sup>3</sup>. Lo stesso accade con Aristotele, anche se, come ho sostenuto, egli aggiunge «trama» al senso stretto di Diotima, rendendolo un termine tecnico nel suo *Arte drammatica*, il testo finora noto come *Poetica*. Con ciò si dissolvono molti paradossi rimasti insoluti per secoli<sup>4</sup>.

Alcuni specialisti di *Arte drammatica* che conoscono le mie pubblicazioni non ten-

poesia greca differisce radicalmente nella sua modalità comunicativa da quella moderna perché era concepita non per la lettura ma per l'esecuzione con accompagnamento musicale alla presenza di un pubblico», idea che coincide esattamente con il significato generale diotimiano di *poiēsis*, che ovviamente condivido e che costituisce un'ulteriore conferma di quanto sostiene Gentili.

<sup>3</sup> Le argomentazioni più esaustive si trovano in G.L. Scott, *Aristotle on Dramatic Musical Composition: The Real Role of Literature, Catharsis, Music and Dance in the Poetics*, New York, Existence PS Press, 2018<sup>2</sup>, di seguito *ADMC. Mousikē* nel nostro contesto ha tre diversi significati: (1) arti delle Muse, (2) musica o (3) musica-e-danza. Nei miei testi sostengo che spesso la scelta migliore nell'ambito del corpus platonico e aristotelico è quella che segue il modo in cui Platone impiega *mousikē* in *Leggi* II, 655a, e in *Alcibiade* 108c, vale a dire come musica e danza («fare i passi giusti»), e non soltanto «musica», termine di portata troppo limitata, e neppure «arti delle Muse», troppo generico. Se non si intende *poiēsis* come «musica-danza e versi» non si potrà mai spiegare quel passaggio di Platone (*Gorgia* 502) che ha disorientato e fatto disperare molti autorevoli studiosi (cfr. *ADMC*, pp. 125-129). Così, un *poiētēs* è essenzialmente qualcuno che, come i drammaturghi, crea per mezzo di musica, danza e versi, a meno che il termine non sia utilizzato nel senso di Diotima, vale a dire come «produttore (facitore)» o «creatore», nel qual caso è il contesto a far comprendere ciò che la persona sta creando. Il «prodotto» teatrale potrebbe consistere in una o più di queste tre pratiche, i cosiddetti «strumenti della mimesi» (*Arte drammatica* 1) o in qualsiasi altra cosa «fatta». Aristotele utilizza *mousikē* intendendo «musica-e-danza» sia in *Politica* VIII 6 e 7, 1341b15 sgg., che in *Arte drammatica* 26, 1462a16, anche se il passaggio nella *Politica* va compreso alla luce del fatto che egli segue l'accezione platonica di *rhuthmos* come «movimento (del corpo) ordinato» «oppure danza» (*Leggi* II 665a), e il secondo richiede la comprensione della concezione aristotelica del dramma come un'arte pienamente eseguita con un coro che canta e danza, non semplice letteratura come la si intende secondo una tradizione sbagliata. Per ulteriori informazioni circa l'importanza della performance, cfr. A.M. Andrisano (a cura di), *Ritmo, parola, immagine: il teatro classico e la sua tradizione*, atti del Convegno Internazionale e Interdottoale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), Palermo, Palumbo, 2011. Tuttavia, come discusso da Alessandro Iannucci nella propria recensione (*Byrn Mawr Classical Review* 2013.04.37, disponibile su <https://bmcr.brynmawr.edu/2013/2013.04.37/> (ultima consultazione: 15 marzo 2023), anche se la musica o il canto o persino la danza sono valorizzati rispetto al semplice linguaggio parlato nel dramma, il che è in linea con il mio lavoro, la sezione sul *ritmo* di tre autori considera ancora il *ritmo* una proprietà della musica o del discorso orale o la danza come qualcosa di simile alla «temporalità ordinata» invece che semplicemente come «movimento ordinato del corpo» o «danza», secondo il significato più ricorrente in Aristotele e Platone nel contesto delle arti performative (l'utilizzo del *rhuthmos* in *Retorica* III 8, 1408b28sgg. è differente perché lì si tratta di discorsi giuridici e politici (cfr. *ADMC*, capp. 1-2, e soprattutto p. 192). In quanto «danza», il ritmo non può essere considerato, senza cadere nell'assurdità, una «proprietà» o una «qualità» della musica o del discorso.

<sup>4</sup> Cfr. *ADMC*, in part. il cap. 2.

tano di confutare i miei argomenti e si limitano semplicemente a riproporre *poiësis* come «poesia» e *poiëtës* come «poeta», invece di intendere quest’ultimo come «creatore» (in senso lato) o «compositore» (in senso stretto), ovvero le due accezioni platoniche ragionevolmente autentiche in accordo con la spiegazione di Diotima.

Tre di questi specialisti che si sono espressi recentemente sono Malcolm Heath, Pierre Destrée e Dana Munteanu, in *The Poetics in its Aristotelian Context* (2020), e un altro è Stephen Halliwell in una relazione incentrata soprattutto sullo *Ione* di Platone e offerta in onore della sua ex collega alla St. Andrews University, Sarah Broadie, dopo la sua scomparsa nell’agosto 2021.

Non ripeto qui ciò che ho scritto su Heath, Destrée e Munteanu, ho affrontato alcune questioni correlate ma nuove in una recensione del loro libro (in *Ancient Philosophy* 42, 2022). Il caso di Halliwell è diverso forse perché Broadie era una sua collega e aveva sponsorizzato la mia chiamata come Visiting Research Fellow all’Università di Princeton a metà degli anni Novanta; Halliwell ha inviato copia della sua relazione al convegno in onore di Broadie ai partecipanti ed è stato poi così generoso da rispondere ai miei commenti e alle mie domande. Qui mi limito a riflettere se la sua accezione di «poesia» nello *Ione* sia giustificata, anzitutto alla luce della discussione su Tinnico di Calcide. Devo premettere però, che la sua relazione intitolata *Inspiration and Interpretation: Two Problems in Platonic Poetics*<sup>5</sup>, costituisce secondo me una risposta ammirevole alla critica di Platone svolta da Joyce Carol Oates ed è augurabile che venga pubblicata al più presto per il grande pubblico accademico<sup>6</sup>. Mi soffermo qui soltanto sulla sua abitudine di continuare a riproporre *ποιήσις* nella sua accezione moderna che, almeno nel caso di Aristotele, risale agli studiosi arabi nel nono secolo, dato che l’*Arte drammatica* era sconosciuta sia nell’antichità che in epoca bizantina<sup>7</sup>. A quando risalga la sua resa come «poesia» da parte dei traduttori di Platone lo lascio stabilire agli specialisti.

Qui di seguito intendo dimostrare che il passaggio su Tinnico conferma le mie precedenti affermazioni, contrariamente a Halliwell il quale sostiene che *poiësis* e i suoi derivati sono meglio resi con «poesia», «poeta» e simili, che nell’inglese moderno assumono inevitabilmente il senso gorgiano di linguaggio (e soltanto linguaggio) in metro, vale a dire verso. Per fare ciò, inizio con la traduzione di un passaggio dello *Ione* che adotta il significato gorgiano di *poiësis*, poi continuo con lo scambio tra Halliwell e me e, infine con una nuova traduzione che accetta i significati dioti-

<sup>5</sup> Sessione di Zoom online in onore e memoria di Sarah Broadie, 4 novembre 2021. Con i miei ulteriori complimenti agli organizzatori dell’evento, Ursula Coope e Barbara Sattler.

<sup>6</sup> J.C. Oates, *Is the Uninspired Life Worth Living?*, in Ead., *Soul at the White Heat: Inspiration, Obsession and the Writing Life*, New York, Ecco, 2016, pp. 3-31.

<sup>7</sup> Su questo punto e le questioni correlate, cfr. l’opera di riferimento per la paleografia e le tradizioni manoscritte: L. Tarán, D. Gutas, *Aristotle Poetics: Editio Maior of the Greek Text with Historical Introduction and Philological Commentaries*, Leiden-Boston, Brill, 2012, anche se confuto una dozzina di loro affermazioni in *ADMC* (pp. 377-398, 409, 445-446, 448, 452-453, e 524 sgg.).

miani, lasciando al lettore il compito di giudicare se Halliwell o chiunque altro sia giustificato nell'utilizzare il significato attribuito da Gorgia. La mia conclusione è che se consideriamo il passaggio nello *Ione* e il resto del corpus platonico, possiamo, di solito se non sempre, dare un significato preciso e inconfutabile ai testi in ogni particolare istanza ricorrendo a uno dei significati proposti da Diotima, sempre ovviamente determinato dal contesto, senza mai ricorrere a quello del sofista.

La traduzione di riferimento per me è quella di W.R.M. Lamb dal Perseus Project<sup>8</sup>, non perché sia la più aggiornata, ma perché ha avuto e ha tuttora una grande influenza che deriva dalla sua disponibilità gratuita e dal suo utilizzo da molti decenni. Inoltre, tutte le traduzioni più recenti dello *Ione*, a mia conoscenza, propongono «poesia» per *poiēsis*, quindi sceglierne un'altra non avrebbe alcun impatto sulle questioni qui discusse.

[Platone, *Ione* 533e] ...la Musa ispira gli uomini stessi, e poi per mezzo di queste persone ispirate si forma una catena di altri presi da entusiasmo. Tutti i bravi poeti epici (*te tōn epōn poiētai*) recitano i loro bei poemi (*poiēmata*) non per arte (*technē*) ma come ispirati e posseduti, e allo stesso modo fanno i bravi poeti lirici (*melopoioi*); come coloro che partecipano ai riti coribantici [534a] non danzano quando sono nei loro sensi, così i poeti lirici (*melopoioi*) non compongono quei bei canti (*melē*) nei loro sensi, ma quando iniziano la melodia (*harmōnian*) e il ritmo (*rhythmon*) sono presi da furore bacchico e posseduti, come le baccanti attingono dai fiumi miele e latte quando sono possedute, anche l'anima dei poeti lirici (*melopoiōn*) fa la stessa cosa, come essi stessi affermano. Infatti i poeti (*poiētai*) sostengono che i canti (*melē*, peana) che ci portano sono il miele [534b] derivante da ciò che hanno attinto come le api, volando nell'aria, come queste, nei giardini e le valli seluose delle Muse. E dicono il vero. Perché un poeta (*poiētēs*) è cosa leggera e alata e sacra, e non è mai in grado di comporre prima di essere ispirato e fuori dai propri sensi, e finché la sua mente non sia più in lui: finché ne conserva il possesso, ogni uomo è incapace di comporre un verso o pronunciare un oracolo (*adunatos pas poiein anthrōpos estin kai chrēmō idein*). Poiché dunque non per arte essi compongono e dicono molte cose belle sulle gesta degli uomini, come tu fai con Omero, [534c] ma per disposizione divina ognuno è in grado di comporre a modo soltanto ciò a cui la Musa lo ha spinto, uno i ditiambi, un altro le odi elogiative, un altro i canti e le danze, un altro i poemi epici, un altro infine i giambi; ma ognuno di essi in qualsiasi altro genere è mediocre. Perché non è con l'arte (*technē*) che fanno queste cose, ma per l'influenza divina; poiché, se sapessero parlare bene di una cosa per arte, saprebbero parlare bene su tutto. Per questo il dio togliendo loro la mente li utilizza come propri ministri, come fa con gli indovini o i profeti, [534d] affinché noi che li ascoltiamo sappiamo che non sono loro a pronunciare queste parole

<sup>8</sup> Cfr. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0179> (ultima consultazione: 15 marzo 2025).

di grande pregevolezza, quando sono fuori della propria mente, ma è il dio stesso che parla (*legōn*) e si rivolge a noi attraverso loro.

Una prova convincente di ciò che dico è il caso di Tinnico il calcidese, il quale non aveva mai composto (*epoiēse*) in vita sua un solo poema (*ποίημα*) degno di attenzione, tranne il *Peana* che è sulla bocca di tutti, forse il più bel canto (*melōn*) che abbiamo e che è semplicemente – come egli stesso dice – “una invenzione delle Muse”. Il dio, mi sembra, [534e] intendeva mostrarci, affinché non dubitassimo, che questi poemi (*poiēmata*) così belli non sono umani o opera di uomini, bensì divini e opera degli dei; il dio ha mostrato attraverso un poeta assai mediocre [535a] che i poeti (*poiētai*) sono soltanto gli interpreti degli dei, posseduto ciascuno dal dio da cui è posseduto. Per dimostrare questo, il dio ha cantato (*ēisen*) il più bello dei canti (*melos*) attraverso il più mediocre dei poeti (*poiētou*).

La questione per noi non è soltanto se in questo passaggio *poiēsis* significhi «poesia» o invece «composizione (“musicale”)», «creazione» o simili, ma se, come lo legge Halliwell, Tinnico è un «semplice» poeta che poi crea una canzone favolosa. Ovvero: *poiētēs* è un «poeta» o piuttosto un «creatore» (o “colui che fa”), nel senso ampio di Diotima, o un «creatore musicale» con «versi», in senso stretto? Dopo aver scritto a Halliwell che pensavo che i significati del termine attribuiti da Diotima fossero migliori, mi ha risposto (le mie parentesi numerate sono inserite per la successiva analisi):

Possiamo essere d'accordo che la traduzione solleva questioni difficili e che [1] “poeta” può non essere il termine ideale in tutti i contesti rilevanti, ma [2] neppure, a mio modo di vedere, lo è “compositore” (termine che lascerebbe confusi i lettori moderni in molti luoghi dove ricorre *poiētēs*). Anche le questioni storiche non sono facili. [3] Lei sembra supporre che i rapsodi (classici) abbiano sempre cantato, ma questo è tutt'altro che certo: probabilmente conosce l'articolo di West “The Singing of Homer”. [4] Lo stesso *Ione* non è decisivo sul punto: il verbo *legein* [“dire” “parlare”] è utilizzato per le recitazioni di Ione, ad esempio in 535b2 e c6, sebbene [5] Socrate utilizzi *adein* [“cantare”] in 532d8. [6] Di sicuro non si può semplicemente affermare che gli dei ‘cantano’ *tout court* dato che in Socrate stesso ricorre *alegein* in 534d4. Comunque, sarebbe una bella impresa distinguere tutte le ricorrenze rilevanti qui e altrove. [7] In realtà, ciò su cui non siamo in disaccordo è il fatto che la performance, incluso il canto, sia molto importante in diversi luoghi della cultura greca e nel testo di Platone (anche se non per il Socrate di *Ione*: la sua unica preoccupazione è il contenuto semantico della poesia), ma [8] non mi sembra fattibile sostituire dappertutto “poeta” con “compositore”<sup>9</sup>.

[1] Poiché un lettore potrebbe pensare che Platone tramite Socrate ricorra con *poiētēs* alla sineddoche per riferirsi a un cantore che utilizza i versi insieme alla musi-

<sup>9</sup> Corrispondenza privata, 5 e 29 novembre e 6 dicembre 2021.

ca, va sottolineato che lo Straniero ateniese (ragionevolmente da intendersi come una controfigura di Platone) nelle *Leggi* II 669d-3 se la prende con gli artisti che separano le parole dalla musica, almeno nel contesto dell'arte teatrale<sup>10</sup>. Togliere "musica" significa commettere un'ingiustizia nei confronti della sensibilità dei greci in generale e di Platone in particolare: una cosa sono i filosofi e, diciamo, i fabbricanti di lapidi con epitaffi (*poiētēs* nel senso ampio di Diotima, assumendo che il contesto sia qui l'incisione di parole sulla pietra), i quali ricorrono alla prosa o al verso nei loro rispettivi domini; altro è suggerire che gli artisti greci, al tempo di Platone e prima, preferissero l'espressione linguistica all'espressione pienamente musicale che includeva il linguaggio, con metrica o meno. In breve, «poeta» non è mai, o quasi mai, per Platone il termine giusto nel contesto delle *performance* ("musicali"). Basta notare, nel passo dello *Ione* citato, quante volte il cosiddetto «poeta» sta ricorrendo alla musica o al canto, il che difficilmente si accorda con il significato corrente di poeta; certo, un paio di passaggi restano ambigui, ma di questi tratteremo più avanti.

[2] Halliwell puntualizza correttamente che la semplice e meccanica traduzione di *poiētēs* come "compositore" in *ogni e qualsiasi contesto* sarebbe ugualmente fuorviante. Tuttavia, l'accezione di Diotima non richiede sempre «compositore». È soltanto uno dei due significati del termine, e un traduttore ha sempre la possibilità di ricorrere al significato esteso, ovvero a «creatore», «artefice» o simili.

[3] I rapsodi sembrano avere sempre o spesso cantato, fino all'epoca di Platone e Aristotele, da allora a volte apparentemente cantavano e a volte si limitavano a declamare. Se anche suonassero uno strumento mentre recitavano è talvolta una questione da chiarire. Alcuni riscontri sono forniti, ad esempio, nello stesso *Ione*, come vedremo più avanti, e in *Arte drammatica* 26, quando secondo Aristotele il rapsodo epico si esibisce chiaramente con la musica, anche se i capitoli 23-24 non sono chiari sul fatto che una musica sia *tassativamente* impiegata nell'epica<sup>11</sup>. L'articolo di West<sup>12</sup> che Halliwell cita discute se i citaredi e i rapsodi cantavano o semplicemente si producevano in qualche forma di recitazione da non confondere tecnicamente con ciò che per noi è il canto. In effetti, per West non si pone alcuna questione sui citaredi: essi «cantavano la poesia di Omero e di altri su melodie proprie, accompagnandosi con la cetra, e guardavano a Terpendro come a un su-

<sup>10</sup> Per un esame approfondito del passaggio, cfr. *ADMC*, pp. 119-125.

<sup>11</sup> Vedi *ADMC*, pp. 145, 164-167, 176-178, e 281. Poco prima di presentare questo articolo per la pubblicazione, ho scoperto che Antonio Attisani, un professore italiano di culture teatrali dell'Università di Torino, ha sostenuto indipendentemente, più di trent'anni fa, con sgomento di un suo mentore, che *Ione* cantava e che la musica, la recitazione e la danza (in quanto gesti) erano molto importanti nell'ambito delle arti teatrali per i Greci e per Platone (cfr. A. Attisani, *Breve storia del teatro*, Milano, BCM, 1989, pp. 23, 28-29, 32-33, 37-39).

<sup>12</sup> M.L. West, *The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music*, in «The Journal of Hellenic Studies», 101, 1981, pp. 113-129.



premo esponente di questa arte»<sup>13</sup>. Tuttavia West avrebbe potuto dire meglio, ossia che “cantavano *le canzoni (o i testi)* di Omero...”, a meno che la sua affermazione implicita riguardi il fatto che la musica *in sé* non era conservata, data la mancanza di notazione musicale in quel periodo in Grecia, e dunque che i citaredi dovevano inventarne una propria da unire ai testi (le parole) conservati. Inoltre, per quanto riguarda i rapsodi, West conclude che:

[...] il ‘canto’ omerico era veramente un canto, in quanto si basava su note e intervalli definiti, ma [...] era allo stesso tempo una forma stilizzata di discorso, in cui l’aumento e la diminuzione della voce erano governati dall’accento melodico delle parole (p. 115).

Se il «canto» omerico fosse sempre una combinazione *sincrona* del canto e del discorso stilizzato o se il cantante omerico alternasse il canto con un’antica forma di recitativo, proprio come i nostri cantanti d’opera a volte alternano le due modalità, utilizzandolo stile *secco* o lo stile *accompagnato* o il *recitativo misurato* (o *strumentato*), è difficile da dire. Tuttavia, è chiaro che West considera l’epica omerica come un *canto* musicale e non come un semplice verso, vale a dire non soltanto come un discorso in metro gorgiano «disadorno».

In ogni caso, qualunque cosa facessero i primi rapsodi, la mia convinzione ampiamente documentata [1] è che Platone stesso nel contesto del teatro e dello spettacolo preferiva e si preoccupava in verità soltanto degli interpreti che cantavano, anche se il canto ovviamente comportava l’uso delle parole. Quelle parole erano naturalmente interpretate, come tiene a sostenere Halliwell nella propria presentazione (e naturalmente la musica, anche senza parole, può sempre, di solito o spesso essere interpretata, ma poiché questa non era una preoccupazione di Halliwell è un argomento che tralascio di affrontare qui). Tutti i nostri cantautori, compositori d’opera e artisti di teatro musicale esprimono significati e idee con i loro testi, ma il fatto che noi ci concentriamo sulle parole e sulle idee non significa che la composizione sia avvenuta, o avvenga, nel contesto della (pura) poesia.

[4] Ha ragione Halliwell nel sostenere che lo *Ione* non è univoco nell’affermazione che i rapsodi cantassero? Sembra di no, o almeno non per le ragioni che egli fornisce, tra l’altro affermando che «il verbo *legein* è utilizzato per le recitazioni di Ione ad esempio in 535b2 e c6», come se questo escludesse che ci fosse la musica. Eppure 535b3 presenta il rapsodo che canta chiaramente una podia (*haidēs*) di Odisseo e il «dire» di c6 può essere una sinecdoche. Dunque se il canto è il contesto e ci concentriamo sul «dire», ovvero sulle parole, come appena argomentato in [3], ciò comporta necessariamente che la musica *non* sia parte dell’evento in questione?

<sup>13</sup> Ivi, p. 113.



Sembra proprio di no. Infine, anche se Halliwell ignora il 535b3, riconosce (saggiamente) un'altra presenza del rapsodo che palesemente canta in [5].

[6] Halliwell dice poi: «Certo non si può semplicemente affermare che gli dei “cantano” *tout court* quando Socrate usa *legein* in 534d4». Tuttavia, Socrate qui o si riferisce agli dei che parlano ai *poiētai* o agli indovini (o a entrambi). Halliwell ipotizza la prima o la terza opzione, ma è probabile che Socrate si riferisca soltanto agli indovini, come dimostro più avanti. Concediamo per il momento che Halliwell sia nel giusto, ma ricordiamo che gli artisti si rivolgono a un pubblico. Non è necessario che il rapsodo a quel punto si limiti a parlare. Il rapsodo può prendere un pensiero e metterlo in musica, cioè può suonare uno strumento mentre dice ciò che il dio vuole che dica o può cantarne le parole. Allo stesso modo, i direttori d'orchestra e i registi di oggi danno istruzioni ai compositori musicali con parole semplici; non cantano (almeno di solito) le istruzioni ai compositori. I compositori poi tengono conto di quelle istruzioni e creano non soltanto altre parole, ma musiche o canzoni. Inoltre, nelle frasi dello *Ione* che seguono immediatamente, incontriamo la significativa discussione su Tinnico, sulla quale vale la pena di soffermarsi brevemente.

[7] Per ripetere ciò che scrive Halliwell:

In realtà non siamo in disaccordo sul fatto che la performance, incluso il canto, sia molto importante in molti luoghi della cultura greca così come nel testo di Platone (anche se non per il Socrate di *Ione*, dove l'unica preoccupazione è il contenuto semantico della poesia).

Non sono assolutamente d'accordo che «l'unica preoccupazione di Socrate sia il contenuto semantico» espresso dal rapsodo. Può essere la sua preoccupazione primaria, ma in un passaggio che Halliwell aveva appena citato, il 535c, *Ione* sottolinea che i suoi occhi sono pieni di lacrime e i suoi capelli si rizzano a causa della paura provata (se l'espressione sia cantata o semplicemente declamata è in questo contesto quindi irrilevante). Infatti Socrate in 535d insiste nel sottolineare i sentimenti che il rapsodo suscita nella folla, e sebbene la fonte primaria dei sentimenti possa essere il contenuto, gran parte dell'effetto non può che essere determinato dall'elemento musicale. Vale a dire che è *il canto* nel suo insieme, parole incluse, a creare gli effetti voluti.

Inoltre, Halliwell e io siamo in forte disaccordo sul ruolo dell'esecuzione musicale per il «dramma serio» aristotelico (*tragōidia*), che mi rifiuto di tradurre come “tragedia” perché il greco del nord di Stagira afferma chiaramente tre volte nell'*Arte drammatica* che il dramma può trascorrere dalla fortuna alla sfortuna o viceversa<sup>14</sup>. Inoltre, nel capitolo 14 le opere migliori sono definite quelle con una conclu-

<sup>14</sup> Non sono il solo a riconoscere che la «tragedia» non è necessariamente «tragica» per il greco del nord. Tra gli altri studiosi che si soffermano su questa distinzione vi sono Susan Sauvé

sione felice, come *Cresfonte*, e non *l'Edipo re*, che di per sé è considerata soltanto la seconda e che si conclude notoriamente in modo orribile (questa è la *nostra* nozione di “tragedia”)<sup>15</sup>. Nel 2003<sup>16</sup>, Halliwell ha mirabilmente cercato di difendere l’alta considerazione di Aristotele per lo spettacolo teatrale contro Sir Oliver Taplin e altri classicisti che denigrano lo Stagirita, letto per quasi mille anni come se considerasse decisivo soltanto il linguaggio. Nonostante ciò, purtroppo, Halliwell conclude che la performance è soltanto facoltativa per lo Stagirita, specialmente nel capitolo sei dove si tratta della definizione e spiegazione di *tragōidia*, mentre io sostengo che la performance (e la musica, la danza e lo spettacolo) sono assolutamente imprescindibili per Aristotele, siano essi derivanti o inclusi nelle condizioni essenziali dell’arte, e confuto le varie argomentazioni di Halliwell su questo tema<sup>17</sup>. Un altro studioso che contraddice Halliwell sulla necessità dello spettacolo (comprendendo maschere, scenari e costumi) è G.M. Sifakis in *The Misunderstanding of Opsis in Aristotle’s Poetics*<sup>18</sup>.

Meyer, con la quale ho discusso della questione, sebbene limitatamente a come si presenta in Platone, in *ADMC*, p. 372, ft. 541 (il tema è da lei affrontato in *Pessimism and Postponement: Comments on André Laks “Postponing the Laws”*, unpublished conference presentation, Princeton University Colloquium, December 1996); e Diego Lanza (*La tragedia e il tragico*, in S. Settis, a cura di, *I Greci: storia, cultura, arte, società*, Einaudi, Torino 1996, pp. 469-505). Anche Richard Janko riconosce che secondo lo Stagirita la cosiddetta «tragedia» può concludersi non tragicamente e in proposito cita *Lynceus* (nel cap. 11 del suo *Aristotle: Poetics, with the Tractatus Coisilanus, Reconstruction of Poetics II, and the Fragments of the On Poets*, trans. R. Janko, Indianapolis, Hackett Publishing Co., 1987), p. 95. Per concludere questa nota è bene ricordare che quasi tutti gli specialisti pensano che *tragōidia* derivi da «canto del capro» o qualcosa di simile e fino a oggi nessuno ha dimostrato *come* il termine *tragōidia* sia arrivato a significare «tragedia». Quindi, da un punto di vista filologico, il concetto di «dramma serio» ha lo stesso valore di «tragedia», anzi, in base alle ragioni qui esposte, è probabilmente più motivato.

<sup>15</sup> Anche se l’argomento è riassunto in *ADMC*, maggiori dettagli sono forniti nel mio *Aristotle’s Favorite Tragedy: Oedipus or Cresphontes?*, ExistencePS Press, New York 2018<sup>2</sup>. Li confronto il capitolo 14 con il capitolo 13, in cui *l'Edipo re* è indicato come il più bel dramma serio. Per un riassunto delle conclusioni cui sono giunto in oltre diciassette anni di lavoro su *Arte drammatica* si veda: <https://epspress.com/ADMCupdates.html#GeneralRemark> (ultima consultazione: 15 marzo 2023).

<sup>16</sup> S. Halliwell, *Aristotelianism and anti-Aristotelianism in Attitudes to Theatre*, in E. Theodorakopoulos (ed.), *Attitudes to Theatre from Plato to Milton*, Bari, Levante Editori, 2003, pp. 57-75.

<sup>17</sup> Vedi *ADMC*, pp. 285-289, per la questione del tentativo altrimenti lodevole di Halliwell di accreditare lo Stagirita di un certo interesse per il teatro e la rappresentazione.

<sup>18</sup> G.M. Sifakis, *The Misunderstanding of Opsis in Aristotle’s Poetics*, in G.W.M. Harrison and V. Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Brill, Leiden-Boston, 2013, pp. 46-58. Una “riedizione”, con alcune correzioni e aggiunte (soprattutto nelle note finali), è disponibile su *Academia.edu*. Un altro specialista che ha scritto sull’importanza dell’elemento visivo per lo Stagirita è Benedetto Marzullo nel suo *Die Visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles*, in «*Philologus*», 124, 1, 1980, pp. 189-200. Non ricordo di avere mai incontrato il lavoro di Marzullo nella letteratura secondaria anglosassone o francese da quando, nel 1986, ho cominciato a

[8] Ancora, Halliwell scrive: «Non vedo in alcun modo realizzabile la sostituzione di “poeta” con “compositore”». Come ho precedentemente notato in [2], ciò ignora la spiegazione completa di Diotima in *Simposio* 205c: se «compositore» (in senso stretto) non funziona, si può ricorrere al senso più ampio di “facitore” o “creatore”. Sfido Halliwell o chiunque altro a trovare una sola occorrenza nell’intero corpus platonico (o aristotelico) in cui il termine «poeta» sia effettivamente richiesto o sia migliore rispetto ai due significati indicati da Diotima, cioè assumendo, *mutatis mutandis*, che le parole siano prese in considerazione e rese correttamente nei rispettivi contesti. Quindi, ad esempio, a proposito della definizione «poeti epici» (*te tōn epōn poiētai*) nel passo precedente dello *Ione* (533e) si potrebbe davvero intendere *poiētai* nel senso largo di Diotima – «fattori dell’epica» – anche se volendo sottolineare l’aspetto musicale dell’epica ci si potrebbe altrettanto efficacemente attenere al senso stretto di Diotima, «compositori di epica». «Poeti» è semplicemente inutile e ingannevole.

Ho poi risposto a Halliwell con alcune riflessioni finali, ma lui ha risposto senza reagire (forse non avendone il tempo) e suggerendo educatamente che desiderava terminare lo scambio:

We don’t disagree about any of the musical facts or values of much Greek poetry [*sic!*], but we’ll have to agree to disagree about the implications for how to translate the ποιῆν word family in various contexts.

(Non siamo in disaccordo su alcuno degli elementi o dei valori musicali presenti in molta poesia greca [*sic!*], ma dovremo essere d’accordo nel dissentire sulle implicazioni relative al come tradurre la famiglia di parole *poein* in vari contesti).

Con queste premesse, io, a differenza di Halliwell, continuo ad attribuire una importanza decisiva agli «elementi e ai valori musicali (e di danza)» per i greci.

Ora sottopongo al lettore alcune considerazioni finali. Naturalmente, se Halliwell decidesse di impegnarsi di nuovo in un dialogo, ascolterei volentieri i suoi pensieri, così come, per continuare sul tema del disaccordo a proposito dell’*Arte drammatica*, sono stato comunque molto felice di leggere in *Between Ecstasy and Truth* (2011) il suo tentativo di confutazione delle opinioni dei “petruševskiani”, ovvero di quelli che come me e Claudio William Veloso seguono M.D. Petruševski nel negare che Aristotele stesso abbia inserito la famigerata parola *katharsis* nella definizione del dramma serio<sup>19</sup>. Halliwell è rimasto l’unico della “vecchia guardia”, vale a dire gli specialisti che continuano a credere che la *katharsis* del capitolo sei sia autentica,

lavorare su questi argomenti per la mia tesi dottorale. Sarebbe stato un articolo importante da citare a sostegno della mia interpretazione.

<sup>19</sup> S. Halliwell, *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

ad aver seriamente cercato di confutare gli articoli miei e di Veloso su «Oxford Studies in Ancient Philosophy», rispettivamente del 2003 e del 2007<sup>20</sup>. Lo scambio con Halliwell, chiunque abbia ragione, ha a mio avviso migliorato enormemente la nostra comprensione della visione del dramma del greco settentrionale<sup>21</sup>.

Le considerazioni finali rivolte a Halliwell erano queste:

[...] guardi l'esempio di Tinnico che segue immediatamente [la Sua citazione del 534d]. È un poeta o uno scrittore di canzoni colui che compone «quasi la più bella canzone che abbiamo?» Consideri la rabbia e lo sdegno di Bob Dylan quando gli è stato assegnato il premio Nobel per la letteratura per la sua “poesia”. Immaginiamo che tra mille anni tutta la sua opera sia perduta e resti soltanto una traccia del suo premio Nobel. Gli uomini del futuro non sbaglierebbero a chiamarlo poeta invece che compositore di canzoni? A me sembra che sia un compositore di canzoni, anche se i testi delle canzoni sono degni di lode, si sminuirebbe il lavoro straordinario o le limitazioni che Dylan ha dovuto accettare per assicurarsi che le parole fossero adatte alla musica, qualcosa di cui i poeti propriamente detti non devono preoccuparsi, seguono soltanto le regole della poesia (e per favore non deduca che ho pensato che Dylan fosse meritevole del premio, considerando tutti i meravigliosi poeti – puri – che abbiamo avuto negli ultimi cinquant'anni).

<sup>20</sup> G.L. Scott, *Purging the Poetics*, in «Oxford Studies in Ancient Philosophy», 25, 2003, pp. 233-264; C.W. Veloso, *Aristotle's Poetics without Katharsis, Fear, or Pity*, in «Oxford Studies in Ancient Philosophy», 33, 2007, pp. 255-284.

<sup>21</sup> Chi fosse curioso di sapere a che punto è il dibattito sulla catarsi nella definizione della tragedia, tenendo conto degli scambi tra i petruševskiani e la vecchia guardia, soprattutto Halliwell, si vedano: M. Rashed, *Katharsis versus mimēsis: simulation des émotions et définition aristotélicienne de la tragédie*, in «Littérature», 182, giugno 2016, pp. 60-77; le argomentazioni aggiuntive – che confutano *Between ecstasy and Truth* di Halliwell – di Veloso e Rashed (autore della Prefazione) in *Pourquoi la “Poétique” d'Aristote? Diagogè*, Vrin, Paris 2018; il cap. 6, e specialmente le pp. 393 sgg., in *ADMC*; e, infine, una sintesi delle questioni recenti e della storia nel mio *Book Review* di *Pourquoi la “Poétique” d'Aristote?*, in «Ancient Philosophy», 39, 2, Fall 2019, pp. 498-505. In breve, gli argomenti di Halliwell sono stati sistematicamente e pienamente confutati da me, Veloso e Rashed, e chiunque cerchi di difendere l'autenticità della catarsi nella definizione di «tragedia», se ha a cuore il rigore, dovrebbe replicare a quelle confutazioni (devo aggiungere che la mia presenta alcune differenze anche da quelle di Veloso e Rashed). Per i lettori che non sanno degli sviluppi rivoluzionari derivanti dagli studi di Petruševski e miei, e che naturalmente possono leggere il resto di queste pagine anche senza consentire alle mie argomentazioni, può essere utile il confronto con la recensione di Gene Fendt molto favorevole dell'*ADMC* apparsa in «Ancient Philosophy», 39, 1, Spring 2019, pp. 248-252. Il valore degli argomenti qui proposti è ribadito inoltre, a vari livelli, in tre continenti e in almeno cinque lingue. Il nocciolo della questione è se il *poiētēs* Tynnichus è, come afferma Halliwell, un «poeta» o, come sostengo, un «cantautore». In quest'ultimo caso, ecco un ulteriore supporto alle mie tesi pubblicate in precedenza, poiché una delle mie affermazioni fondamentali è che il greco del nord abbia ereditato il significato del termine *poiētēs* da Platone-Diotima e, per *Arte drammatica*, abbia aggiunto (un creatore anche di) trama (*muthos*) per significare, nel proprio Liceo, *poiētēs* e i termini affini, risolvendo così alcuni dilemmi fino allora insoluti.

In altri termini, Lei cita la discussione su Tinnico per sostenere che compose prima poesie pure e poi di punto in bianco una canzone meravigliosa? Mi sembra che il significato più preciso dell'intero passaggio sia che Tinnico componeva molte canzoni puerili, insipide o mediocri (= le «composizioni musicali» secondo Diotima) (*epoiēse poiēma*), dimostrando la propria mancanza di talento, e poi, poiché gli dei avevano deciso di ispirarlo, a un certo punto e per un motivo qualsiasi, ha composto un meraviglioso canto (con musica e parole).

Inoltre, consideri gli esempi che precedono quello di Tinnico (utilizzo la traduzione di Lamb): «[...] per disposizione divina, ognuno è in grado di comporre soltanto ciò per cui la Musa lo ha stimolato, quest'uomo i ditirambi, un altro le odi elogiative, un altro le danze cantate, un altro versi epici o giambici».

Le prime tre sono chiaramente arti musicali. Lei ammette che l'epica è controversa (secondo me con il passare del tempo a volte mutava, ma soltanto a volte, nella pura recitazione o nella recitazione mista al canto verso la fine del quinto e quarto secolo, ma ho dimostrato – nel mio *ADMC* 2018 – che Platone e Aristotele apprezzavano maggiormente lo stile musicale) e quindi l'unica vera questione che resta è il verso giambico.

Affinché il Suo punto di vista regga, dovrebbe trattarsi sempre di un puro discorso, mai svolto nel contesto di una canzone, no? Intende davvero continuare a sostenere questo punto di vista? E anche ammesso che si possa sostenere, cosa di cui dubito, che i giambi fossero *sempre* un puro discorso e non mescolati alla musica, perché “poesia” è ora più appropriato quando tre dei cinque esempi sono sicuramente musicali e il quarto discusso?

In sintesi, nonostante le persuasive riflessioni di Halliwell in risposta alla critica di Oates su ispirazione e interpretazione, non sembra esserci alcuna buona ragione per mantenere «poesia» per *poiēsis* e «poeta» per *poiētēs*. A conferma di ciò, oltre a piccoli altri cambiamenti, sostituisco la traduzione del ricorrente *poi-* nella resa di Lamb con i significati di Diotima, così che i lettori possano giudicare autonomamente se l'intero passaggio è più, o almeno ugualmente, sensato, mettendo in evidenza comunque l'importanza fondamentale della musica per i greci e per Platone:

[...] è la Musa stessa a ispirare gli uomini, poi per mezzo di queste persone ispirate l'ispirazione si trasmette ad altri e li unisce in una catena. Perciò tutti i grandi creatori epici (*te tōn epōn poiētai*) pronunciano tutte quelle belle composizioni (*poiēmata*) non per arte, ma da ispirati e posseduti, e lo stesso accade ai bravi compositori musicali [corali] (*melopoioi*); come gli adepti Coribanti non ballano quando sono nei loro sensi, così i compositori [corali] (*melopoioi*) non compongono quei bei canti (*melē*) con i loro sensi, ma quando hanno iniziato il canto (*harmonian*) e danzano (*rhuthmon*)<sup>22</sup> cominciano a essere frenetici, ed è in

<sup>22</sup> Sul motivo per cui *harmonian* e *rhuthmon* sono qui resi come «canto e danza», si veda, ad esempio, Platone, *Leggi* II 665a, e gli argomenti addotti in *ADMC*, soprattutto alle pp. 28-100 e 168 sgg.

questo stato di possessione— come lo sono le baccanti, e non con i loro sensi, ma quando attingono miele e latte dai fiumi — che all’anima dei compositori lirici accade la stessa cosa, da sé. Infatti i compositori (*poiētai*) ci dicono, credo, che i canti (*melē*) da loro eseguiti provengono dai dolci raccolti dalle fonti di miele che si trovano in certi giardini e selve delle Muse, e che essi sono come le api e volano nell’aria come queste.

E ciò che dicono è vero. Poiché un compositore (*poiētēs*) è una cosa leggera e alata e sacra, e non è in grado di scrivere finché non è stato ispirato e tratto fuori dai propri sensi, e la sua mente non è più in lui: ogni uomo, finché ne conserva il possesso, è impotente a comporre o a profetizzare (*adunatos pas poiein anthrōpos estin kai chrēmōidein*). Vedendo dunque che non è con l’arte che essi compongono [traduzione di Lamb] e raccontano molte belle cose sulle gesta degli uomini — come fai tu con Omero — ma per una disposizione divina, ognuno è in grado di comporre soltanto ciò a cui la Musa lo ha ispirato, uno il ditirambo, un altro le odi elogiative, un altro canti di danza, un altro versi epici o giambi (*iambous*); ma ognuno è in difetto in ogni altro genere. Infatti, non è con l’arte che essi realizzano queste cose, ma per autorità divina; infatti, se avessero imparato con l’arte a esprimersi su un singolo tema, saprebbero esprimersi su tutti. E per questa ragione il dio priva della mente questi uomini [i compositori] e li utilizza come propri ministri, *proprio come fa con gli indovini e i veggenti divini*, affinché noi che li ascoltiamo [i compositori o gli indovini o entrambi?] possiamo sapere che non sono loro a pronunciare queste parole di grande rilevanza, quando sono fuori dalla propria mente, ma che è un dio stesso che parla (*legōn*) e si rivolge a noi tramite loro.

Una prova convincente di ciò che dico è il caso di Tinnico il calcidese, il quale non aveva mai composto (*epoiēse*) una sola composizione musicale (*poiēma*) degna di menzione e infine creò il peana che è sulla bocca di tutti, *quasi il più bel canto (melōn) che esista*, semplicemente — come ammette lui stesso — «una invenzione delle Muse». Perché il dio, così pareva me, intendeva darci un segno affinché non vacillassimo o dubitassimo che queste belle composizioni musicali (*poiēmata*) non sono umane o opera di uomini ma divine e opera degli dei; e che i compositori (*poiētai*) sono soltanto gli interpreti degli dei, ciascuno posseduto da una delle potenze celesti. *Per dimostrare ciò, il dio ha cantato (ēisen) la più bella delle canzoni (melos) attraverso il più mediocre dei compositori (poiētou)*.

Tre commenti finali. Una ragione per cui credo che Halliwell e altri traduttori abbiano avuto un grande seguito è che hanno sempre inteso *melopoioi* come «compositori musicali», che in questo contesto *melē* significhi (soltanto) «canto» e *rhuthmon* (soltanto) «ritmo». Quindi, per contrasto, *poiētai* sarebbero coloro che creano soltanto con parole o versi. Tuttavia, se *rhuthmon* significa «movimento ordinato (del corpo)» o «danza», come in *Leggi* II 665a, e se *melē* significa «canto (o musica) e danza», come in *Arte drammatica* 6<sup>23</sup>, dove a volte è sinonimo di «arte corale», e

<sup>23</sup> Vedi *ADMC*, p. 152, 229 n; pp. 154-159; e 168 segg., in part. pp. 203-204. In breve, se si cerca di rendere le istanze di *melos* e la relativa *melopoia* in *Artedrammatica* 6 (nell’ambito della di-



soprattutto dato che «arti» (*melē* significa letteralmente braccia e gambe, gli arti del corpo) è il significato primario del termine nell'antica Grecia<sup>24</sup>, allora i «semplici» *poiētai* sono per contrasto implicito coloro che compongono soltanto con musica e parole, *senza la danza*.

In secondo luogo, Lamb non è davvero perdonabile nel tradurre *adunatos pas poiēin anthrōpos estin kai chrēsmōidein* come «un uomo qualunque è incapace di iniziare un verso o cantare un oracolo». «Iniziare un verso» è qualcosa di troppo difficile per il semplice *poiēin*. Ciò che trae in inganno è che Socrate qui non sta parlando soltanto dell'inizio di una creazione bensì dell'intera creazione. Infine, anche *sechrēsmōidein* potrebbe effettivamente comprendere un canto, e potrebbe sempre aver compreso un canto iniziale, a volte sta a significare semplicemente l'atto di profetizzare o pronunciare un oracolo. Lo stesso fenomeno si è verificato con il termine *lyrics*, «testo»: derivando dal termine «lira», *lyrics* oggi indica le parole in una canzone, senza alcun suggerimento circa gli eventuali strumenti musicali.

Tuttavia poco importa quale traduzione di *chrēsmōidein* scegliamo, la posizione di Halliwell è assai debole, per le seguenti ragioni. Se concediamo a Lamb il «canto di un oracolo» la mia interpretazione [6] è confermata: gli dei, come Halliwell ha sottolineato, in determinate circostanze parlano (*legōn*) agli indovini; ma, come Halliwell ha ommesso, gli indovini poi aggiungono una componente musicale per il pubblico umano e cantano, come è confermato dal finale di questo passaggio: «Per dimostrare ciò, il dio ha cantato (*ēisen*) la più bella delle canzoni (*melos*) attraverso il più meschino dei compositori (*poiētou*)». Se rendiamo invece *chrēsmōidein* semplicemente come «profetizzare» (o «pronunciare un oracolo»), quando Socrate afferma che «per questo il dio priva della mente questi uomini [i *poiētai*] e li utilizza come propri ministri, proprio come fa con gli indovini e i veggenti divini», è ancora più ovvio che la sua osservazione non riguarda il modo dell'espressione verbale, ovvero se gli indovini parlino o cantino, ma il fatto che anche loro sono soggetti al controllo mentale divino tramite la *poiētai*. Insomma, come già per il malinteso contrasto tra *melopoioi* e *poiētai*, Lamb fraintende il contrasto tra *chrēs-mōidein* e *poiēin*, laddove quest'ultimo significa semplicemente «comporre» (l'intero) e non soltanto *iniziare* a comporre.

Il terzo e ultimo commento ci riporta al punto [6] e riguarda il fatto che il passaggio relativo agli dei che parlano (*legōn*) dovrebbe essere letto come lo legge Halliwell, come 1) gli dei che parlano *soltanto* attraverso i *poiētai*, comunque si traduca la parola – oppure 2) tanto attraverso i *poiētai*, che tramite gli indovini – o se, come Halliwell non sembra considerare, gli dei parlano 3) *soltanto* attraverso gli

scussione sulla definizione di τραγῳδίᾳ semplicemente come «canto» o «musica», e «fare canto» o «fare musica», non si risolveranno mai i relativi dilemmi in corso da centinaia di anni. Soltanto la «musica-e-danza» e il «fare musica-e-danza» dissolvono i rispettivi paradossi.

<sup>24</sup> Secondo LSJ, che, specifico per i non classicisti, è l'acronimo per del classico lessico Greco-Inglese di Liddell, Scott e Jones, aggiornato da McKenzie.



indovini, i predecessori più immediati. Se accettiamo quest’ultima opzione, il mio punto di vista è ancora di più confortato. Halliwell sembra credere al fatto che l’indovino non stia cantando (un oracolo) ma semplicemente parlando, perché parlare è il modo in cui gli dei hanno comunicato con lui nell’atto di impadronirsi della sua mente. Non gli autori di canzoni sono coloro a cui si parla (3), ma soltanto gli indovini. Quanto ai *poiētai*, essi sono cantati dalle divinità, come si è appena visto nel finale dell’intero passo: «il dio ha cantato (*ēisen*) la più bella delle canzoni (*melos*) attraverso il più mediocre dei compositori (*poiētou*)». Tutto ciò rivela decisamente, mi sembra, che il «dire» è meramente ellittico o una pura sineddoche. In ogni caso, come ho spiegato in [6], gli dei possono a volte effettivamente parlare ai loro agenti artistici (o trasmettere pensieri attraverso una sorta di rivelazione, «parlare» è metaforico) invece che cantare, ma questi ultimi aggiungono sempre una musica al discorso allorché si esibiscono per un pubblico.

Per concludere: innegabilmente ciò che accade nei passaggi su Tinnico non riguarda soltanto i versi ma anche le parole e la musica, vale a dire il canto. Non c’è un solo caso in cui il termine «poeta» richieda di essere utilizzato nella traduzione di questa sezione dello *Ione*. Allo stesso modo, si può rileggere e ritradurre il resto del corpus platonico e rendere i *poi-* più correttamente, a patto di intenderli secondo il significato attribuito loro da Diotima<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Ci si potrebbe ora chiedere come gli Alterati, un sodalizio rinascimentale fiorentino quasi sconosciuto agli studiosi angloamericani, che per alcuni decenni si sarebbe riunito per lo più in segreto per discutere o commentare l’*Arte drammatica* alias *Poetica*, interpretassero *poiësis* nel contesto aristotelico e in quello platonico. Déborah Blocker presenta, o ripresenta, gli Alterati in *Shedding light on the readings of Aristotle’s Poetics developed within the Alterati of Florence (1569-c. 1630)*, in B. Brazeau (ed.), *The Reception of Aristotle’s Poetics in the Italian Renaissance and Beyond*, London-New York, Bloomsbury Academic, 2020, pp. 97-132; treated again in her new book from 2022: <https://www.lesbelleslettres.com/livre/9782251452746/le-principe-de-plaisir> (ultima consultazione: 15 marzo 2023). Il motivo principale per cui gli Alterati erano sconosciuti ai commentatori moderni angloamericani e francesi di *Arte drammatica*, almeno quelli delle ultime tre generazioni, dipende dal fatto che Bernard Weinberg, uno dei maggiori conoscitori degli studiosi italiani della “Poetica” del Cinquecento, al quale io stesso ho fatto abbondantemente ricorso per la mia ricostruzione storica in *ADMC*, non ne ha fatto cenno nei propri studi in inglese che trattavano di Robortello *et al.* Tuttavia, come segnala Blocker, Weinberg aveva pubblicato anche due articoli riguardanti gli Alterati su riviste italiane: uno in inglese in «*Italica*», 31, 4 (1954) e uno in italiano sul «*Giornale Storico della Letteratura Italiana*», 131 (1954), ciò oltre ad altri “discorsi” tra i membri degli Alterati in un’opera italiana in 4 volumi nel 1970 (per i dettagli della pubblicazione, cfr. 2020, p. 106, nota 6). Blocker ha precisato inoltre che molti degli Alterati si basavano sulla traduzione e i commenti del 1560 e del 1573 di Piero Vettori (1499-1585), il quale «aveva insegnato greco allo *Studio Fiorentino* per oltre quarant’anni» (2020, p. 98). L’ampio commentario da lei riportato alla luce potrebbe far comprendere (se non altro a qualcuno con una conoscenza del latino migliore della mia) se Vettori o gli Alterati interpretassero *poiësis* in senso diotimiano o gorgiano-moderno o in qualche altro modo. Per il commento del 1573 si veda: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54033940.r=Pietro%20vettori?rk=128756;0> (ultima consultazione: 15 marzo 2023).

*Angelo Romagnoli*

## **Notes on the three spaces of the actor**

A research outline

### **Introduction**

The research here outlined suggests that understanding performance in terms of the human neurophysiological processing of space may allow a systematisation of many concomitant or juxtaposed sets of methods and approaches to acting<sup>1</sup>. Indeed, acting encompasses complex and manifold sets of competences that every single actor appropriates and adapts according to their needs and experiences in a highly personal manner<sup>2</sup>. Moreover, I argue that spatiality allows a homogeneous tackling of issues such as listening, presence, posture, rhythm, that are present in all performative traditions.

There is a further advantage with space: it is a form of embodied nonconceptual content<sup>3</sup> that does not require further conceptualisation and can be deployed without risking infinite regress by founding theory on theory. In performer training, a spatial approach seems empirically clearer than overarching theories on performance referring to Dynamic Systems Theory<sup>4</sup>, but, at the same time, both compat-

<sup>1</sup> This research has been presented on September 28<sup>th</sup> - 30<sup>th</sup> 2021 at the Contemporary Acting Techniques in Eurasian Theatre, Performance and Audiovisual Arts: Intercultural and Intermedia Perspective conference, organised by the Faculty of Humanities of the Nicolaus Copernicus University, Toruń (Poland) and The Grotowski Institute, Wrocław, and on January 9<sup>th</sup> - 12<sup>th</sup> 2022 at the 8<sup>th</sup> conference of the International Platform for Performer Training, organised by The Estonian Academy of Music and Theatre, Tallinn (Estonia).

<sup>2</sup> Cfr. D. Krasner, *An actor's craft: the art and technique of acting*, London, Bloomsbury Publishing, 2017, p. 2.

<sup>3</sup> Cfr. A. L. Roskies, *A new argument for nonconceptual content*, in «Philosophy and Phenomenological Research», 76, 2008, n. 3, pp. 633-659; J. Toribio, *Nonconceptual content*, in «Philosophy Compass», 2, 2007, n. 3, pp. 445-460.

<sup>4</sup> Cfr. J. Lutterbie, *An Introduction to Theatre, Performance and the Cognitive Sciences*, London, Bloomsbury Publishing, 2019. Available at: <https://www.perlego.com/book/1176779/an-introduction-to-theatre-performance-and-the-cognitive-sciences-pdf> (last accessed: 5 August 2022).

ible with it and with a reframing of performer training according to material contexts as informed by Assemblage Theory<sup>5</sup>.

This research shares the tenet of Eugenio Barba's Theatre Anthropology that there exists both a specific condition of the human being in performance<sup>6</sup> and a hierarchy between the principles underpinning theatre and the epiphenomenology of performance<sup>7</sup>, but acts in ways that are somewhat contrary to Barba's provisions. If Theatre Anthropology «means the study of man in a performing situation on a biological and socio-cultural level»<sup>8</sup> it tries to underpin the «biological» and the «socio-cultural» within practical and experiential frameworks: firstly, it delves into contemporary research in Neurophysiology, which presents a nuanced and sometimes counterintuitive picture of space processing in terms of agency, enactment, embodied subjectivity<sup>9</sup>. Secondly, by seeing performative settings as material and spatially located assemblages and by stressing on the processual nature of the relations between its diverse components, it insists on the state of performance as emergent from the interactions of its very components, which includes primarily interplay and blockings. While semantic and logical oppositions such as 'inner/outer' are superseded<sup>10</sup>, the simultaneity of scenic action is seen (artificially, although customarily in the practitioners' jargon) from three distinct spaces that the performer inhabits: the body's inner states, the space of pertinence of the body, and the space of shared action.

Finally, a spatial approach is particularly useful to grasp common traits between diverse and apparently distant insights into acting and theatre-making: Louis Jouvet's "listening friend"<sup>11</sup>, Stella Adler's "circumstances"<sup>12</sup>, Samuel Beckett's spatial provisions in his directorial notes<sup>13</sup>, Thierry Salmon's "Neutral Circle" and the "Tri-

<sup>5</sup> Cfr. F. Camilleri, *Performer Training Reconfigured: Post-psychophysical perspectives for the twenty-first century*, London, Bloomsbury Publishing, 2019.

<sup>6</sup> Cfr. E. Barba, N. Savarese, *A dictionary of theatre anthropology: The secret art of the performer*, New York, Routledge, 2003, p. 8.

<sup>7</sup> Cfr. M. Schino, *Alchemists of the stage: Theatre laboratories in Europe*, New York, Routledge, 2020.

<sup>8</sup> Cfr. E. Barba, *Dancing Questions*, in «Journal of Theatre Anthropology», 1, 2021, p. 10.

<sup>9</sup> Cfr. T. Buhrmann, E. Di Paolo, *The Sense of Agency. A Phenomenological Consequence of Enacting Sensorimotor Schemes*, in «Phenomenology and the Cognitive Sciences», 16, 2017, pp. 207-236.

<sup>10</sup> Cfr. C. Falletti, G. Sofia and V. Jacono (eds.), *Theatre and cognitive neuroscience*, London, Bloomsbury Publishing, 2016, p. 52.

<sup>11</sup> Cfr. L. Jouvet, *Écoute, mon ami*, Parigi, Flammarion Éditions, 1952.

<sup>12</sup> Cfr. H. Kissel, *Stella Adler: the art of acting*, Milwaukee, Hal Leonard Corporation, 2000, pp. 75-85.

<sup>13</sup> S. Beckett, *Happy days. The production notebook of Samuel Beckett*, edited by J. Knowlson, London, Faber & Faber, 1985; Id., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. I: *Waiting for Godot*, edited by J. Knowlson and D. McMillan, London, Faber & Faber, 1993; Id., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. II: *Endgame*, edited by S.E. Gontarski,

angles” exercises<sup>14</sup>, amongst others, all contain deep spatial implications that are worth a deeper analysis according to the three perspectives offered below. Let a brief account of an exercise led in the studio with an international group of young actors introduce us to the matter.

### 0. A ‘nameless’ exercise<sup>15</sup>

Two actors, a man and a woman, enter the empty stage for an improvisation according to a limited set of rules: actors take their turn in walking and change their previous positions in space: they can neither gesture, nor utter sounds, nor recur to facial expressions. They are instructed that communication between them must be conveyed solely by modifying their respective positions in space. No acting tricks or “shenanigans” are allowed.

A man (M) enters the stage (Figure 1), whose dimensions are approximately 8x7 yards, and stops near the right back side looking outwards; from the audience we can only see his back. After M has come to a complete stop, a woman (W) enters the stage and places herself at approximately one yard from the front stage on the left, and stares at his back. The drawings sketch both the positions of M and W and the direction of the actors’ gazes<sup>16</sup>.

After a moment of stillness, M turns his back, starts gazing at W and walks towards the centre stage. The changed position seems to imply a change in space perception for both the audience and the actors. In Figure 2, M seems to engage W in some sort of discourse which calls for a reply by W.

In turn, W chooses to ‘open up’ the space and escape what looks like a relentless chase by M.

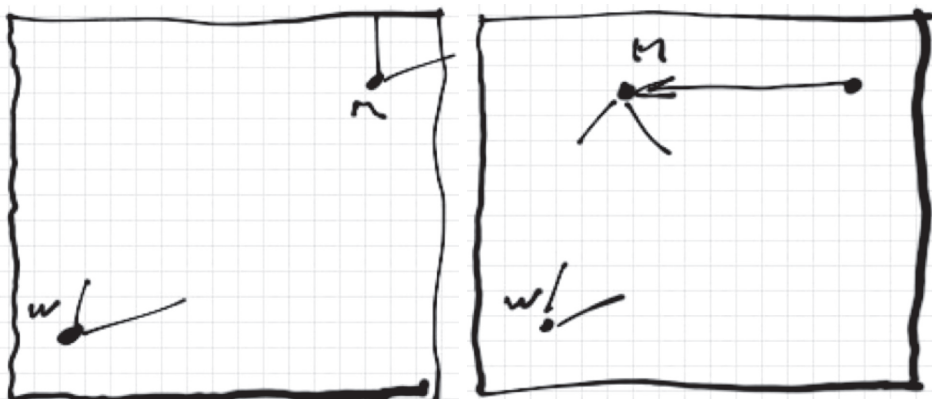
It now seems that W has avoided being cornered. W’s move gives way to further possibilities in their silent dialogue which already starts offering elements for interpretation for us as an audience, despite the actors’ absolute prohibition to utter words or sounds.

London, Faber & Faber, 1992; Id., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. III: *Krapp’s Last Tape*, edited by J. Knowlson, London, Faber & Faber, 1992; Id., *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol. IV: *The Shorter Plays*, edited by S.E. Gontarski, London, Faber & Faber, 1995.

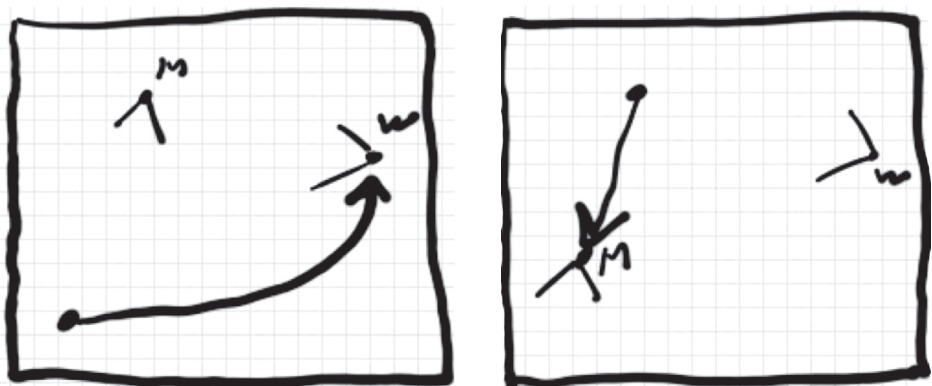
<sup>14</sup> R.M. Molinari, *Viaggio nel teatro di Thierry Salmon: attraverso I demoni di Fëdor Dostoevskij*, Roma, Ubulibri, 2008, p. 240.

<sup>15</sup> Workshop held during the Creative Europe Programme ‘Playing Identities Performing Heritage: Theatre, Creolisation, Creation and the Commons’: University of Siena, Italy, July 2016. <http://www.playingidentities.eu/playing-1/performing-heritage-theatre-creolisation-creation-and-the-commons/> (last seen: 3 August 2022).

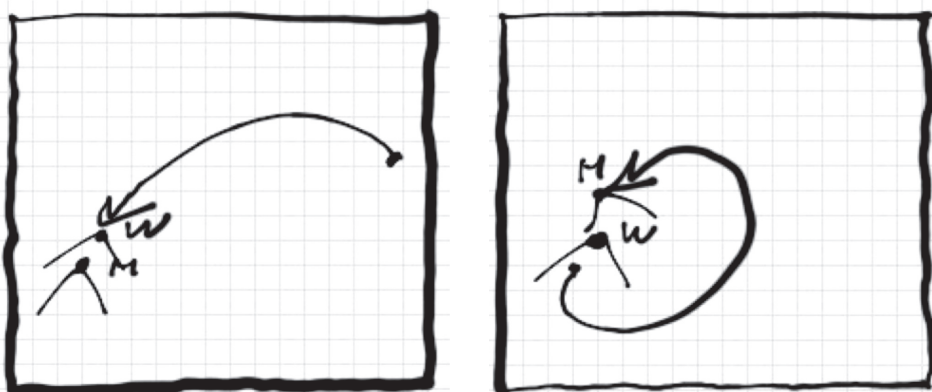
<sup>16</sup> The audience is placed on the lower side of the diagrams.



Figures 1 and 2.



Figures 3 and 4.



Figures 5 and 6.

After a short suspension, M moves towards the front stage. He seems to elude W's opening.

W is forced to change position if she intends to engage with M. W chases M as shown in Figure 5.

This is a very challenging move as we can infer from M's reaction; W's move is highly invasive of M's space; it seems to hint to imposing a hovering presence while W's gaze seems entirely focused on M. Indeed, we can see in Figure 6 that M's response reproduces W's dominant posture with a significant difference: his gaze is directed

towards the centre stage and seems to invite W to develop further actions in a wider perimeter. While an account for W's and M's intentions relies on the audience's personal interpretations, spatial changes seem to either imply or preclude specific developments in their relationships based on the actors' mere bodily attitudes.

While W disengages from M's physical proximity, she opens up at centre stage as if complying with M's suggestion (Figure 7). W awaits a countermove.

M then decides to move towards the left back of the stage on the back left-to-front right diagonal as to keep the entire stage under his own control. He is now quite in a domineering position whence he may be able to keep an eye on any further response from W. Which, in turn, decides to move on the same line and put herself on a par with M and the potential of his attitude (Figure 9). As a response, M turns his head towards W, and they have now another chance to further develop a relationship in space.

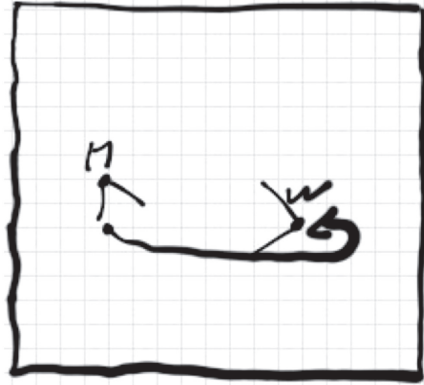
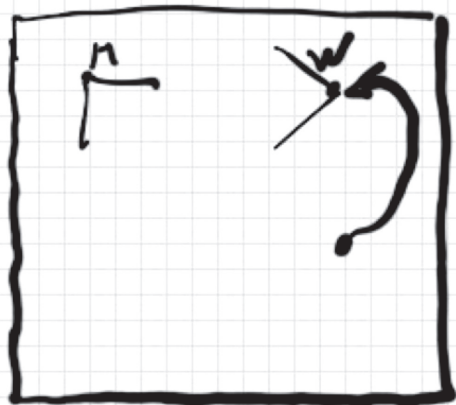
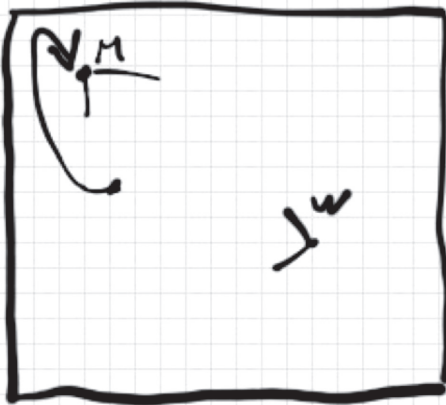


Figure 7.



Figures 8 and 9.

Figure 10.

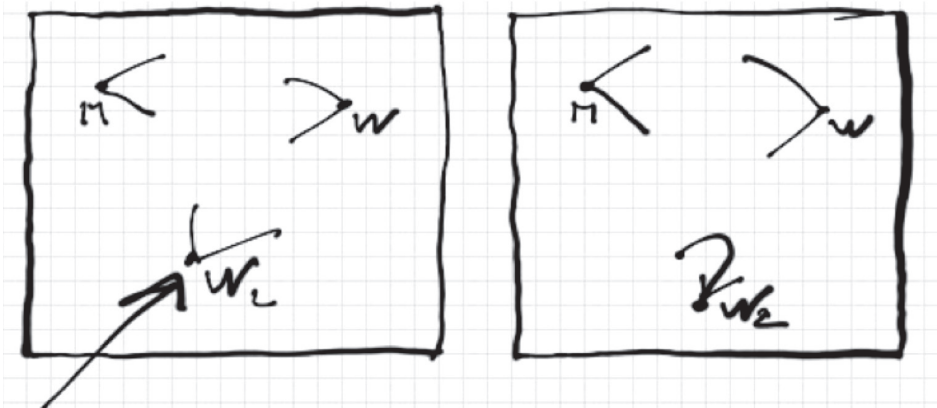
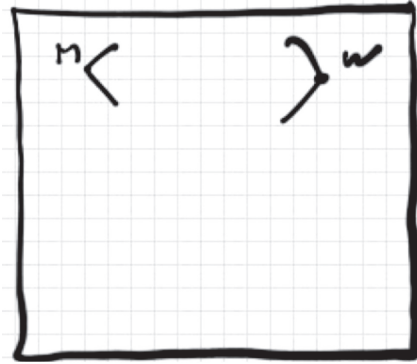


Figure 11.

As they stop in the position portrayed in Figure 10 below, I had instructed another female actress (W2) to go onstage and join the exercise.

As W2 assumes the posture sketched in Figure 11, she immediately breaks the rule of the exercise by taking another moving turn and pretending to have found something on the ground which will turn out to have been “an apple”. The exercise is now over.

«What have we seen? », I ask the audience in the studio, which is composed by the other spectating actors. Answers are as disparate as captivating. «Can you remake it? », I ask the audience again. Volunteers step in with some enthusiasm. The exercise is successful when the new cast can recollect and *copy* the entire sequence with good approximation. In such a case, we say that *space has retained the memory* of the events. On the contrary, when the improvisation doesn't unfold according to congruous interplay, the copying cast wouldn't grasp the “whats” and “hows” of the original improvisation and the sequence will be much harder to remember and reproduce.

There are three main components within this exercise: the timing and quality of the



interplay, the distances, postures, and the succession of the blockings as shown in the pictures above from which the members of our audience draw their plots and narratives. Indeed, the stage space is “written” by the movements of the actors on stage for the fruition of the audience and performers alike: this is the *hodological space* or the «space that matters by virtue of connecting or separating people»<sup>17</sup> and it is a central feature of how space is cognitively organised. These three components are all spatial aspects of the stage experience as I try and show by delving into three strands of research at the crossroads between Neurophysiology and Cognitive Psychology: Interoception, Peri-personal space, and the Functions of the Hippocampus.

### 1. On Interoception

The term Interoception refers to the multidimensional processing of the afferent sensorial information arising from the varying states of the internal organs, tissues, and cells of the human body. This information includes both somatic inputs of proprioceptive and tactile nature and sensory information from internal organs and tissues plus olfactory and gustatory receptors. Such a wide set of sensory inputs suggests that we should think of Interoception as a composite framework related to internal events<sup>18</sup>, which contributes to the homeostatic equilibria of the body and to its cognitive and emotional processes.

Visceral Interoception is made of two classes of afferent signals: the General Visceral Afferents (GVAs), which relay sensory information from the guts and organs present in the torso and in body muscles through cranial nerves, such as the Glossopharyngeal (CNIX) and the Vagus Nerve (CNX), and the Special Visceral Afferents (SVAs), which gather inputs from gustation and olfaction<sup>19</sup>. The visceral senses have common central projections to cell groups in the brainstem, including the nucleus tractus solitarius (NTS), midbrain, and thalamus, that link anatomically and functionally with a distinct set of central neural systems and processes<sup>20</sup> and share biochemical markers with GVAs and with autonomic neurons<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Cfr. R. Rehm, *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton, Princeton University Press, 2009, p. 270.

<sup>18</sup> Cfr. O.G. Cameron, *Interoception. The inside story: a model for psychosomatic processes*, in «Psychosomatic Medicine», 63, 2001, n. 5, pp. 697-710.

<sup>19</sup> Cfr. P.D. MacLean, *Studies on limbic system (visceral brain) and their bearing on psychosomatic problems*, in E.D. Wittoker (ed.), *Recent developments in psychosomatic medicine*, London, Pitman, 1954, pp. 101-125.

<sup>20</sup> Cfr. A.D. Craig, *How do you feel? An interoceptive moment with your neurobiological self*, Princeton, Princeton University Press, 2014; C. Saper, *The Central Autonomic Nervous System: Conscious Visceral Perception and Autonomic Pattern Generation*, in «Annual review of neuroscience», 25, 2002, n. 1, pp. 433-469.

<sup>21</sup> Cfr. L. Squire, D. Berg, F. Bloom, D. Du Lac, A. Ghosh, N.C. Spitzer, *Fundamental Neuroscience*, Cambridge, Academic Press, 2012.

Quite interestingly, the Vestibular System, which is so deeply involved with bodily spatial orientation, posture, and navigation in gravitational space, is not to be considered amongst interoceptors: although entirely located inside the cranium<sup>22</sup>, it is functionally connected with the somatic motor systems and therefore counted either within the class of proprioceptors or within the general class of exteroceptors.

Moreover, the insular cortex integrates visceral afference, to the point that anomalies in insular functions are associated with a wide range of cognitive, emotional, and behavioural disturbances<sup>23</sup> as interconnected with the prefrontal cortex, the cingulate cortex, and the amygdala that are involved in emotion and cognition<sup>24</sup>. Exteroceptive and interoceptive information and cognitive and emotional processes mutually influence each other: visceral afferents carrying interoceptive information are linked with central neural systems and therefore underlie and affect behavioural, cognitive, and emotional processes<sup>25</sup>. The insula mediates gustatory positive and negative reactions (*hedonics*) to taste, while insular cortex anomalies account for deviation from the norm<sup>26</sup>. On a similar pattern<sup>27</sup>, smell is related to hedonics and affects mood, cognition, and behaviour<sup>28</sup>. Adding to the widespread opinion that Interoception cannot be studied in isolation from emotional, cognitive, and behavioural processes, fMRI meta-analyses indicate there are overlaps in systems

<sup>22</sup> Cfr. J.M. Goldberg, V.J. Wilson, K.E. Cullen, D.E. Angelaki, D.M. Broussard, J. Buttner-Ennever, K. Fukushima e L.B. Minor, *The vestibular system: a sixth sense*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

<sup>23</sup> Cfr. P.G. Gasquoin, *Contributions of the insula to cognition and emotion*, in «Neuropsychology Review», 24, 2014, n. 2, 77-87.

<sup>24</sup> Cfr. G.V. Allen, C.B. Saper, K.M. Hurley, D.F. Cechetto, *Organization of visceral and limbic connections in the insular cortex of the rat*, in «Journal of Comparative Neurology», 311, 1991, n. 1, pp. 1-16; J. Augustine, *Circuitry and functional aspects of the insular lobe in primates including humans*, in «Brain research reviews», 22, 1996, n. 3, pp. 229-244; R. Nieuwenhuys, *The insular cortex: A review*, in «Progress in Brain Research», 195, 2012, pp. 123-163; X. Gu, P.R. Hof, K.J. Friston, J. Fan, *Anterior insular cortex and emotional awareness*, in «Journal of Comparative Neurology», 521, 2013, n. 15, pp. 3372-3388.

<sup>25</sup> Cfr. M. Tsakiris, H. Critchley, *Interoception beyond homeostasis: Affect, cognition and mental health*, in «Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences», 371, 2016, n. 1708.

<sup>26</sup> Cfr. S. Frank, S. Kullmann, R. Veit, *Food related processes in the insular cortex*, in «Frontiers in human neuroscience», 7, 2013, p. 499; A. Maffei, M. Haley, A. Fontanini, *Neural processing of gustatory information in insular circuits*, in «Current opinion in neurobiology», 22, 2012, n. 4, pp. 709-716.

<sup>27</sup> Cfr. E.T. Rolls, *Taste, olfactory, and food reward value processing in the brain*, in «Progress in Neurobiology», 127, 2015, pp. 64-90.

<sup>28</sup> Cfr. A. Saive, J. Royet, J. Plaillly, *A review on the neural bases of episodic odor memory: from laboratory-based to autobiographical approaches*, in «Frontiers in behavioral neuroscience», 8, 2014, p. 240; Y. Soudry, C. Lemogne, D. Malinvaud, S. Consoli, P. Bonfils, *Olfactory system and emotion: Common substrates*, in «European Annals of Otorhinolaryngology. Head and Neck Diseases», 128, 2011, n. 1, pp. 18-23.

co-activated by interoceptive signalling and emotional regulation<sup>29</sup>. This is relevant to performer training and suggests the existence of relatively unexplored approaches to sensory awareness and competence. One main example is the so-called *Proust phenomenon* where the recollection of autobiographical incidents through taste and odours proves its reliability when compared to other forms of memory and reminiscence<sup>30</sup>. This suggests that the actor's 'cheap' trick to sniff the place in performance possesses its empirical reliability when it comes to waking up to one's senses as it exploits the affERENCE of the olfactive stimuli: on an empirical level, by associating the appreciation of the varying odours of the place with the task at hand, especially with uttering lines, a performer is supported in *not* pretending on the freshness and novelty of the sensory inputs for the very reason that the appreciation happens in the present moment and in an associative manner. On an entirely experiential level, actors are aware that the act of smelling implies a change in the breathing pace and in respiratory activity in general, with alleged recollection of autobiographical memory<sup>31</sup>. Although not completely neglected, olfaction has never been a central theme of performance studies, possibly because of lack of vocabulary in most spoken languages<sup>32</sup>. Scholars have documented the use of smells for the connotation of performance spaces and space awareness both in immersive theatre and in standard narrative performances<sup>33</sup>, but it appears that more can be developed by practitioners given the wide, strong emotional and somehow unmediated response that odour gives rise to. Olfaction provides an example of how interoceptive afference may be related to spatiality and is modified by iterative interactions be-

<sup>29</sup> Cfr. F. Adolfi, B. Couto, F. Richter, J. Decety, J. Lopez, M. Sigman, F. Manes, A. Ibáñez, *Convergence of interoception, emotion, and social cognition: A twofold fMRI meta-analysis and lesion approach*, in «Cortex», 88, 2017, pp. 124-142.

<sup>30</sup> Cfr. R. Hackländer, S. Janssen, C. Bermeitinger, *An in-depth review of the methods, findings, and theories associated with odor-evoked autobiographical memory*, in «Psychonomic Bulletin & Review», 26, 2019, pp. 401-429; E.L. Cameron, E.P. Köster, P. Möller, *Is Novelty Detection Important in Long-Term Odor Memory?*, in «Brain Sciences», 11, 2021, n. 19: <https://www.mdpi.com/2076-3425/11/9/1146> (last accessed: 1 May 2024).

<sup>31</sup> Cfr. Y. Masaoka, H. Sugiyama, A. Katayama, M. Kashiwagi, I. Homma, *Slow breathing and emotions associated with odor-induced autobiographical memories*, in «Chemical Senses», 37, 2012, n. 4, pp. 379-388; K. Watanabe, Y. Masaoka, M. Kawamura, M. Yoshida, N. Koiwa, A. Yoshikawa, S. Kubota, M. Ida, K. Ono, M. Izumizaki, *Left posterior orbitofrontal cortex is associated with odor-induced autobiographical memory: An fMRI study*, «Frontiers in Psychology», 9, 2018; Y. Masaoka, *Breathing rhythm, emotions and memories*, in «自律神経», 56, 2019, n. 1, pp. 19-22.

<sup>32</sup> Cfr. C. Sulmont-Rossé, S. Issanchou, E.P. Köster, *Odor Naming Methodology: Correct Identification with Multiple-choice versus Repeatable Identification in a Free Task*, in «Chemical Senses», 30, 2005, 1, pp. 23-27; A. Majid, N. Burenhult, *Odors are expressible in language, as long as you speak the right language*, in «Cognition», 130, 2014, n. 2, pp. 266-270.

<sup>33</sup> Cfr. *The senses in performance*, S. Banes, A. Lepecki (eds.), New York, Routledge, 2007; S.L. Feagin, *Olfaction and space in the theatre*, in «The British Journal of Aesthetics», 58, 2018, n. 2, pp. 131-146.

tween actors, audience, and the space itself. Such a general visceral afference, and the top-down and bottom-up integration of insular cortical systems underlie the cognitive-emotional processes that reflect the broad integrative contributions of the insula<sup>34</sup>.

Moreover, there is wide evidence that awareness of interoceptive bodily sensations can be raised and one's capacity of understanding the states of self and others improved. Experiments on heartbeat count<sup>35</sup>, respiration<sup>36</sup>, or gastric sensitivity<sup>37</sup> have proven that individuals have varying degrees of knowledge of inner states associated with more intense emotional experience and competence<sup>38</sup>. The structural and functional organisation of the insular cortex can be changed through practice focused on body signals<sup>39</sup>, e.g., in meditation practice<sup>40</sup> and singing<sup>41</sup>, as well as after pathological processes when additional attention to body cues is placed involuntarily, e.g., chronic pain<sup>42</sup>.

There is also evidence that the impairment of the insula affects the sense of self, agency, and consciousness<sup>43</sup>, suggesting that insula activation is correlated with the sense of body ownership and agency<sup>44</sup>. Indeed, Interoception provides a promising

<sup>34</sup> Cfr. M. Tsakiris, H. Critchley, *Interoception*, cit.

<sup>35</sup> Cfr. R. Schandry, *Heartbeat perception and emotional experience*, in «Psychophysiology», 18, 1981, n. 4, pp. 483-488.

<sup>36</sup> Cfr. J. Daubenmier, J. Sze, C.E. Kerr, M.E. Kemeny, W. Mehling, *Follow your breath: Respiratory interoceptive accuracy in experienced meditators*, in «Psychophysiology», 50, 2013, n. 8, pp. 777-789.

<sup>37</sup> B.M. Herbert, E.R. Muth, O. Pollatos, C. Herbert, *Interoception across modalities: On the relationship between cardiac awareness and the sensitivity for gastric functions*, in «PloS One», 7, 2012, n. 5.

<sup>38</sup> Cfr. H.D. Critchley, N.A. Harrison, *Visceral influences on brain and behavior*, in «Neuron», 77, 2013 n. 4, pp. 624-638.

<sup>39</sup> Cfr. M. Kliuchko, E. Brattico, *Interoception in the sensory sensitivities: Evidence from the auditory domain*, in «Cognitive Neuroscience», 10, 2019, n. 3, pp. 166-168.

<sup>40</sup> Cfr. S.W. Lazar, C.E. Kerr, R.H. Wasserman, J.R. Gray, D.N. Greve, M.T. Treadway, *Meditation experience is associated with increased cortical thickness*, in «Neuroreport», 16, 2005, n. 17.

<sup>41</sup> Cfr. B. Kleber, A. Friberg, A. Zeitouni, R. Zatorre, *Experience-dependent modulation of right anterior insula and sensorimotor regions as a function of noise-masked auditory feedback in singers and nonsingers*, in *Neuroimage*, 147, 2017, pp. 97-110; B. Kleber, A.G. Zeitouni, A. Friberg, R.J. Zatorre, *Experience-dependent modulation of feedback integration during singing: role of the right anterior insula*, in «Journal of Neuroscience», 33, 2013, n. 14, pp. 6070-6080.

<sup>42</sup> Cfr. U. Blankstein, J. Chen, N.E. Diamant, K.D. Davis, *Altered brain structure in irritable bowel syndrome: potential contributions of pre-existing and disease-driven factors*, in «Gastroenterology», 138, 2010, 5, pp. 1783-1789.

<sup>43</sup> Cfr. A. Craig, *How do you feel?: an interoceptive moment with your neurobiological self*, Princeton, Princeton University Press, 2014; I.A. Strigo, A.D. Craig, *Interoception, homeostatic emotions and sympathovagal balance*, in «Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences», 371, 2016, n. 1708; M. Tsakiris, H. Critchley, *Interoception*, cit.

<sup>44</sup> Cfr. C. Farrer, N. Franck, N. Georgieff, C.D. Frith, J. Decety, M. Jeannerod, *Modulating the*

framework to integrate studies in Body Ownership, where research has mostly privileged exteroceptive approaches such as in the Rubber Hand Illusion (RHI) experiment<sup>45</sup>. A predictive index called Interoceptive Accuracy (IAcc)<sup>46</sup> integrates the heartbeat-counting task and multisensory stimulation and uses the RHI as a case of the exteroceptive self. Lower IAcc results and changes in homeostatic regulations in body ownership during RHI experiments appear to correlate<sup>47</sup>. Moreover, neuroimaging, neuropsychological and behavioural research hints that the perception of the body from the inside is interconnected with the perception of the body from the outside and with the representation of self in relation to others, self-awareness and awareness of others and with social cognition<sup>48</sup>.

*experience of agency: a positron emission tomography study*, in «NeuroImage», 18, 2003, n. 2, pp. 324-333; M. Tsakiris, M.D. Hesse, C. Boy, P. Haggard, G.R. Fink, *Neural signatures of body ownership: A sensory network for bodily self-consciousness*, in «Cerebral Cortex», 17, 2007, n. 10, pp. 2235-2244; R. Coglianò, C. Crisci, M. Conson, D. Grossi, L. Trojano, *Chronic somatoparaphrenia: A follow-up study on two clinical cases*, in «Cortex», 48, 2016, n. 6, 758-767; M. Gandola, P. Invernizzi, A. Sedda, E.R. Ferrè, R. Sterzi, M. Sberna, E. Paulesu, G. Bottini, *An anatomical account of somatoparaphrenia*, «Cortex», 48, 2012, 9, pp. 1165-1178; H. Karnath, B. Baier, *Right insula for our sense of limb ownership and self-awareness of actions*, in «Brain Structure and Function», 214, 2010, nn. 5-6, pp. 411-417; V. Moro, S. Pernigo, M., Tsakiris, R. Avesani, N.M. J. Edelstyn, P.M. Jenkinson, *Motor versus body awareness: Voxel-based lesion analysis in anosognosia for hemiplegia and somatoparaphrenia following right hemisphere stroke*, in «Cortex», 83, 2016, pp. 62-77.

<sup>45</sup> Cfr. M. Botvinick, J. Cohen, *Rubber hands 'feel' touch that eyes see*, in «Nature», 391, 1998, n. 756.

<sup>46</sup> Cfr. M. Tsakiris, A. Tajadura-Jiménez, M. Costantini, *Just a heartbeat away from one's body: Interoceptive sensitivity predicts malleability of body-representations*, in «Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences», 278, 2011, n. 1717, pp. 2470-2476.

<sup>47</sup> Cfr. G.L. Moseley, N. Olthof, A. Venema, *Psychologically induced cooling of a specific body part caused by the illusory ownership of an artificial counterpart*, in «Proceedings of the National Academy of Sciences», 105, 2008, n. 35, pp. 13169-13173.

<sup>48</sup> Cfr. A. Fotopoulou, M. Tsakiris, *Mentalizing homeostasis: The social origins of interoceptive inference*, in «Neuropsychanalysis», 19, 2017, n. 1, pp. 3-28; J. Aspell, L. Heydrich, G. Marillier, *Turning body and self inside out: visualized heartbeats alter bodily self-consciousness and tactile perception*, in «Psychological science», 24, 2013, n. 12, pp. 2445-2453; M.L. Blefari, R. Martuzzi, R. Salomon, J. Bello-Ruiz, B. Herbelin, A. Serino, O. Blanke, *Bilateral Rolandic operculum processing underlying heartbeat awareness reflects changes in bodily self-consciousness*, in «European Journal of Neuroscience», 45, 2017, n. 10, pp. 1300-1312; L. Crucianelli, C. Krahe, P. Jenkinson, A. Fotopoulou, *Interoceptive ingredients of body ownership: Affective touch and cardiac awareness in the rubber hand illusion*, in «Cortex», 104, 2017, pp. 180-192; H.-D. Park, F. Bernasconi, R. Salomon, C. Tallon-Baudry, L. Spinelli, M. Seeck, K. Schaller, O. Blanke, *Neural sources and underlying mechanisms of neural responses to heartbeats, and their role in bodily self-consciousness: an intracranial EEG study*, in «Cerebral Cortex», 28, 2018, n. 17, pp. 2351-2364; R. Ronchi, F. Bernasconi, C. Pfeiffer, J. Bello-Ruiz, M. Kaliuzhna, O. Blanke, *Interoceptive signals impact visual processing: Cardiac modulation of visual body perception*, in «Neuroimage», 158, 2017, pp. 176-185; K.B. Schauder, L.E. Mash, K.L. Bryant, C.J. Cascio, *Interoceptive ability and body awareness in autism spectrum disorder*, in «Journal of experimental child psychol-



### 1.1. Interoception, *Kairos* and Listening.

The connections between the anatomy and activity of the insular cortex, Interoception, Attention, and timing abilities have been spotted for the first time in 2004<sup>49</sup> with an experiment on heartbeat interoception and the perception of synchronous and asynchronous tones, proving that the right anterior insula is ‘temporally fine-tuned’ and integrates the heartbeat with exteroceptive signals in a temporal sense<sup>50</sup>. This entails that, in phenomenological analyses, self-consciousness and time consciousness cannot be separated.

In a phenomenal description, consciousness can be seen as a window of presence *taking place* in the continuous flow of time<sup>51</sup>. That is a spatiotemporal leap through which *Chronos*, the quantitative time measuring movement in space described by Aristotle in his *Physics* (IV. 10-14), gives way to *Kairos* as time not measured extensively, but enlivened *intensively*. The understanding and the experiential fine-tuning of the ‘sense’ of *Kairos* is a key aspect of stage work and it is relatively surprising that it is correlated with a broader competence of interoceptive signals.

The notion of *Kairos* (καῖρός) has manifold nuances that include *timeliness, due measure, proportion, fitness, exact or critical time, season*, but also *opportunity, fruit, profit, wise moderation*<sup>52</sup>. It regards the proper timing in which inner states and

ogy», 131, 2015, pp. 193-200; A. Sel, R. Azevedo, M. Tsakiris, *Heartfelt self: cardio-visual integration affects self-face recognition and interoceptive cortical processing*, in «Cerebral Cortex», 27, 2017, n. 11, pp. 5144-5155; K. Suzuki, S. Garfinkel, H. Critchley, A. Seth, *Multisensory integration across exteroceptive and interoceptive domains modulates self-experience in the rubber-hand illusion*, in «Neuropsychologia», 51, 2013, n. 13, pp. 2909-2917; A. Tajadura-Jiménez, M. Tsakiris, *Balancing the “inner” and the “outer” self: Interoceptive sensitivity modulates self-other boundaries*, in «Journal of Experimental Psychology: General», 143, 2014, n. 2, p. 736; P. Shah, C. Catmur, G. Bird, *From heart to mind: Linking interoception, emotion, and theory of mind*, in «Cortex», 220, 2017, n. 93.

<sup>49</sup> Cfr. H. Critchley, S. Wiens, P. Rotshtein, A. Ohman, R.J. Dolan, *Neural systems supporting interoceptive awareness*, in «Nature Neuroscience», 7, 2004, pp. 189-195; cfr. Y. Tan, D. Wei, M. Zhang, J. Yang, V. Jelinčić, J. Qiu, *The role of mid-insula in the relationship between cardiac interoceptive attention and anxiety: evidence from an fMRI study*, in «Scientific Reports», 22 novembre 2018. <https://www.nature.com/articles/s41598-018-35635-6.pdf> (last accessed: 5 August 2022).

<sup>50</sup> Cfr. R. Salomon, R. Ronchi, J. Dönnz, J. Bello-Ruiz, B. Herbelin, R. Martet, N. Faivre, K. Schaller, O. Blanke, *The insula mediates access to awareness of visual stimuli presented synchronously to the heartbeat*, in «Journal of Neuroscience», 36, 2016, n. 18, pp. 5115-5127.

<sup>51</sup> M. Wittmann, K. Meissner, *The embodiment of time: How interoception shapes the perception of time*, in *The Interoceptive Mind: From Homeostasis to Awareness*, edited by M. Tsakiris and H. De Preester, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 63-79. Cfr. T. Metzinger, *Being no one: The self-model theory of subjectivity*, Cambridge, The MIT Press, 2004; A. Revonsuo, *Inner presence: Consciousness as a biological phenomenon*, Cambridge, The MIT Press, 2006.

<sup>52</sup> <https://outils.bibliissima.fr/fr/eulexisweb/?lemma=%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CF%81%CE%BF%CF%82&dict=LSJ> (last accessed: 5 August 2022).

external circumstances are aligned. Quite interestingly, the variant *καίριος* appears in Homer's *Iliad*<sup>53</sup> *primarily with a spatial acceptance*, where «[...] it denotes a vital or lethal place in the body, one that is particularly susceptible to injury and therefore necessitates special protection; *καίρος* thus, initially, carries a spatial meaning»<sup>54</sup>. Therefore, the measured and timely delivery of the performer is supposed to be grounded in the objective features of the performance: «*kairos* depends on temporal frames that are independent of human action: [...] *Kairos* has an ontological “physical and metaphysical” dimension of his own»<sup>55</sup>. Being able to tackle gracefully these circumstances requires the fine-tuning of the actor's timeliness<sup>56</sup> and the congruity of delivery through dominion and knowledge of the actual emotional responses<sup>57</sup>. This entails that *Kairos* requires a high degree of ‘frictionless’ acceptance of both internal states and external circumstances, and it is more about what an actor meets in performance than what an actor has prepared in rehearsals. This resounds with Peter Brook's «deadly theatre»<sup>58</sup> where the British director nods to the dreadful displays of professionalism in certain mainstream theatre and the inherent dullness and deafness of ‘pre-packaged’ interplays. Ultimately, I argue, this is due to the superimposition of the preconceived over one's liveliness and openness, the over-writing of an idea over the physical states that are intertwined with the relations and the spaces where the action unfolds. This ‘unavailability’ to oneself and others builds on defensiveness and anticipation and is a very serious issue for the actor.

Italian actor and director Claudio Morganti tackles the issue by offering a remarkable analogy with certain strands of radical «lowercase improvisation» and «minimal improvisation» in contemporary music when it comes to embrace a non-conservative, forward-looking attitude on stage<sup>59</sup>:

<sup>53</sup> The word does never appear in Homer and it's a *hapax legomenon* in Hesiod: *καίρος δ' ἐπὶ πᾶσιν ἄριστος* “timing is best in all things” (Hesiod, *Theogony. Works and Days. Testimonia*, edited and translated by G.W. Most, Loeb Classical Library 57, Cambridge, Harvard University Press, 2018, p. 694). Pindar and tragedians have many instances of the notion: Pindar says ‘I have lighted upon many themes, hitting the *καίρος* with no false word (*καίρον οὐ ψεύδει βάλων*)’.

<sup>54</sup> Cfr. P. Sipiora, J.S. Baumlin, *Rhetoric and kairos: Essays in history, theory, and praxis*, New York, SUNY Press, 2002.

<sup>55</sup> Cfr. J.E. Smith, *Time and qualitative time*, in «The Review of metaphysics», 49, 1986, n. 4 pp. 3-16.

<sup>56</sup> Cfr. M. Hashiguchi, T. Koike, T. Morita, T. Harada, D. Le Bihan, N. Sadato, *Neural substrates of accurate perception of time duration: A functional magnetic resonance imaging study*, in «Neuropsychologia», 166, 2022, pp. 108-145.

<sup>57</sup> Cfr. S. Davey, J. Halberstadt, E. Bell, *Where is emotional feeling felt in the body? An integrative review*, in «PloS One», 16, 2021, n. 12.

<sup>58</sup> Cfr. P. Brook, *The Empty Space*, London, MacGibbon & Kee, 1968, pp. 7-42.

<sup>59</sup> Cfr. C. Morganti, *La grazia non pensa*, Imola, Cue Press, 2018, pp. 21-24.



Showing only what is known to us resembles the act of displaying a relic, it is indeed a profoundly conservative understanding of art. I understand that it can be a natural reaction to the volatility and fickleness, to the whim and mystery and vagueness of the theatre, but we shouldn't be afraid of it!<sup>60</sup>

In Morganti's intuition, no matter how punctilious the script or how stringent the director's notes, there is always room for a subtler and fresher interplay based on true, deep mutual listening. There is a reference to the work ethic in the improvising player who selflessly gives away control of his own delivery and 'makes room' to the performance of other players: indeed, listening is not merely an attitude, but rather a repeated and concrete act carried out by every performer, that is iteratively modified and redefined in the unfolding of the performance. It is interesting to see that improvisers utilise spatial metaphors to describe both the outcome and the precondition for successful interplay. British inventor of the «situated friction» form of saxophone improvisation Seymour Wright describes such 'space-making' in this way:

I try to create as much space and balance as possible in what's going on. [...] It's listening but it's also trying to generate as much space as possible in the music. [...] When I talk about space, I suppose I'm talking about a kind of sound or textural or sonic territory. It doesn't preclude the call and response; it's just one way of dealing with it. It's the idea of things happening at once independently and together. Part of the point of having all this space is to have the freedom that I think this music requires. I think improvised music should be fundamentally free music and about having different possibilities and I think you start with the space. [...] I'm interested in making a musical space as rich as possible. But, depending on who I'm playing with, that's more or less easy to do. So, the decisions I make are very much informed by the people I'm playing with<sup>61</sup>.

Indeed, listening goes beyond the "shallowness" of language, as Adam Bohman, Clive Graham, Clive Hall and Michael Prime from British experimental music Morphogenesis claim:

I think what we're trying to describe is that if you're thinking about it, it's not so successful. You should be feeling it, and perhaps what I mean by feeling it is non-verbal thought. Because that feeling is thought but if you're thinking of it in terms of words in your head, you're being so analytical that you're *missing the moment* (italics mine). Some people say there's no such thing as non-verbal thought. Anyone who plays music would probably accept that there is. You're

<sup>60</sup> Ivi, p. 23 (translation mine).

<sup>61</sup> Cfr. B. Denzler, J.L. Guionnet (eds.), *The practice of musical improvisation: Dialogues with contemporary musical improvisers*, London, Bloomsbury Publishing, 2020, p. 19.

not analysing it in that verbal form. All of these things are factors which our brains analyse and again its non-verbal thought and that's precisely why it's interesting. [...]»<sup>62</sup>

Actors face the same kind of challenges when they dive into reflection during performance, committing, in the words of Scottish BAFTA award winner actor Alan Cumming, the «biggest crime in acting: over-thinking»<sup>63</sup>. The issue of trying to superimpose one's ideas on the immediacy of the interplay is a misuse of analytical capabilities which erodes the quality of the performance as we tamper with our automatic responses. The trust in one's interoceptive abilities, as developed through practice, may positively reflect on the rigidities of over-thinking.

## 2. On Peri-personal Space

The peri-personal space (PPS) is a compound system in the brain which represents the space surrounding the body, and that adaptively estimates the probability of interaction with objects in the environment: it is a profoundly self-centred representation of space that, as a set of graded fields<sup>64</sup>, traces distances and boundaries between what might interact with the body and what won't. The integrate multi-sensory information of PPS is mapped in a fronto-parietal network through the integration of tactile stimuli on the body with visual and auditory information from external objects at a distance. Intriguingly, PPS is a peculiar sort of 'bubble': different neurons map different section of the space around the body, and can be accounted for as the combination of the spaces of affordance around the head, the trunk, and the back of the hands<sup>65</sup>. The representation of PPS is of multisensory-motor and not merely of multisensory nature<sup>66</sup>: the pioneering studies of Giacomo Rizzolatti and his team on mirror neurons in nonhuman primates had already reported on specialised multisensory neurons in intraparietal and premotor cortices which respond both when a body part is touched, and when a visual or audito-

<sup>62</sup> Ivi, p. 14.

<sup>63</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=jCmLpcesG4s> (last accessed: 1 May 2024).

<sup>64</sup> Cfr. C.F. Sambo, B. Forster, S.C. Williams, G.D. Iannetti, *To blink or not to blink: Fine cognitive tuning of the defensive peripersonal space*, in «Journal of Neuroscience», 32, 2012, n. 37, pp. 12921-12927.

<sup>65</sup> Cfr. M.S.A. Graziano, D.F. Cooke, *Parieto-frontal interactions, personal space, and defensive behavior*, in «Neuropsychologia», 44, 2006, n. 6, pp. 845-859; J.P. Noel, C. Pfeiffer, O. Blanke, A. Serino, *Peripersonal space as the space of the bodily self*, in «Cognition», 144, 2015, pp. 49-57; E. Gherri, A. Xu, E. Ambron, A. Sedda, *Peripersonal space around the upper and the lower limbs*, in «Experimental Brain Research», 240, 2022, nn. 7-8, pp. 2039-2050.

<sup>66</sup> Cfr. A. Serino, *Peripersonal space (PPS) as a multisensory interface between the individual and the environment, defining the space of the self*, in «Neuroscience & Biobehavioral Review», 99, 2019, pp. 138-159.

ry stimulus occurs near the same body part<sup>67</sup>. Therefore, how we deal with people and things, what posture we adopt, how we startle when alarmed, all leak information on us for the world out there. Our interactions with our whereabouts are revelatory to the observer that empathically understands the unmediated responses and ‘reads’ the quality of movements<sup>68</sup>.

PPS is shaped by both experience and circumstances: the adaptive nature of the system will plastically encompass farther portions of space after interaction and use of tools such as sticks or props or will shrink because of external or body/brain constraints. And, just as experience with tools extends PPS representation, it will also respond to changes in the surrounding environment and will “introject” exteroceptive signals from interactions<sup>69</sup>.

British director Declan Donnellan is a prominent theatre practitioner that has thoroughly elaborated on the neurophysiological features of the peri-personal space. His thinking of acting as an actor/target tension immediately conveys the inherent alertness of peri-personal space with the need of being alive on stage. The idea of the target is strongly ostensive and quintessentially spatial: the target is «neither an objective, nor a want, nor a plan, nor a reason»<sup>70</sup>, but rather stems from the givens of the spatial relations with the target itself. For an actor, says Donnellan, there is always a target, and it always exists *outside* of them, at a measurable and visible distance. Donnellan’s approach to acting seems empirically akin to the fundamental features of PPS mechanisms. I believe it is fair to say that the main contribution of the actor/target duality is to free the actor from “meddling” with introspection in favour of active responsiveness towards imaginative spatial tensions. But is there any room for connecting Donnellan’s work with the interoceptive mechanisms that we have seen above? The response should be positive. Already in 2017, Michael Graziano regretted that his team hadn’t tackled peri-personal space from the perspectives of smell and of the vestibular system, so relevant for the interconnections between balance and vision<sup>71</sup>. In-

<sup>67</sup> Cfr. G. Rizzolatti, C. Scandolara, M. Matelli, M. Gentilucci, *Afferent properties of periarculate neurons in macaque monkeys. I. Somatosensory responses e lid.*, *Afferent properties of periarculate neurons in macaque monkeys. II. Visual responses*, in «Behavioral Brain Research», 2, 1981, pp. 125-146; 147-163.

<sup>68</sup> Cfr. M.S.A. Graziano, D. F. Cooke, *Parieto-frontal interactions*, cit.; M.S. Graziano, C.S. Taylor, T. Moore, *Complex movements evoked by microstimulation of precentral cortex*, in «Neuron», 34, 2002, n. 5, pp. 841-851.

<sup>69</sup> Cfr. O.V. Bogdanova, V.B. Bogdanov, A. Dureux, A. Farnè, F. Hadj-Bouziane, *The Peripersonal Space in a social world*, in «Cortex», 142, 2021, pp. 28-46; C. Teneggi, E. Canzoneri, G.D. Pellegrino, A. Serino, *Social modulation of peripersonal space boundaries*, in «Current Biology», 23, 2013, n. 5, pp. 406-411.

<sup>70</sup> D. Donnellan, *The actor and the target*, London, Nick Hern Books, 2005, p. 31.

<sup>71</sup> M. Graziano, *The spaces between us: a story of neuroscience, evolution, and human nature*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 49.

deed, relevant research appeared already in 2018, confirming that audio-vestibular motion stimuli (as in whirling) expanded the PPS boundary further away from the body as compared to no spinning<sup>72</sup>. This is evidence that «vestibular inputs dynamically update the multisensory delineation of PPS and far space, which may serve to maintain accurate tracking of objects [...] and to update spatial self-representations»<sup>73</sup>.

### 3. The hippocampus and the making of the hardwired stage

The “inside-outside” juxtaposition is a recurrent theme in most acting traditions and, as the wording might suggest, it hints to a difference between the internal psychophysiological states of the actor in performance and the capability of watching their own performance as if sitting in the audience. A closer analysis of the spatial and mnemonic features of the hippocampal formation informs us on the viability of an account for stage space as a *shared cognitive space* between the actors and the audience.

The story of the hippocampal area and of its involvement with space, learning and memory is linked to the renowned case of patient H.M.<sup>74</sup> and the surgical operation that removed his hippocampus and medial temporal lobes in 1953<sup>75</sup>. From the day of his operation at age 27 to his demise in 2008, no new memory could be established, although procedural memory had remained fully functional, and his IQ even grew over time. His case has been of utmost relevance as it proved that declarative memory is only one aspect of the mnemonic capabilities of humans and that entails that different neuronal configurations are responsible for different forms of memory.

The connection between impairments in declarative memory and in the sense of spatiality due to hippocampal dysfunctions was not actually acknowledged before the ‘70s when an animal model of amnesia based on the removal of the hippocam-

<sup>72</sup> This is empirically tangible in the practice and teachings of contemporary Turkish Sufi dancer and choreographer Ziya Azazi. Cfr. E. Çizmeci, *World as sacred stage for Sufi ritual: Performance, mobilization and making space with the act of whirling*, in «Dance, Movement & Spiritualities», 3, 2016, n. 3, pp. 199-215. For other intersections between Sufi teachings and performer training see Ş. Sözer Özdemir, *Ayn and the Actor: The Immanent Truth in the Works of Ideogram Théâtre*, in «TDR: The Drama Review», Cambridge, Cambridge University Press, 66, 2022, n. 1, pp. 119-136.

<sup>73</sup> Cfr. C. Pfeiffer, J.P. Noel, A. Serino, O. Blanke, *Vestibular modulation of peripersonal space boundaries*, in «European Journal of Neuroscience», 47, 2018, 7, p. 800.

<sup>74</sup> Cfr. W.B. Scoville, B. Milner, *Loss of recent memory after bilateral hippocampal lesions*, in «Journal of Neurology, Neurosurgery, and Psychiatry», 20, 1957, n. 1, p. 11. See also L.R. Squire, *The legacy of patient HM for neuroscience*, in «Neuron», 61, 2009, n. 1, pp. 6-9.

<sup>75</sup> Cfr. W.B. Scoville, *The limbic lobe in man*, in «Journal of Neurosurgery», 11, 1954, n. 1, pp. 64-66.

pus revealed that spatial memory in rodents relies on the latter<sup>76</sup>. Indeed, the seminal works of O'Keefe and Dostrovsky<sup>77</sup> gathered preliminary evidence of the encoding of space through "place cells", neuron sets that fire according to the specific locations occupied by the rodent, and that were later proved to be ubiquitous throughout the entire hippocampus<sup>78</sup>. Further studies proved that lesions or hippocampus removal in rats or monkeys diminish space-navigation capabilities in memory tasks<sup>79</sup>. In those same years, it appeared more clearly that the neural activity of the hippocampal area constitutes a cognitive map of space in which individual place cells map the location of the animal in a specific environment<sup>80</sup>.

But how do cells in the brain represent specific memories? The hippocampus receives cortical input from two major pathways: the medial entorhinal cortex (MEC) and the lateral entorhinal cortex (LEC). Area CA1 of the hippocampus mainly receives signals from area CA3, entorhinal cortex layer III (EC3), and area CA2. The so-called *trisynaptic pathway*, which includes signals from CA3, connects entorhinal cortex layer II (EC2) to the dentate gyrus (DG) to CA3, and then CA1 (EC2-DG-CA3-CA1 circuit). The *monosynaptic pathway* leads signals to CA1 from EC3, besides two "minor" hippocampal circuits to CA1<sup>81</sup>. The generation of place cells through CA3 and EC3 and the modalities of inhibition of their activities have raised a wide debate on experimental procedures<sup>82</sup>. To our ends, it is important to

<sup>76</sup> Cfr. P. Andersen, R. Morris, D. Amaral, T. Bliss, J. O'Keefe, *The hippocampus book*, Oxford, Oxford University Press, 2006; T. Danjo, *Allothetic representations of space in the hippocampus*, in «Neuroscience Research», 153, 2020, pp. 1-7; C.T. Johnson, D.S. Olton, F.H. Gage, P.G. Jenko, *Damage to hippocampus and hippocampal connections: Effects on DRL and spontaneous alternation*, in «Journal of Comparative and Physiological Psychology», 91, 1977, n. 3, p. 508; R. G.M. Morris, P. Garrud, J.N.P. Rawlins, J. O'Keefe, *Place navigation impaired in rats with hippocampal lesions*, in «Nature», 297, 1982, n. 5868, pp. 681-683; R. Morris, *Developments of a water-maze procedure for studying spatial learning in the rat*, in «Journal of Neuroscience Methods», 11, 1984, n. 1, pp. 47-60.

<sup>77</sup> Cfr. J. O'Keefe, J. Dostrovsky, *The hippocampus as a spatial map: Preliminary evidence from unit activity in the freely-moving rat*, in «Brain Research», 34, 1971, n. 1, pp. 171-175.

<sup>78</sup> Cfr. R.U. Muller, J.L. Kubie, *The effects of changes in the environment on the spatial firing of hippocampal complex-spike cells*, in «Journal of Neuroscience», 7, 1987, n. 7, pp. 1951-1968; M.W. Jung, B.L. McNaughton, *Spatial selectivity of unit activity in the hippocampal granular layer*, in «Hippocampus», 3, 1993, n. 2, pp. 165-182; J. O'Keefe, *Place units in the hippocampus of the freely moving rat*, in «Experimental Neurology», 51, 1976, n. 1, pp. 78-109.

<sup>79</sup> Cfr. M. Mishkin, *Memory in monkeys severely impaired by combined but not by separate removal of amygdala and hippocampus*, in «Nature», 273, 1978, pp. 297-298; D.S. Olton, B.C. Paras, *Spatial memory and hippocampal function*, in «Neuropsychologia», 17, 1979, n. 6, pp. 669-682; R.G.M. Morris, P. Garrud, J.N.P. Rawlins, J. O'Keefe, *Place navigation*, cit.

<sup>80</sup> Cfr. J. O'Keefe, L. Nadel, *The hippocampus as a cognitive map*, Oxford, Clarendon Press, 1978.

<sup>81</sup> Cfr. K. Kohara, M. Pignatelli, A.J. Rivest, H.Y. Jung, T. Kitamura, J. Suh, D. Frank, K. Kajikawa, N. Mise, Y. Obata, I.R. Wickersham, *Cell type-specific genetic and optogenetic tools reveal hippocampal CA2 circuits*, in «Nature neuroscience», 17, 2014, n. 2, pp. 269-279.

<sup>82</sup> Cfr. V.H. Brun, M.K. Otnæss, S. Molden, H. Steffenach, M.P. Witter, M.B. Moser, *Place cells*

notice that a growing body of evidence suggests that memories are stored in the hippocampus through the integration of spatial information from specialized cell types in the MEC with nonspatial information from cells in the LEC. The latter cells bring forth interesting experimental information: rodents display a minimal spatial modulation in LEC neurons in open-field environments but *fire in the proximity of objects*. This suggests that LEC neurons signal on the specific contents of the spatial environment and distinguish between the presence of the object and the memory of the object in the space<sup>83</sup>.

Moreover, brief spikes of activity in the entorhinal cortex correlated with position in space provide evidence about the existence of “grid cells”, a set of neurons firing in proximity of specific areas of the experimental space. The firing signals coming from the rat foraging around the space would define a series of hexagonal or triangular hotspots that are identifiable in a visual representation of the experiment<sup>84</sup>. The mapping of the experimental space is then stored in the memory of the subject for future spatial navigations; the pharmacological inhibition of the neural firings shows indeed a drastic deficit in the capability of the rodents to perform tasks in space. This is hardwired evidence of construction and retention of the memory of a space by the constitution of “conspicuous points”, which are first established during the foraging performance time and then later retrieved. As inherited from a common ancestor<sup>85</sup>, grid-like neuronal activity appears in bats, rats, and monkeys<sup>86</sup>, as for the representation of position, direction, and velocity in entorhinal cortex<sup>87</sup> and as for the visual space in primates<sup>88</sup>, and the

*and place recognition maintained by direct entorhinal-hippocampal circuitry*, in «Science», 296, 2002, n. 5576, pp. 2243-2246; V.H. Brun, T. Solstad, K.B. Kjelstrup, M. Fyhn, M.P. Witter, E.I. Moser, M.B. Moser, *Progressive increase in grid scale from dorsal to ventral medial entorhinal cortex*, in «Hippocampus», 18, 2008, n. 12, pp. 1200-12; R. Boehringer, D. Polygalov, A.J.Y. Huang, S.J. Middleton, V. Robert, M.E. Wintzer, *Chronic loss of CA2 transmission leads to hippocampal hyperexcitability*, in «Neuron», 94, 2017, n. 3, pp. 642-655.

<sup>83</sup> Cfr. A. Tsao, M.B. Moser, E.I. Moser, *Traces of experience in the lateral entorhinal cortex*, in «Current Biology», 23, 2015, n. 5, pp. 399-405.

<sup>84</sup> Cfr. T. Solstad, C.N. Boccara, E. Kropff, M.B. Moser, E.I. Moser, *Representation of geometric borders in the entorhinal cortex*, in «Science», 322, 2008, n. 5909, pp. 1865-1868.

<sup>85</sup> L. Krubitzer, D.M. Kahn, *Nature versus nurture revisited: an old idea with a new twist*, in «Progress in Neurobiology», 70, 2003, n. 1, pp. 33-52.

<sup>86</sup> Cfr. J. Jacobs, C.T. Weidemann, J.F. Miller, A. Solway, J.F. Burke, X. Wei, N. Suthana, M.R. Sperling, A.D. Sharan, I. Fried, M.J. Kahana, *Direct recordings of grid-like neuronal activity in human spatial navigation*, in «Nature Neuroscience», 16, 2013, 9, pp. 1188-1190; M.M. Yartsev, M.P. Witter, N. Ulanovsky, *Grid cells without theta oscillations in the entorhinal cortex of bats*, in «Nature», 479, 2011, pp. 103-107.

<sup>87</sup> Cfr. M. Fyhn, T. Hafting, M.P. Witter, E.I. Moser, M.B. Moser, *Grid cells in mice*, in «Hippocampus», 18, 2008, n. 12, pp. 1230-1238.

<sup>88</sup> Cfr. N.J. Killian, M.J. Jutras, E.A. Buffalo, *A map of visual space in the primate entorhinal cortex*, in «Nature», 491, 2012, n. 7426, pp. 761-764.



evolution of distributed networks in the human brain<sup>89</sup>. In the adult brain, space and orientation are represented by an elaborate hippocampal-parahippocampal circuit consisting of head-direction cells, place cells, and grid cells; in the developing brain, there is evidence of a primitive spatial map in the brain of a 2½-week-old rat pup exploring an open environment for the first time, that shows innate capabilities in the pre- and in the parasubiculum, and, later, a development of place and grid cells<sup>90</sup>. Finally, there is evidence that orientation is built upon both environmental experience and innate constructs and that the hippocampal formation constructs allocentric representations of space<sup>91</sup>. Indeed, the mammalian brain appears to be capable of transforming egocentric signals in allocentric ones<sup>92</sup> and of supporting the coexistence of allocentric and egocentric representations of space<sup>93</sup>. This entails that the same space can be seen by a subject as a combination of their self-centred representations and their understanding of the outstanding spatial relationships of objects and agents in that very space. In the latter case, the subject understands that they are *also* an element of the space setting and that there are alleged implications with being located in different positions in the very space.

Making sense of space seems to be hardwired in the spatial processing of mammals in such a twofold manner. This hints to Brook's notorious definition of the essence of theatre as «a man who walks across an empty space whilst someone else is watching him»<sup>94</sup>. There is a twofold egocentric and allocentric shared cognitive labour on the stage space that is a form of spatially organised knowledge<sup>95</sup> that informs and regards performers and audience members in the same way. The evidence gathered on the functions of the hippocampus seems to suggest that meanings and information generated on a space used and referred to by a composite group of 'makers' and 'watchers' derive from a hardwired property of species.

<sup>89</sup> Cfr. R.L. Buckner, F.M. Krienen, *The evolution of distributed association networks in the human brain*, in «Trends in Cognitive Sciences», 17, 2013, n. 12, pp. 648-665.

<sup>90</sup> Cfr. R.F. Langston, J.A. Ainge, J.J. Couey, C.B. Canto, T.L. Bjerknes, M.P. Witter, E.I. Moser, M.B. Moser, *Development of the spatial representation system in the rat*, in «Science», 328, 2010, n. 5985, pp. 1576-80.

<sup>91</sup> Cfr. T.J. Wills, F. Cacucci, N. Burgess, J. O'Keefe, *Development of the hippocampal cognitive map in preweaning rats*, in «Science», 328, 2010, n. 5985, p. 1573; T. Danjo, *Allocentric representations of space* cit.

<sup>92</sup> Cfr. C. Wang, X. Chen, J.J. Knierim, *Egocentric and allocentric representations of space in the rodent brain*, in «Current opinion in neurobiology», 60, 2020, pp. 12-20.

<sup>93</sup> Cfr. N. Burgess, *Spatial memory: how egocentric and allocentric combine.*, in «Trends in Cognitive Sciences», 10, 2006, n. 12, pp. 551-557.

<sup>94</sup> Cfr. P. Brook, *The empty space*, cit.

<sup>95</sup> Cfr. D. Turnbull, *Maps narratives and trails: performativity, hodology and distributed knowledges in complex adaptive systems – an approach to emergent mapping*, in «Geographical research», 45, 2007, n. 2, pp. 140-149.



## **Conclusions**

The research outline presented in this paper aims to point out on how the neural workings of our being in space as human beings serve us as artists and performer trainers. Indeed, evidence from studies in Interoception, Peri-personal space, and the functions of the hippocampus provide us with a compelling picture of spatial meaning-making that serves as an encompassing framework for accommodating and re-reading the works of relevant practitioners, and for the re-discovery of neglected theatrical experiences from both western and non-western traditions. Finally, a spatial approach may foster the emergence of diverse auto-ethnographical accounts on acting and performing based on more intuitive albeit solid premisses and might constitute an intersubjective element for comparing qualitative analyses.

Matteo Boriassi

## Stabilire il vero *Porcile*

Bestialità e volontà sacrificale  
nella tragedia di Pier Paolo Pasolini

### Una discesa infernale nella bestialità

L'opera teatrale di Pier Paolo Pasolini ospita trasversalmente al suo interno tematiche che si riverberano nell'intero universo poetico dello scrittore e regista. In particolare, le sei tragedie borghesi possono costituire una sorta di mappa<sup>1</sup>, muniti della quale è possibile orientarsi non solo nella drammaturgia, ma anche in ampie spire del pensiero pasoliniano. Riprendendo il mio lavoro di tesi condotto in sede di laurea triennale<sup>2</sup>, il presente saggio vuole addentrarsi in una di queste tragedie, *Porcile* (la cui scrittura ha probabilmente origine a partire dall'autunno del 1967<sup>3</sup> e che l'autore stesso trasporrà in film nel 1969), cercando di far risaltare e approfondire aspetti, quali la bestialità e il sacrificio, che in questo testo teatrale (e conseguentemente nella versione cinematografica) trovano un terreno particolarmente fertile per essere interrogati. Tutto ciò, tentando inoltre di chiarire che valenza possa rivestire nella tragedia l'animale al centro della vicenda: il maiale.

Riassumendo brevemente l'intreccio drammatico, l'ossatura di *Porcile* si articola lungo undici episodi, attraverso i quali viene narrata la vicenda del protagonista Julian, il figlio di Herr Klotz, grosso industriale della Renania. Il giovane rampollo rifiuta ostinatamente l'amore di Ida, figlia di un altro ricco borghese; la ragazza lo implora di accompagnarla a manifestare per la pace, con gli altri giovani dissidenti, sotto il muro di Berlino. Julian si tira però indietro, perché innamorato a sua volta di «una sola cosa»<sup>4</sup> verso cui ogni sua attenzione è proiettata, ovvero i maiali che

<sup>1</sup> Cfr. S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 143.

<sup>2</sup> Cfr. M. Boriassi, *Interpretando Porcile: Pasolini e la figurazione del maiale (dalla scena allo schermo)*, tesi di laurea triennale in Teoria della letteratura, discussa presso l'Università degli Studi di Parma, a.a. 2011-2012, relatore G. Iacoli, correlatrice R. Gandolfi (inedito).

<sup>3</sup> Cfr. W. Siti, S. De Laude, *Note e notizie sui testi*, in P.P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001, p. 1183.

<sup>4</sup> P.P. Pasolini, *Porcile*, in Id., *Teatro*, cit., p. 587.

si trovano nei porcili all'interno dei possedimenti del padre. Il rapporto sessuale che egli consuma con gli animali è scandalosa merce di scambio per Herdhitze, nemico in affari del genitore di Julian. Il segreto del ragazzo è infatti barattato con il tacere di Klotz inerente al passato del rivale, che come medico operò all'interno dei campi di sterminio nazisti. Questo accordo, fondato sul ricatto, sancisce la fusione delle industrie dei due, ufficializzata con una festa presso la villa di Klotz. Durante i festeggiamenti Julian, che da poco si era risvegliato da un profondo coma, si reca al porcile, dove incontra il filosofo Spinoza, evocato qui da Pasolini come «primo filosofo della ragione»<sup>5</sup>. Mentre la festa prosegue, una delegazione di contadini si reca alla magione, annunciando che Julian è stato divorato dai maiali; Herdhitze, assicuratosi che del poveretto non siano rimasti resti, chiude la tragedia mettendo tutti a tacere, come se nulla fosse mai accaduto. Lo scandalo del figlio – che non vuole né ubbidire né disobbedire al padre – è estinto, e sulle sue ceneri è ora possibile la ricostruzione condotta dalla nuova borghesia tecnica, capitalista e consumista, che, così purificata dalle macchie del passato, può avvicinarsi a quella vecchia e di carattere umanista.

Prima di addentrarci nello specifico della tragedia, è doveroso osservare come, in generale, la figura dell'animale sia presente, mediante varie soluzioni formali e simboliche, in tutta l'opera di Pasolini, come individua Nicola Catelli nel suo trattato:

I segni di una grammatica animale vengono introdotti da Pasolini fin dalle prime raccolte poetiche, e nel corso di tutta la sua produzione artistica, quasi come un vero e proprio linguaggio, subiscono deformazioni di significanti già in uso, sviluppano e sovrappongono significati secondari, accolgono nuove accezioni e nuove introduzioni o sostituiscono termini desueti<sup>6</sup>.

Sicuramente nella poetica pasoliniana è radicato «il motivo della “bestia letteraria”»<sup>7</sup>, accettato come riferimento autobiografico certo nella tragedia *Bestia da stile* come in tutta l'opera di poesia: il poeta si paragona infatti a «bestia vestita da uomo»<sup>8</sup> nei versi de *La ricchezza*, oppure altrove si ritrae «per l'Appia come un cane senza padrone»<sup>9</sup>, «come un gatto bruciato vivo»<sup>10</sup> o ancora «come un serpe ridotto a poltiglia di sangue / un'anguilla mezza mangiata»<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> Ivi, p. 635.

<sup>6</sup> N. Catelli, «E vidivi entro terribile stipa / di serpenti». Per un bestiario pasoliniano, in R. Rinaldi (a cura di), *Maratona Pasolini*, Milano, Unicopli, 2007, p. 50.

<sup>7</sup> E. Biagini, *La critica tematica, il tematismo e il «bestiario»*, in Ead. e A. Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 14.

<sup>8</sup> P.P. Pasolini, *La ricchezza*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 912.

<sup>9</sup> P.P. Pasolini, *Poesie mondane*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 1099.

<sup>10</sup> P.P. Pasolini, *Una disperata vitalità*, in Id., *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 1183.

<sup>11</sup> *Ibid.*

Nel cinema vi è poi il corvo di *Uccellacci e uccellini*, l'intellettuale marxista ormai incomprensibile dal proletariato e "animale-umanizzato" in quei termini spesso reperibili nell'universo creativo di altri scrittori del Novecento dove: «Persino gli animali favolistici di Gadda, Pirandello o Sciascia, parlano e si comportano come personaggi di Gadda, Pirandello e Sciascia»<sup>12</sup>.

In altri casi la soluzione adottata è inversa, ovvero come «uomo-animalizzato, i cui simboli consistono, letteralmente, come per Tozzi, in "grinfie pelose, azzannamenti cagneschi, cornate caprine, violenze impedito che annaspano nel buio»<sup>13</sup>; in Pasolini questa condizione è riscontrabile nei ragazzi delle borgate romane, oppure, imposta dal potere, in quelli costretti a carponi come cani, privati della propria umanità, secondo la ricetta sadiana di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. E certamente questi "simboli", a cui fa riferimento Enza Biagini nel brano appena citato, possono essere il grugnito che contraddistingue i borghesi di *Porcile*, come si accorge bene il signor Klotz durante la festa della fusione, «hai sentito? Il ministro Ribbentrop ha grugnito»<sup>14</sup>, ben conscio dell'appartenenza alla società-porcile degli astanti: «Tu dirai che è una mania. Ma io insisto: / Grosz non è morto. Ti prego, / osserva / la bocca della signora Mann! Su osservalo! / È aperta su un bignè, lo ingoia, l'ha ingoiato / [...] La signora Mann e la signora / Pabst, vivono nella propria natura. Mangiano i bignè»<sup>15</sup>. E conseguentemente conscio della condizione di maiale propria e del socio, che gli appare canonizzata anche attraverso il formularsi del superamento gerarchico avvenuto tra i due:

Infatti... infatti... infatti... / c'è un momento in cui la mia abiezione di maiale / (col ventre capace di contenere un'intera classe sociale), / attraverso il rimpianto del passato, / si purifica... Ed è lì / che io ho torto. / Invece... invece... invece... / c'è un momento in cui la sua abiezione di maiale, / attraverso l'idea del futuro / si fa ancora più cinica... Ed è lì / che lei ha ragione<sup>16</sup>.

Tra le altre tipologie di animale letterario troviamo, e non poteva mancare, la categoria di quelli metà bestia e metà uomo, evocati con puntualità dalla mitologia: abbiamo quindi il centauro Chirone in *Medea* e le Erinni, con il viso di cagne e le chiome di serpenti, in *Pilade*.

In mezzo a tutte queste presenze animalesche è opportuno analizzare come l'animale in Pasolini sia spesso raffigurato in forma allegorica. È evidente nel già citato corvo, e, sempre in *Uccellacci e uccellini*, nell'episodio francescano/marxista, con i falchi quale esplicita rappresentazione della classe dominante e i passe-

<sup>12</sup> E. Biagini, *La critica tematica, il tematismo e il «bestiario»*, cit., p. 17.

<sup>13</sup> Ivi, p. 18.

<sup>14</sup> P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 629.

<sup>15</sup> Ivi, p. 628.

<sup>16</sup> Ivi, p. 612.

rotti di quella subalterna. Gli episodi sono pubblicati da Pasolini su «Vie Nuove» nello stesso anno di uscita del film, allo scopo di poter innescare una discussione con i lettori; accanto a questi due vi è un terzo episodio, che verrà girato ma non introdotto all'interno del lungometraggio, intitolato *L'aigle*. Questa storia racconta di un domatore, M. Cournot, che si prefigge di compiere l'impresa di domare un'aquila; ebbene, mentre Cournot rappresenta qui la ragione, la logica di origine francese, che vuole assimilare tramite i suoi schemi tutto ciò che le è diverso – attraverso un colonialismo oltre che fisico anche culturale – l'aquila è invece «nel significato politico dell'allegoria, il terzo mondo, che non si lascia assorbire dallo sviluppo»<sup>17</sup>. A discapito delle intenzioni del domatore, nel breve episodio è anzi la ragione a soccombere, sopraffatta dall'animalità e dall'irrazionalità, con il domatore che, giunto sul Gran Sasso, spicca il volo assorbendo in sé le caratteristiche dell'animale.

Nella *Divina Mimesis*, poi, l'allegoria di provenienza dantesca non è soltanto allusa, ma direttamente citata attraverso gli animali che appaiono nel primo canto della *Divina Commedia*: la Lonza, il Leone e la Lupa. Questi animali sono riflessi dell'uomo, poeta e intellettuale Pasolini, sono «ostacolo che oppone a sé stesso nel proseguimento del suo itinerario»<sup>18</sup>, animali che acquistano qui caratteristiche presenti anche nella letteratura novecentesca: «Il secolo XX ha concepito l'animale come *l'altro-da-sé* e l'ha collocato in uno spazio prima di tutto psichico»<sup>19</sup>. Appare quindi chiaro come Dante sia un riferimento necessario per l'analisi delle opere pasoliniane, come fa notare Stefano Casi e come riporta Franca Angelini: «Pasolini intende rappresentare figure, immagini simboliche di condizioni umane, di ideologie, di destini. Il poeta di questa concezione è Dante, grande modello pasoliniano»<sup>20</sup>.

Un primo momento avvertibile nella produzione, dove l'animale viene accostato alla dimensione infernale di derivazione dantesca, è individuabile nel passaggio da Casarsa a Roma: «La scoperta del mondo romano è infatti per Pasolini la rivelazione di un universo magmatico, infernale, [...] un fitto e continuo ricorso a paragoni e metafore, scambi di attributi, parallelismi e contrapposizioni fra vita umana e animale»<sup>21</sup>; un contesto che Catelli incornicia sotto l'egida di Dante, riportando la citazione che Pasolini fa del groviglio di serpi nella bolgia dei ladri presente nel canto XXIV dell'*Inferno*:

<sup>17</sup> F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 103.

<sup>18</sup> M.S. Titone, *Cantiche del Novecento: Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Firenze, L.S. Olschki, 2001, p. 110.

<sup>19</sup> C. Spila, *Forme e problemi del simbolismo animale: il genere del bestiario nel Novecento*, in D. Faraci (a cura di), *Simbolismo animale e letteratura*, Roma, Vecchiarelli, 2003, p. 254.

<sup>20</sup> F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 118.

<sup>21</sup> N. Catelli, «*E vidi dentro terribile stipa / di serpenti?*», cit., p. 51.

L'inferno caotico visitato da Pasolini, la "terribile stipa / di serpenti", come si legge nell'epigrafe dantesca apposta a *Dal vero*, del 1953-1954<sup>22</sup>, ingenera così un ricco dispiegamento di similitudini e metafore, un'iperfetazione di accostamenti bestiali che talvolta si sviluppano l'un l'altro<sup>23</sup>.

Un bagaglio bestiale che da *Ragazzi di vita*, *Una vita violenta* e *Alì dagli occhi azzurri* evolverà parallelamente alla trasformazione storica e sociale, trasfigurandosi e distorcendosi fino alla figurazione che ritroviamo esplicitata in *Porcile*.

La stessa simbologia animalesca introdotta da Pasolini si deforma conseguentemente all'ascesa della società neocapitalistica, consumistica, e all'avanzare della storia borghese. La vitalità fino a quel momento contemplata è destinata a marcire nelle stesse mani dell'autore, poiché l'unica "animalità" che la borghesia può riuscire ad attingere è quella caricaturale dei maiali e delle scimmie, quella dissacrata dei vermi che si ritroverà nei testi non soltanto narrativi degli anni a venire, e che ha qui i suoi immediati antecedenti<sup>24</sup>.

Pasolini è quindi alla ricerca di una scrittura che prenda le mosse, per analogia e allusione, dal modello dantesco, e *Porcile* non ne è un'eccezione, quantomeno nelle sue idee di partenza. In alcuni appunti, che poi non entreranno nell'effettiva stesura della tragedia, pensa infatti per Julian a una «discesa di questo giovane all'Ade»<sup>25</sup>, con un peculiare Virgilio di nome Zaùm a fargli da duce: «Particolarmente significative sono le tracce iniziali di questa tragedia, che Pasolini concepisce sulla falsariga del progetto di riscrittura dantesca avviato con *La Divina Mimesis*. [...] Julian sogna una discesa all'inferno in cui tutti desiderano essere martirizzati»<sup>26</sup>. *Porcile* potrebbe essere collocato nel mezzo di questa evoluzione creativa, con un antecedente e un seguito. L'antecedente è proprio lo strato più antico della *Divina Mimesis*, collocabile all'inizio degli anni Sessanta, testo portato avanti sotto forma di frammenti per poi essere pubblicato postumo. Il presupposto poetico dell'opera è in sintesi questo: «Attualizzando ambientazioni e castighi dell'*Inferno* dantesco, Pasolini progetta di evocare narrativamente l'inferno della realtà a lui contemporanea, una sorta di penitenziario, grigio di cemento, congestionato dalle colpe più discrete, vili e moderate, e dai più famosi peccatori»<sup>27</sup>; questa ambientazione di inferno borghese verrà poi ripresa nell'altra scrittura postuma e a frammenti che è *Petrolio*, attraverso l'episodio della *Visione del Merda*.

<sup>22</sup> P.P. Pasolini, *Dal vero*, in *Romanzi e racconti*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 437.

<sup>23</sup> N. Catelli, "E vidivi entro terribile stipa / di serpenti", cit., p. 54.

<sup>24</sup> Ivi, p. 57.

<sup>25</sup> P.P. Pasolini, *Scaletta della prima stesura di «Porcile»*, in Id., *Teatro*, cit., p. 647.

<sup>26</sup> S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 161.

<sup>27</sup> M.S. Titone, *Cantiche del Novecento*, cit., p. 107.

Il proposito di edificare una gerarchizzazione a gironi si attua, invece, nel cinema con *Salò o le centoventi giornate di Sodoma*. Pasolini riconosce una consequenzialità tra *Porcile* e il suo ultimo film<sup>28</sup> e in un'intervista ci restituisce le suggestioni da cui è partito per concepirne la strutturazione: «Mi sono accorto tra l'altro che Sade, scrivendo, pensava sicuramente a Dante. Così ho cominciato a ristrutturare il libro [*Le centoventi giornate di Sodoma* di de Sade] in tre bolge dantesche»<sup>29</sup>. L'immaginario della *Commedia* stabilisce, tramite una suddivisione del film in gironi, la cornice in cui avvengono gli aberranti soprusi sui giovani segregati, anche qui: «Il modello dantesco offre qualcosa di più che una semplice griglia selettiva o scompositiva: la *Divina Commedia* è, per Pasolini, fondamentale modello di scrittura, polisemico, allegorico e figurale»<sup>30</sup>. Inoltre, per la violenta scena finale – nel “Girone del sangue”, dove si compie la tortura e l'eccidio dei ragazzi ritenuti indegni dai gerarchi – Pasolini sembra riproporre situazioni simili ad alcune presentate già negli appunti suddetti per *Porcile*:

Ora Cock si avvicina alla vittima (che, accidenti, / urla da rompere i timpani) e gli passa / sotto il naso il cucchiaino. / Dopo averglielo fatto osservare ben bene, zac, / con un gesto secco, gli infila il cucchiaino, / dalla parte tagliente, nell'orlo dell'occhio destro, / indi, con uno stratto abile ed elegante, / estrae l'occhio dall'orbita<sup>31</sup>.

Il materiale poi scartato – da cui è tratto questo brano – doveva essere suddiviso in due episodi, numerati come VI e VII, e quindi collocabili dopo che Julian cade nel suo coma; questa visione infernale fa infatti parte del suo angosciante e aberrante sogno.

A proposito dei riferimenti danteschi Franca Angelini nota:

Dante compiutamente rappresenta la sua idea della funzione civile della poesia, insieme all'idea della vita come viaggio “per una selva oscura”, viaggio nel proprio inconscio e nella passione oltre che nella ragione e nella ideologia, non ancora demonizzata come pretesa della falsa coscienza e dell'alienazione<sup>32</sup>.

Il viaggio all'inferno che Julian compie mediante il sogno è un viaggio nel suo “Io” interiore, o, forse meglio, nel suo “Es”. Circostanza questa propriamente calzante se pensiamo alla frase, tratta dall'*Eneide*, che Freud mette in calce alla sua

<sup>28</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Il sesso come metafora del potere*, in *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zambagli, Milano, Mondadori, 2001, p. 2063.

<sup>29</sup> P.P. Pasolini, *Pasolini ricomincia*, «La Stampa», 10 gennaio 1975.

<sup>30</sup> M.S. Titone, *Cantiche del Novecento*, cit., p. 93.

<sup>31</sup> P.P. Pasolini, *VII episodio escluso della prima stesura di Porcile*, in Id., *Teatro*, cit., pp. 653-654.

<sup>32</sup> F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 15.



*Interpretazione dei sogni*: «*Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo*»<sup>33</sup>, collegando efficacemente le profondità ctonie e infernali dell'Acheronte a quelle dell'inconscio.

E alla medesima maniera la discesa agli inferi si distende parallelamente alla discesa al porcile che Julian compie per realizzare il suo amore, concedendo così ai maiali una moderna funzione letteraria, fondendo l'animalità con i meandri della psiche: «gli animali letterari non sono più solo personaggi di favole ma [...] metafore estremamente proliferanti dell'io profondo e dei suoi fantasmi»<sup>34</sup>. Il rifugio nel porcile, tra l'affetto dei porci, e quindi la discesa in sé stesso, è l'unica via che Julian può intraprendere per sfuggire al mondo borghese del padre, che, mediante la citata successione, muta in una realtà esclusivamente tecnocratica. Julian nel porcile perde i legami con questa particolare realtà legata alla società, come gli rivela prontamente Spinoza: «in questo porcile dove sei venuto tutti i giorni / e dove hai perso dunque, come in una masturbazione / o in un raptus mistico, i rapporti col mondo»<sup>35</sup>; e così il ragazzo perpetua la sua doppia, ossimorica e contraddittoria situazione – oltretutto «né ubbidiente né disubbidiente»<sup>36</sup>, «né morto né vivo»<sup>37</sup> – di inalienabile<sup>38</sup>/alienato: inalienabile perché resiliente muro nei confronti di Ida (la contestazione al potere attuata comunque da giovani borghesi come la fanciulla, e per questo dal potere assimilata) e del padre (il potere borghese stesso), eppure alienato dalla società di cui essi, agli antipodi, fanno parte.

Il lato animale dell'essere umano – avvertito come inconscio – può essere ritrovato con evidenza in un altro personaggio dell'opera pasoliniana, in Chirone, il centauro precettore di Giasone in *Medea*. Nel corso del film questo personaggio, da metà cavallo e metà uomo, perde la sua componente bestiale umanizzandosi totalmente, senza che la componente animale tuttavia effettivamente scompaia. Questa infatti gli sopravvive accanto, sotto forma di centauro, privata però dell'uso della parola che appartiene al dominio della ragione, come "l'Io" di Giasone che convive affianco a "l'Es":

Secondo la teoria freudiana il processo primario dell'*Es* può essere compreso solo tramite un'elaborazione secondaria; Ignacio Matte Blanco, che ha riformulato in chiave matematica il pensiero di Freud, ha ulteriormente chiarito questo rapporto: solo la logica asimmetrica (aristotelica) del conscio può tradurre ver-

<sup>33</sup> S. Freud, *L'interpretazione dei sogni*, Milano, Rizzoli, 1986 (*Die Traumdeutung*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke, 1899), p. 61.

<sup>34</sup> E. Biagini, *La critica tematica, il tematismo e il «bestiario»*, cit., p. 18.

<sup>35</sup> P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 635.

<sup>36</sup> Ivi, p. 590.

<sup>37</sup> Ivi, p. 600.

<sup>38</sup> Julian stesso svela, ribattendo a Ida: «la mia principale qualità / è quella di restare inalienabile» (ivi, p. 584).

balmente la logica simmetrica dell'inconscio, che è infinita, indistinta e continua (la traduzione verbale non può quindi che essere debole e inadeguata). È perciò significativo che Pasolini usi anche per il vecchio Centauro – il quale rappresenta, nella sua polivalenza simbolica, l'infanzia, il sacro, ma anche l'inconscio di Giasone – il termine “logica”, e non termini irrazionalistici come “istinto”, “impulso”<sup>39</sup>.

Così Julian si sottrae al mondo tecnocratico e digitale di Herdhitze, collocato nella ragione che fa riferimento al conscio, rifugiandosi in quello analogico e appartenente all'inconscio del porcile.

Non solo, se Spinoza, davanti al porcile, abiura la ragione («Ma una volta che, spiegato Dio, la Ragione / ha esaurito il suo compito, deve negarsi»)<sup>40</sup>, in *Medea* avviene il procedimento inverso, con il «nuovo centauro illuminista» assunto a «simbolo inconfutabile dell'empirismo scientifico, del razionalismo pragmatico della civiltà occidentale»<sup>41</sup>; ed è in questo passaggio, in questo ulteriore superamento che avviene il dissacramento all'interno di Giasone e, rapportandolo ad un più ampio contesto, della società. Tutto ciò acquisisce poi un'ulteriore valenza se collocato nella dimensione autobiografica di Pasolini, come egli stesso fa notare:

Questo incontro, ossia la compresenza dei due centauri, significa che la cosa sacra, una volta dissacrata, non per questo viene meno. L'essere sacro rimane giustapposto all'essere dissacrato. Con questo intendo dire che, vivendo, ho realizzato una serie di superamenti, di dissacrazioni, di evoluzioni. Quello che ero, però, prima di questi superamenti, di queste dissacrazioni, di queste evoluzioni, non è scomparso<sup>42</sup>.

Resta ora da identificare la “qualità” principale e specifica dell'alienazione di Julian, che Pasolini rappresenta attraverso l'amore con i maiali, ovvero la diversità e in particolare la diversità sessuale. È così che Pasolini alimenta con ulteriore autobiografismo la vicenda, presentando in questo caso il suo amore diverso, omosessuale, mediato dalla zoofilia.

La coscienza della propria diversità è il movente del viaggio all'inferno che Pasolini compie rapportandosi con la società a lui contemporanea: «Mai la diversità è stata colpa così spaventosa come in questo periodo di tolleranza»<sup>43</sup>, ammette amaramente. In una società dove il diverso viene escluso, Julian opta per l'auto-esclu-

<sup>39</sup> M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, Roma, Carocci, 2007, p. 108.

<sup>40</sup> P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 636.

<sup>41</sup> S. Casi, *I teatri di Pasolini*, cit., p. 251.

<sup>42</sup> P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1473.

<sup>43</sup> P.P. Pasolini, *11 luglio 1974. Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 330.

sione, non resta che l'avvicinamento agli altri ghettizzati, i maiali, ma anche a coloro che non sono stati assimilati ancora dalla classe borghese: coloro che rimangono ai margini della società, ovvero, nel caso di *Porcile*, i contadini che Julian va a trovare nelle sue passeggiate, come Maracchione o il vecchio Wolfram, quei contadini con «il loro odore di stallatico, la loro povertà»<sup>44</sup>.

Risulta quindi evidente come si instauri una stretta correlazione tra l'amore di Julian e gli esclusi, i relegati ai margini, «è il segreto di un amore inconfessabile, che "lo immerge nella vita" e che lo avvicina ai contadini, che i genitori considerano bestie, e al loro sapere magico e profetico»<sup>45</sup>, in una ricerca di «un mondo e di un eros diverso (contadino e zoofilo in questo caso)»<sup>46</sup>, un *locus*, dove sprofondare a ritroso nell'inconscio.

### **Il sogno e il sacrificio, nella tragedia e nel film**

La condizione e il fato di Julian in *Porcile* aprono a due dimensioni che Franca Angelini individua come nessi sostanziali e ricorrenti nella poetica drammaturgica pasoliniana:

I temi che cementano le fondazioni dell'edificio teatrale sono essenzialmente due: quello del sogno [...] e quello del sacrificio, della vittima sacrificale, uomo o animale, che santamente si assume tutte le colpe e, con la sua morte, assicura alla società la sua continuità e la sua purificazione. Una morte, perciò, scandalosa<sup>47</sup>.

In *Porcile* queste due dimensioni sono figurate entrambe proprio dai maiali: sogno in quanto rifugio nell'inconscio e nell'irrazionale come fuga dalla società del capitale attraverso la perversione sessuale, e inoltre mezzo di attuazione e di ritualizzazione sacrificale in quanto, le bestie, sono gli effettivi e materiali divoratori del povero Julian. Dal testo possiamo estrarre un passo cruciale dove entrambi questi due concetti sono intrecciati in un solo momento prefigurante, il sogno del maialino, in coda al monologo di Julian nell'episodio VIII:

Ed ecco che sull'orlo dell'ultima / di queste pozzanghere, c'è un maiale, un maialino... / Io mi avvicino a lui, come per prenderlo e toccarlo. / Ed esso, allegro, mi morde. Il suo morso mi strappa / quattro dita della mano destra, che però restano attaccate / e non sanguinano, come se fossero di gomma... / Io giro con queste dita penzolanti, / sconvolto da quel morso. / Una vocazione al mar-

<sup>44</sup> P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 638.

<sup>45</sup> F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 178.

<sup>46</sup> Ivi, p. 175.

<sup>47</sup> Ivi, p. 119.

tirio? / Chissà mai qual è la verità dei sogni / oltre a quella di renderci ansiosi della verità<sup>48</sup>.

Questo brano riassume significativamente entrambe le due tematiche – la “vocazione al martirio”, il sacrificio, e la “verità dei sogni”, il subconscio irrazionale, l’interiorità – ricongiungendole all’unità.

La bestialità racchiude dunque in sé queste due facce, che trovano origine in una natura primitiva e barbarica che è l’ambito da cui scaturisce la ritualità sacrificale, purificatrice e propiziatoria, quella ritualità che emerge nel sacrificio umano di *Medea*: «La prima scena del racconto pasoliniano mostra un episodio di sacrificio umano, prima che tale sacrificio venisse simbolicamente sostituito dal sacrificio animale, dell’agnus dei»<sup>49</sup>.

Questa esistenza barbarica e collegata all’animalità è quella che Pasolini introduce nell’episodio metastorico del film di *Porcile*. Accanto alla struttura ricalcata dalla tragedia (con Julian interpretato da Jean-Pierre Léaud), da cui viene tuttavia epurato l’episodio di Spinoza, il regista interpola una seconda storia: in una sorta di rinascimento non definibile storicamente, un uomo (interpretato da Pierre Clémenti) vaga per una zona desertica finché non trova un soldato lasciato indietro dai compagni. I due si affrontano e l’uomo ha la meglio sul soldato uccidendolo e cibandosi poi delle sue carni. Accolti con lui altri seguaci, per queste lande desolate si forma un gruppo di cannibali che minaccia chiunque le attraversi. La gente della società civile manda dunque dei soldati a sgominarli: li catturano, li giudicano e poi li condannano a essere sbranati dai cani.

La figura del cannibale interpretato da Clémenti, con il suo martirio raddoppia la tensione all’immolazione di Léaud-Julian nell’altra vicenda parallela del film. E le analogie tra il personaggio di Clémenti e Julian si infittiscono se si confronta la ritualità del cannibalismo del primo con la zoofilia del secondo, denotando come entrambe consistano in un rifiuto per la società e il potere costituito, in un rifugio nella bestialità, rivendicata nella vicenda metastorica del cannibale come sacralità primitiva:

Il mistero, nel secondo eroe [Julian], l’arcano che lo fa comunicare con l’universo mistico, e lo sottrae in parte all’influenza della sua famiglia borghese, all’autorità del padre capitano d’industria, è il suo amore dei maiali. È un amore simbolico, un simbolo analogo al cannibalismo. Con questa sfumatura: che il cannibalismo è simbolo di una rivolta assoluta, che rasenta la più atroce delle santità, mentre l’amore dei maiali – in definitiva, una forma possibile dell’amore – lo lascia a mezza strada<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 627.

<sup>49</sup> F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 194.

<sup>50</sup> P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1489.

E l'accomunamento all'animale è sempre presente in come Pasolini raffigura il giovane antropofago: «Sembra una bestiaccia inseguita, una bestiaccia che scappi con la coda fra le gambe, con l'orribile impudicizia della paura naturale»<sup>51</sup>, poi «quel serpente uscito dalla sua buca»<sup>52</sup>, e ancora lo caratterizzano ferinamente «i suoi sordi grugniti di bestia assetata di sangue»<sup>53</sup>. Se passiamo poi ad esaminare i termini adoperati per l'intera congrega di cannibali, ritroviamo anche qui il volto animalesco, «proprio come bestie ottusamente incoscienti»<sup>54</sup>, che è altresì collegato a quella condizione di reietti, ripudiati dalla società: «È un'intera tribù di segregati dal mondo, di esclusi dal mondo, che, tuttavia, vivono»<sup>55</sup>. Il loro consumare la carne umana, in silenzio, riverbera una sacralità antica, barbarica: «a mangiare, sulla radura, con i menti lunghi e le bocche piene, in un silenzio colpevole e gremito, come i silenzi dei riti sacri»<sup>56</sup>.

Un filtro fondamentale per comprendere il ruolo del sacrificio nella società è espresso dal testo di René Girard, *La violenza e il sacro*, del 1972. Qui l'antropologo francese ci presenta il momento in cui si compie la sostituzione dell'uomo con l'animale all'interno dell'olocausto sacrificale, prendendo come modello vicende esemplari come il sacrificio di Isacco: «L'animale sta sempre interposto tra il padre e il figlio; esso impedisce i contatti diretti che potrebbero far precipitare la violenza»<sup>57</sup>. Risulta curioso come nel sacrificio biblico e in altre situazioni codificanti miticamente l'immolazione sacrificale, quale quella di Ifigenia, siano i genitori comandati a compiere il sacrificio alle spese dei figli, alimentando un'eredità che sembra giungere fino al rapporto Padre/Figlio presente anche in *Porcile*. Vediamo poi, sempre secondo Girard, in che cosa consista l'origine del rito sacrificale come momento liberatorio ed esorcizzante per la società:

È l'intera comunità che il sacrificio protegge dalla *sua* stessa violenza, è l'intera comunità che esso volge verso vittime a lei esterne. Il sacrificio polarizza sulla vittima i germi di dissenso sparsi ovunque e li dissipa proponendo loro un parziale appagamento. [...] è la violenza intestina: sono i dissensi, le rivalità, le gelosie, le liti tra vicini che il sacrificio pretende anzitutto di eliminare, è l'armonia della comunità che esso restaura, è l'unità sociale che esso rafforza<sup>58</sup>.

Sia Julian che il cannibale, in quanto “diversi”, risultano “esterni” alla società che

<sup>51</sup> P.P. Pasolini, *Porcile* (sceneggiatura), in Id., *Per il cinema*, cit., p. 1101.

<sup>52</sup> Ivi, p. 1106.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Ivi, p. 1114.

<sup>55</sup> Ivi, p. 1112.

<sup>56</sup> Ivi, p. 1110.

<sup>57</sup> R. Girard, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980 (*La violence et le sacré*, Paris, Bernard Grasset, 1972), p. 19.

<sup>58</sup> Ivi, p. 22.

li sacrifica. Girard evoca anche la stessa Medea, assieme ad Aiace, per spiegare come la necessità conduca ad attuare la sostituzione della vittima, passando dall'uccisione dei figli all'olocausto degli armenti:

All'oggetto reale del suo odio che rimane fuori portata, Medea sostituisce i propri figli. [...] L'azione di Medea sta all'infanticidio rituale come il massacro degli armenti, nel mito di Aiace, sta al sacrificio animale. Medea prepara la morte dei propri figli nel modo in cui un sacerdote prepara un sacrificio<sup>59</sup>.

E, mediante Franca Angelini, colleghiamo quanto osservato a *Porcile*:

Medea, dunque, è figura di raccordo tra sacrificio reale e sacrificio simbolico, nel passaggio da sacrificio umano a sacrificio animale; e così raggiunge, miticamente, il cannibalismo di *Porcile*, il rapporto d'amore tra natura e civiltà che quest'ultima non domina, la natura raggiungendo il territorio del sacro<sup>60</sup>.

Si delinea dunque un contesto sacrificale, dove, ad offrirsi al martirio per la salvezza della comunità è l'intellettuale, che lo si possa identificare in Julian, nel cannibale o in Pasolini stesso: «il poeta aveva altrettanto bisogno non solo di essere presente, di parlare, di esprimersi, di produrre, di provocare, ma di proporsi come capro, di spiare, di offrirsi, al sacrificio per la salvezza degli altri, di essere crocifisso»<sup>61</sup>. È l'autore stesso ad ammettere la sua vocazione al martirio con la sua opera, ribadendo il ruolo dell'intellettuale che si impegna mettendo in palio il proprio "corpo":

[Egli] vuole esporre sé stesso e quasi invitare a un rito di cannibalismo collettivo lo spettatore, quasi offrirsi da vittima ai denti dei porci come il figlio di *Porcile*; una vittima in questo caso solidale col carnefice, che trova nel rito il superamento dei limiti individuali per raggiungere sia la collettività sia l'eternità del mito<sup>62</sup>.

La diversità dell'intellettuale è ciò che mina la pacifica esistenza della società, che crea lo scandalo. Perciò Julian è sacrificato per ricostruire una società uscita dall'orrore del nazismo e della seconda guerra mondiale, dalle cui colpe deve essere purificata, consacrando tramite l'espiazione la fusione tra il padre ed Herdhitze:

va a morte – divorato dai porci – per pagare la violenza collettiva ma arbitraria e non purificante dei forni crematori. [...] Da *Porcile* a *Salò* [...] non la violenza di un sacrificio individuale salvifico, in cui la società si riconosce e si ricompone;

<sup>59</sup> Ivi, p. 24.

<sup>60</sup> F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 199.

<sup>61</sup> Ivi, p. 24.

<sup>62</sup> Ivi, p. 202.

ma il sacrificio di massa, deciso dal moloch del capitalismo e della tecnologia tedesca e fascista; la strage degli ebrei in *Porcile*, il prepotere nell'ultima villa, quella di *Salò*, non più solo reggia ma anche lager, luogo ultimo del sadiano conflitto tra carnefice e vittima<sup>63</sup>.

Non a caso Herdhitze, che con il suo sapere tecnico (quello che ha anche progettato le camere a gas e la bomba nucleare) scavalca Klotz, si ritrova a raccogliere gli esiti del sacrificio dalle labbra dei contadini, e a suggellarlo con il suo «sssst!»<sup>64</sup>: la civiltà tecnica dei consumi non ammette alcun testimone, alcuna etica e alcuna estetica. Ebbene, corrisponde a questo «lo scandalo della violenza non rituale ma modernamente “scientifica”, lo scandalo della strage alla quale non può risponderci che ripristinando il sacrificio»<sup>65</sup>, quello di Julian, appunto.

La tecnicità “impura” distingue lo sterminio dalla “pura” ritualità primitiva, «la barbarie primitiva ha qualcosa di puro, di buono; la ferocia vi compare soltanto in casi eccezionali. Comunque, più primitiva è, meno è “interessata”, calcolata, aggressiva, terroristica...»<sup>66</sup>. Tuttavia qui è il neocapitalismo tecnocratico, «Il mondo della produttività, la società dei consumi»<sup>67</sup>, ad “espellere” il capro espiatorio, il φαρμακός, esplicitando il realizzarsi della situazione che Moravia descrive indicando:

l'impossibilità per l'individuo dissenziente o anche semplicemente “diverso” di esprimere e di vivere in società corrotte (altri dicono alienate) che creano i tabù per difendere non già la cultura (come le società primitive) ma gli interessi. Col risultato, alla fine, di sopprimere la cultura<sup>68</sup>.

La trasformazione della società, tramite la mano pragmatica dell'industrializzazione, assieme alle lucciole<sup>69</sup>, ha fatto scomparire anche i susini che coprivano e nascondevano i porcili:

MARACCHIONE: Eeeh, tutto quello sprofondo, / in fondo dove stavano i porcili, / fino a qualche mese fa, era tutto pieno di susini.

HERDHITZE: Beh?

MARACCHIONE: Embèh, tutto questo bosco, mo', per ordine del Sig. Klotz / è stato spianato, tutto quanto (lò so, / perché ci ho lavorato un mese, coi miei

<sup>63</sup> Ivi, p. 176-177.

<sup>64</sup> P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 643.

<sup>65</sup> F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 177.

<sup>66</sup> P.P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, cit., p. 1487.

<sup>67</sup> Ivi, p. 1486.

<sup>68</sup> A. Moravia, «L'Espresso», 28 settembre 1969 (ora in L. de Giusti, *I film di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Gremese, 1983), p. 107.

<sup>69</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *1° febbraio 1975. L'articolo delle lucciole*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 128-134.



compagni). / Lo sprofondo mo' è restato tutto raso, / senza più manco un zeppo ch'è uno zeppo. / I porcili, là in fondo, stanno tutti allo scoperto: / li puoi vedere da più di un chilometro lontano<sup>70</sup>.

Scoprendo i porcili, il capitalismo ha anche scoperto quella violenza arcaica, quelle Erinni, che giacevano nell'abisso dell'inconscio; le Furie che in *Pilade* ricompongono la loro bestiale trasformazione, si ripropongono qui – nella tragedia come nella pellicola cinematografica – nella voracità dei porci che sbranano Julian: «Gli animali sono nel film i rappresentanti di uno stato naturale e violento che la società moderna, raffinata e intellettualistica, cerca di nascondere ma in realtà riproduce al proprio interno»<sup>71</sup>.

Oltre all'alienazione e al collasso interiore, la trasformazione neocapitalista industriale conduce al *tòpos* distopico della cancellazione del mondo naturale: «Uomini e animali stanno vivendo gli ultimi istanti di un naufragio totale e definitivo. Né la natura può promettere salvezza, poiché essa non è più categoria astrattamente opposta alla cultura»<sup>72</sup>, e «Gli animali, soprattutto, sono ciò che più ricorda all'uomo, per l'appartenenza allo stesso regno dell'essere, il rapporto con la natura»<sup>73</sup>.

Ed è la dimensione degli animali e della natura, l'animalità irrazionale, che Julian persegue:

[Il giovane] sceglie il salto oltre l'umano, nel bestiale, unica via d'uscita dal suo purgatorio: vittima designata di sé stesso all'autonegazione, non uccide il capro ma se ne fa uccidere; sbranato dai maiali che sono la sua passione, Julian sparisce al modo del rituale “mangiare il dio”, il maiale avendo, qui, la funzione di totem<sup>74</sup>.

Questo sia che la discesa ai porcili lo conduca alla sublimazione della propria interiorità sia che gli dischiuda davanti il suo volitivo sacrificio.

### Breve introduzione all'iconografia del maiale

Al fine di chiarire e al contempo mettere in risalto la tematica del maiale in *Porcile*, può essere opportuno affrontare il valore simbolico che la figura porcina ha assunto nella cultura occidentale e in particolare nell'arte figurativa. Tale operazione ci permetterà di svolgere alcuni raffronti tra Pasolini e l'opera dell'artista americano

<sup>70</sup> P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 640.

<sup>71</sup> M.A. Bazzocchi, *I burattini filosofi: Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 75.

<sup>72</sup> Voce “Animali”, in R. Ceserani, M. Domenichelli e P. Fasano (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, Torino, Utet, 2007, p. 104.

<sup>73</sup> Ivi, p. 97.

<sup>74</sup> F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 176.

Paul McCarthy, con l'intento di osservare sotto diversa luce, tramite il confronto, la materia fin qui esaminata.

Sebbene alla figura del maiale vengano attribuiti valori positivi (coraggio, fecondità, prosperità<sup>75</sup>), dal medioevo fino alla modernità a essere predominante nella cultura cristiana è piuttosto una visione negativa: «Oltre che attributo di Satana e della sinagoga, il porco incarna alcuni vizi: innanzitutto il sudiciume (*sordes*), l'ingordigia (*gula*), in seguito la lussuria (*luxuria*) e la collera (*ira*)»<sup>76</sup>. In particolare: «il porco è una bocca costantemente aperta, un orificio spalancato, un baratro<sup>77</sup>»<sup>78</sup>. Come sostiene Michel Pastoureau (riassumendo l'evoluzione simbolica dell'animale partendo dall'antichità e passando attraverso la tradizione ebraica, l'islam e il cristianesimo):

La simbologia del maiale è ambivalente, come quella di ogni altro animale: a seconda del contesto il maiale può essere visto in chiave positiva o negativa. Eppure, nel porco gli aspetti negativi appaiono sempre più numerosi e pesanti. Il retaggio delle religioni monoteiste, dei tabù e dei rifiuti che lo circondano svolge in questo caso un ruolo rilevante, che fa dimenticare tutte le antiche virtù attribuitegli dai Celti, dai Germani e dai Romani<sup>79</sup>.

Assunta questa premessa generale, la figura del maiale, in particolare nel Novecento, è stata assimilata dagli artisti a grottesca metafora per tutto ciò che concerne il potere, esasperandone la rozzezza e l'insaziabile fame. All'interno della giornata di studi indetta dal Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma nel dicembre 2010, Antonello Negri enuclea i passi salienti di questa iconografia bestiale all'interno dell'arte figurativa. Un intervento che si integra perfettamente con il tema del primo numero della rivista *Ricerche di S/Confine*, espressione del medesimo dipartimento, ovvero *Le immagini del potere*, a cui la giornata è dedicata.

Negri spiega come, già nel medioevo, la figura porcina fosse associata in particolare al clero e ai suoi privilegi, trasmettendosi attraverso una «tradizione di significati negativi» che nei tempi più recenti si ritrova indissolubilmente «collegata al

<sup>75</sup> Cfr. M. Pastoureau, *Il maiale. Storia di un cugino poco amato*, Milano, Ponte alle Grazie, 2014 (*Le cochon. Histoire d'un cousin mal aimé*, Paris, Éditions Gallimard, 2009), pp. 68-71.

<sup>76</sup> Ivi, p. 60.

<sup>77</sup> E pensiamo alla qualità dell'animale così come viene menzionata da Herr Klotz in parti del testo di *Porcile*, rimarcando l'associazione borghese/maiale: «col ventre capace di contenere un'intera classe sociale» (P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 612). È inoltre interessante ragionare attorno alla metafora della bocca del maiale come «baratro», assumendo quanto detto sullo sprofondare di Julian nell'abisso dell'inconscio, proprio tramite la tragica fine dovuta alla voracità degli animali.

<sup>78</sup> M. Pastoureau, *Il maiale*, cit., p. 60.

<sup>79</sup> Ivi, p. 49.

potere politico ed economico, insomma alle classi dominanti»<sup>80</sup>. È la Germania a concedere a questa particolare iconografia gli esempi forse più rappresentativi, a iniziare dalla mostra dadaista allestita a Berlino nel 1920: «dal soffitto della sala espositiva pendeva un manichino vestito da ufficiale dell'esercito imperiale al quale era stata aggiunta una, ancorché approssimativa, testa di maiale», una raffigurazione pronta a schernire il potere militare, «Antimilitaristi e antipatriottici, i dadaisti consideravano gli ufficiali dell'esercito dei maiali, in quanto colonne di una società che volevano abbattere»<sup>81</sup>.

Tedesco e partecipe dell'ambiente dadaista è poi George Grosz, pittore e caricaturista di satira sociale e politica, con i suoi borghesi che appunto «amava disegnare assimilandoli a dei maiali: grassi, sporchi, dediti al cibo e con piccoli occhi porcini dardeggianti su seni rigonfi e villosi ventri di puttane»<sup>82</sup>.

Grosz è richiamato da Pasolini anche in *Porcile* (il suo nome ha già fatto capolino in un brano citato nel primo paragrafo<sup>83</sup>), abbinato a Bertolt Brecht per la loro maniera di descrivere la borghesia tedesca qui incarnata da Herr Klotz. Così infatti troviamo il pittore e il drammaturgo citati nel breve terzo episodio, dove Klotz dialoga con la moglie:

I tempi di Grosz e Brecht non sono affatto passati. / E io avrei potuto benissimo essere disegnato da Grosz / sotto forma di un grosso maiale, e tu di una grossa / maiala: a tavola, naturalmente, io col culo / di una / segretaria sulle ginocchia, e tu / con l'affare dell'autista in mano. / E Brecht potrebbe benissimo, buonanima, farci fare / la parte dei cattivi in una pièce dove i poveri sono buoni<sup>84</sup>.

Grosz ha in comune con Pasolini l'indomita volontà di smascherare le ipocrisie della borghesia e del conformismo: come il poeta, il pittore adopera il suo «stile duro come un coltello»<sup>85</sup> per trafiggere la falsa moralità della società a lui contemporanea. E lo fa quasi erigendone un manifesto disegnato con le armi che appartengono alla satira e alla cultura popolare, dove il povero è rappresentato come un magro morto di fame mentre il ricco manifesta il proprio benessere con la grassezza tipica appunto del maiale. Quella che Grosz, a partire dagli anni Dieci fino agli sconfini politici del periodo di Weimar, mette in atto tramite la sua pittura, si con-

<sup>80</sup> A. Negri, *Rosee brecce, ovvero dell'iconografia del maiale. Versioni moderne di una vecchia iconografia del potere*, testo dell'intervento presentato durante la giornata di studi *Ricerche di S/Confine. Le immagini del potere* (Parma, 9 dicembre 2010) (inedito).

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> «Ma io insisto: / Grosz non è morto» (P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 628).

<sup>84</sup> Ivi, p. 589.

<sup>85</sup> A. Negri, *George Grosz: modelli aulici e triviali per un'iconografia dell'orrore moderno*, in A. Stoll, T. Sparagni e A. Negri, *Goya, Daumier, Grosz. Il trionfo dell'idiozia. Pregiudizi, follie e banalità dell'esistenza europea*, Milano, Mazzotta, 1992, pp. 191-204.

figura come una vera e propria «iconografia dell'orrore moderno»<sup>86</sup>, come Antonello Negri convenientemente la definisce.

Per farsi un'idea illustrativa di come la figura del maiale si inserisca nell'opera di Grosz, si possono prendere come riferimento alcuni lavori pittorici: ad esempio del 1927 è *Circe*, che già dal titolo si inserisce efficacemente nella tematica, rappresentata come una prostituta mentre si intrattiene amabilmente con un distinto signore dalla testa recante le fattezze dell'animale. Vi sono poi altri esempi dove sono rappresentati dei macelli, come *Fleischerwager* del 1929 e *Berliner Fleischerei* del 1932. Il macello è un soggetto presente anche in un'opera più datata, del 1920, *Sonniges Land*, dove, sotto un cielo surreale in cui notte e giorno convivono, pascolano alcuni maiali assieme a un buon borghese dai tratti porcini che pasteggia col suo boccale di birra posato su un tavolino; alcuni insaccati fanno inoltre capolino dai denti di un cane, o dalle mani di un macellaio dal grembiule insanguinato. La pietanza così presente nel quadro sembra quasi ricordarci il nostro signor Klotz quando afferma che «I Tedeschi sono grandi consumatori di salsicce»<sup>87</sup>.

Proseguendo nella disanima condotta da Antonello Negri e arrivando al nuovo millennio, troviamo l'installazione dell'americano Paul McCarthy<sup>88</sup>, autore della «rappresentazione plastica più manieristicamente pop di un presidente americano», così descritta:

La figura di Bush [il giovane] grande al vero, trattata secondo un iperrealismo che sembra strizzare l'occhio alla statuaria antica e a meno antiche poetiche del frammento, possiede erculeamente, dal di dietro, un maiale prono alle sue voglie. Il gruppo è contornato da avanzi di cibo tipici di un consumismo estremo, alternati a frammenti di corpi che si propongono a loro volta come avanzi. Un color rosa omogeneo e omogeneamente distribuito tiene insieme il tutto, come la vernice di un bel quadro<sup>89</sup>.

L'opera suggerisce inoltre allo studioso le seguenti considerazioni:

Il linguaggio qui messo in atto da McCarthy è tipico della satira, alla quale è permesso amplificare situazioni ricorrendo a mezzi espressivi e maniere poco ortodossi, anche grottescamente pornografici, come in questo caso, altrimenti censurabili. Sotto un rosa rassicurante e dolciastro c'è l'odore e l'orrore del 'nero': l'azione sessuale tra il presidente e quello che diventa un suo pari è metafora, o

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 615.

<sup>88</sup> L'opera, denominata *Static (Pink)*, è stata realizzata tra il 2004 e il 2009 in silicone e acciaio. Cfr. Introduzione alla mostra *Pig Island – L'isola dei porci by Paul McCarthy*, consultabile sul sito web della Fondazione Nicola Trussardi, <https://www.fondazionenicolatrussardi.com/mostre/pig-island/> (ultima consultazione: 18 maggio 2022).

<sup>89</sup> A. Negri, *Rosee breccie, ovvero dell'iconografia del maiale*, cit.

parte per il tutto, di una marcescente ossessione generale e irrefrenabile al consumo indifferenziato, all'accumulo dei veleni, all'autocombustione, ecc. ecc.<sup>90</sup>

Il maiale sembra così monumentalizzarsi, divenire cifra di paragone per quella che è forse la figura contemporanea più di tutte capace di racchiudere le istanze del potere, da quello economico a quello militare, fino a sincronizzarsi come emblema del capitalismo stesso: il presidente degli Stati Uniti d'America.

Tornando a *Porcile*, nella tragedia a godere dell'amore dei maiali non è un simbolo del potere come George Bush Jr., ma Julian. E il ragazzo è anche iconicamente qualcosa di completamente diverso rispetto al presidente americano, anzi, è uno di quei personaggi che Massimo Fusillo descrive come quelle «vittime innocenti» predilette dallo scrittore: «tutte figure in cui il narcisismo manieristico di Pasolini tendeva più o meno a identificarsi»<sup>91</sup>. Se per McCarthy il gesto sodomita è appannaggio del potere, per Julian questo diviene qualcosa di tanto diverso da far assumere ai maiali tutt'altro aspetto di significazione. Vedendo come vi si riferisce Klotz facendo riferimento a Grosz e come vi si relazioni invece Julian sembrerebbe che in *Porcile* l'animale non abbia dunque un significato univoco.

L'atto sessuale così come ce lo presenta McCarthy nella sua istallazione, perpetrato da Bush sulla sua vittima porcina, sembra più vicino a quello che Pasolini descrive in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*:

tutto il sesso che c'è in *Salò* (e ce n'è in quantità enorme) è anche la metafora del rapporto del potere con coloro che gli sono sottoposti. In altre parole è la rappresentazione (magari onirica) di quella che Marx chiama la mercificazione dell'uomo: la riduzione del corpo a cosa (attraverso lo sfruttamento). Dunque il sesso è chiamato a svolgere nel mio film un ruolo metaforico orribile<sup>92</sup>.

Tra *Porcile* e *Salò*, oltre all'attuatore, è dunque differente anche la caratteristica dell'atto sessuale: le «Ripetizioni infinite di una sola cosa» che nel primo caso Julian «vuole stare fermo a godersi»<sup>93</sup> come manifestazione estrema e sublime del suo amore, nel secondo, come descrive il duca di Blangis, si deteriorano come corrotte da una degradante ed epocale trasformazione: «Il gesto sodomita ha il grande vantaggio di poter essere ripetuto centinaia di volte. [...], la reiterazione, è indispensabile perché il morto rinasce a livello della mostruosità»<sup>94</sup>, rivelandosi così quale atroce segno di sottomissione che il potere infligge sul più debole.

Tra *Salò* e le opere di McCarthy c'è poi anche qualche altra piccola e sfumata

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 32.

<sup>92</sup> P.P. Pasolini, *Il sesso come metafora del potere*, cit., p. 2065.

<sup>93</sup> P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 587.

<sup>94</sup> *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975.

affinità: una similmente feroce e beffarda furia squadrista che si può trovare nei fascisti del film di Pasolini, è ravvisabile in alcune installazioni audiovisive dell'americano, come *Pirate Party*, *Houseboat Party* e *F-Fort Party* del 2005, dove: «Con gesti e risate sguaiate, corsari e soldati si dedicano a pratiche violente e volgari del tutto immotivate come se l'azionismo viennese incontrasse la finzione e il glamour di Hollywood»<sup>95</sup>. Orge grottesche immerse in una sfrenata anarchia simile a quella descritta sempre dal duca di Blangis: «noi fascisti siamo i veri anarchici, naturalmente una volta che ci siamo impadroniti dello stato, infatti la sola vera anarchia è quella del potere»<sup>96</sup>.

Le sculture che McCarthy realizza, con silicone, polistirolo, creta, «trasformano l'etica della società civile in branco animale. Scrive l'artista: «L'uomo diviene maiale e il maiale diviene uomo»»<sup>97</sup>; McCarthy, attraverso un immaginario clownesco e ferino «dà forma animale alla società in cui vive e ordine bestiale al cittadino. [...] trova nel silicone l'osceno complemento e l'amorale regola dell'aspetto legale imposto dall'alto»<sup>98</sup>. *Pig Island – L'isola dei maiali* è una di queste opere, occupante più di 100 metri quadrati, nata nello studio dell'artista e generata, in un continuo divenire, come matrice per le altre sue realizzazioni: «McCarthy lavora a questa gigantesca scultura (11 x 10 x 6 metri) da sette anni e la considera “una performance che parla del processo stesso della cultura”. La *Pig Island* raccoglie un'antologia surreale dei temi che hanno animato il suo lavoro (l'artista la chiama “la madre”)»<sup>99</sup>. Vi si ritrovano infatti le forme originali delle sue creazioni, intrappolate e incastonate all'interno al modo dei *Merzbau* di Schwitters, accumulate fino a quando l'artista non ha criticamente decretato l'opera come conclusa:

L'installazione *Pig Island – L'isola dei porci* è un luna park carnevalesco in cui gli uomini si comportano come maiali: un'isola del tesoro alla rovescia, dove pirati dei Caraibi ed eroine si abbandonano a una festa indiatolata, un nuovo naufragio della speranza<sup>100</sup>.

Notiamo sia nei video di McCarthy che in quest'opera un forte riferimento al *party*, alla festa, sprofonamento dell'uomo contemporaneo massificato in una inconscia, e tanto inutile in quanto concessa, fuga dall'alienamento. Ed è in questa

<sup>95</sup> Introduzione alla mostra *Pig Island – L'isola dei porci by Paul McCarthy*, consultabile sul sito web della Fondazione Nicola Trussardi, <https://www.fondazionenicolatrussardi.com/mostre/pig-island/> (ultima consultazione: 22 maggio 2022).

<sup>96</sup> *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, 1975.

<sup>97</sup> L. Parmesani, *Pig island e lo shock dell'occidente*, «Domus», 938, luglio-agosto 2010, p. 90.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Ivi, p. 94.

<sup>100</sup> Introduzione alla mostra *Pig Island – L'isola dei porci by Paul McCarthy*, consultabile sul sito web della Fondazione Nicola Trussardi, <https://www.fondazionenicolatrussardi.com/mostre/pig-island/> (ultima consultazione: 18 maggio 2022).

festa che i maiali di *Pig island* rincontrano quelli di *Porcile*; è la festa nella villa (una festa dove i contadini non sono invitati e alla quale anzi, forse qui ancora coscienti della distinzione di classe, «non vogliono partecipare»)¹⁰¹, la festa della ricca borghesia industriale: «laggiù, / nel luogo dove il cocktail della Fusione infuria: / là ti aspetta il compromesso, sì, ma anche la libertà / dell'eresia e della rivoluzione»¹⁰². E similmente è la festa della società dello spettacolo, che «viene trasformata» da McCarthy «in un inferno orgiastico da esibire e da consumare: nell'isola dei maiali»¹⁰³. Due luoghi, questi, dove gli uomini acquistano dunque le fattezze dei porci.

Ma tutt'altro tipo di festa si consuma anche nel porcile di Julian, in quello “sprofondo” di cui parla Maracchione, nella discesa agli inferi che compie, analogamente alle figure di McCarthy, in fuga dall'alienazione. Come individua accuratamente Franca Angelini: «La festa, come sempre in Pasolini, ha l'ebbrezza di Dioniso, del vino che conduce anche alla morte e, come nelle Baccanti, all'orgia e all'uccisione cerimoniale»¹⁰⁴. Il collegamento che qui si propone è, nuovamente e inevitabilmente, con Girard: «In quasi tutte le società vi sono *feste* che conservano a lungo un carattere rituale. L'osservatore moderno vi ravvisa soprattutto la trasgressione dei divieti. [...] Non possiamo dubitare che la festa non costituisca una commemorazione della crisi sacrificale»¹⁰⁵, ovvero: «La festa è basata su una interpretazione del giuoco della violenza che presuppone la continuità tra la crisi sacrificale e la sua risoluzione. Inseparabile, ormai, dal suo epilogo favorevole, la crisi stessa diventa materia dei festeggiamenti»¹⁰⁶.

Nelle proprie opere, Pasolini e McCarthy, eseguono un'analogia *κατάβασις*, uno sprofondare nelle profondità ctonie, che realizzano lastricando una discesa sulfurea, diretta fino al ventre della bestia:

«Ciò che a me interessa [dice McCarthy], però, è la consapevolezza di essere all'interno di una struttura che consente di prendere coscienza della propria interiorità», un'interiorità strutturata come un inconscio, come un laboratorio dove si lavora per dare volto al sogno intimo e privato, alla catastrofe globale¹⁰⁷.

L'intimità di McCarthy è così rivelata mettendo a nudo, offrendo ed esponendo il luogo privato del suo lavoro creativo.

La differenza in questi due sprofondare è però avvertibile nella mutazione epo-

¹⁰¹ P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 638.

¹⁰² Ivi, p. 633.

¹⁰³ L. Parmesani, *Pig island e lo shock dell'occidente*, cit., p. 90.

¹⁰⁴ F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 72.

¹⁰⁵ R. Girard, *La violenza e il sacro*, cit., pp. 170-171.

¹⁰⁶ Ivi, p. 172.

¹⁰⁷ L. Parmesani, *Pig island e lo shock dell'occidente*, cit., pp. 90-91.



cale avvenuta nella civiltà occidentale alla fine del Novecento, mutazione che Pasolini per primo ha visto germogliare dolorosamente sotto i suoi occhi e ha denunciato con le sue opere e con i suoi interventi polemici. L'inconscio di Julian è l'inconscio di un intellettuale, come tale legato a istanze culturali che comunque possono essere definite come "alte": nel suo fondo intravediamo infatti Dante e Spinoza come chiavi di lettura portanti. L'inconscio che invece elabora McCarthy, è quello di chi ormai appartiene, irreversibilmente, alla società consumistica e omologata:

ormai nella nostra società anche l'inconscio è già colonizzato; nel momento in cui ci guardiamo dentro e andiamo nei nostri luoghi più profondi, nei nostri luoghi più segreti, invece di trovare il nostro inconscio troviamo il ketchup<sup>108</sup>, troviamo Walt Disney<sup>109</sup>, e ci scopriamo tutti identici gli uni agli altri<sup>110</sup>.

L'amara ironia di McCarthy è analoga a quella che Pasolini riconosceva di stare acquisendo invecchiando, una "ironica saggezza" che, suo malgrado, stava prendendo posto in lui, man mano che il concetto di speranza perdeva, invece, sempre più irrimediabilmente di senso.

### Il doppio *Porcile*

Concludendo, come avverte Spinoza davanti al recinto fatale: «Certo, resta da stabilire qual è il vero porcile»<sup>111</sup>. Risulta infatti evidente come i porcili della tragedia siano due, come intuisce Irene Pozzi analizzando lo schema temporale del testo drammatico di *Porcile*: il «porcile dei porci (con cui indico il tempo interiore di Julian in riferimento indiretto – allusivo – al luogo od alla temporalità del porcile, sempre collocata in un altrove, in forma di racconto secondo, rispetto alla fabula)» e il «Porcile (in questo caso, indicherò con Porcile quel che si potrebbe anche denominare "tempo del Porcile della Storia": ovvero la temporalità della metafora storica Porci – borghesi – nazisti presente nei quadri di Grosz, piano allusivo temporale che corre in parallelo a quello del porcile dei porci)»<sup>112</sup>.

Se i porcili sono due, i maiali acquistano invece tre diverse sfumature, o meglio,

<sup>108</sup> Tra le opere di McCarthy vi è una confezione di ketchup gigante, una struttura gonfiata ad aria raffigurante una bottiglia dalle marcate reminiscenze pop.

<sup>109</sup> L'idea originale di *Pig Island* deriva dall'attrazione Disney "I pirati dei Caraibi".

<sup>110</sup> M. Gioni, intervento tratto dalla conferenza *La bella e la bestia, le opere di Paul McCarthy* (Milano, 24 giugno 2010), reperibile in formato video all'indirizzo web <http://vimeo.com/38779500> (ultima consultazione: 20 maggio 2022).

<sup>111</sup> P.P. Pasolini, *Porcile*, cit., p. 630.

<sup>112</sup> I. Pozzi, *Porcile: il testo drammatico di Pasolini tra voce interiore e temporalità*, «Pagine Corsare», <http://pasolinipuntonet.blogspot.it/2012/04/ii-porcile-il-testo-drammatico-di.html> (ultima consultazione: 20 maggio 2022).

un preciso grado di figurazione più un altro livello che invece è doppio. Il primo è nel porcile borghese, dove sono gli uomini a diventare animali, come nota Pasolini a riguardo della sua pellicola: «È il potere che rende porci (*pigs*) gli uomini. Porci in senso metaforico e, devo dire, ingiusto: perché i personaggi più simpatici del film sono i porci veri. Essi sono innocenti»<sup>113</sup>. Infatti i maiali, che, antropomorfizzati nella villa borghese, assumono una valenza negativa, nel porcile dei porci, presentati nella loro forma pura e naturale, rappresentano, invece, la doppia “via d’uscita” di Julian dall’alienazione. In questa sono dunque racchiuse le restanti due sfumature di interpretazione che, come ormai abbiamo chiaramente definito, sono individuabili nella duale simbologia dell’inconscio (il sogno) e dell’autodistruzione (il sacrificio): «Comunque si intenda la scelta dei maiali, certo è che il figlio rifiuta cultura e storia scegliendo la natura e certo è che gli indifferenti maiali lo trasportano, divorandolo, nel territorio del sacro, facendo di lui l’innamorata vittima dell’oggetto del suo amore»<sup>114</sup>. Gli animali, nonostante siano i divoratori di Julian, dimostrano così, in definitiva, una naturale, quanto barbara e bestiale innocenza, quella stessa sacrale innocenza così cara a Pasolini e così frequente nelle tante sfumature del suo immaginario e della sua poetica.

<sup>113</sup> Appunti di P.P. Pasolini riportati in W. Siti, S. De Laude, *Note e notizie sui testi*, in P.P. Pasolini, *Per il cinema*, cit., p. 3132.

<sup>114</sup> F. Angelini, *Pasolini e lo spettacolo*, cit., p. 176.

Vanja Baltić

**Adikia**

On original sin within the tragic imagery

If we assume that a human is an inherently tragic being, then there are probably two main competing aspects within such an assumption. On one hand, there is the agency of the absurd to whom a man is subjected to and called to respond upon from birth to death. On the other, there is the very moment of death, which will colour every one of his decisions *à rebours*, each choice between the affirmation and the negation of oneself, of the whole of the Creation. To live or to die, to live and to die – thus theorizing the most personal answer to these queries by devoting oneself to it – means to approach the tragic sense of life.

This article<sup>1</sup> will try to tackle the imagery of the tragic idea by engaging with the philosophical reasons which lie behind the ‘humiliating prospect’ of being condemned to die by the merciless agency of a blind, senseless force. Thrown into a world that is wider and more complex than his weak gaze could ever embrace, a man might find that it is precisely inside himself that the contradiction lies; that the miraculous vastness that surrounds him might trim its highest pitches and lowest bottoms to fit into his tiny heart. Why would then this special being, gifted with incredible talents and incomparable wit, and with the power to choose to sever ties with history once and for all, if that is in his momentary will, «the strangest wonder»<sup>2</sup>, as Sophocles wrote, die, indiscriminately, painfully, senselessly?

<sup>1</sup> The present article is a part of the doctoral dissertation of the title *The Birth of a Tragic Hero(ine). On tragic excess in contemporary theatre* (2022, joint PhD, University of Bologna - University of Antwerp).

<sup>2</sup> Sophocles, *Antigone*, in D. Grene and R. Lattimore (eds.), *Greek Tragedies I*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2013, pp. 335-375.

### Bare life

Nietzsche tells<sup>3</sup> a legend about King Midas, who tried to catch Silenus, Dionysus' companion. When finally captured, the *daemon* would disclose a very important piece of wisdom to the king. To the question «What is the best and most excellent thing for human beings?»<sup>4</sup> Midas received the following response:

“Wretched, ephemeral race, children of chance and tribulation, why do you force me to tell you the very thing which it would be most profitable for you not to hear? The very best thing is utterly beyond your reach not to have been born, not to be, to be nothing. However, the second best thing for you is: to die soon”<sup>5</sup>.

What if Silenus was right? What if there is no *beyond* for us, what if there is only bare life?

A story about Saint Margaret of Antioch says that she killed a devil with dragon's features, who tempted her in the prison cell she had been confined to for devoting her life to the Christian God. It is believed that she died at fifteen, as a martyr.

In October 2019, the Museum Mayer van den Bergh in Antwerp opened an exhibition entitled *Madonna meets Mad Meg: Masterpieces and Their Collectors*<sup>6</sup>, in which Jean Fouquet's famous *Melun Diptych*<sup>7</sup> competes for attention with Pieter Bruegel the Elder's *Dulle Griet*<sup>8</sup>. In 1894, the young art historian and collector Fritz Mayer van den Bergh bought that *Dulle Griet* at an auction in Cologne. This purchase renewed attention on Bruegel's artworks among a twentieth-century audience<sup>9</sup>. Who actually is Dulle Griet (in English, she is Mad Mag, from Margaret)?

«Mysterious and disturbing»<sup>10</sup> – as Artaud would describe her. Griet is – and this much is at least obvious – a giant. We see her walking resolutely, capable of taking

<sup>3</sup> Cf. F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1999 (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig, E.W. Fritzsche, 1872).

<sup>4</sup> Ivi, p. 23.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Madonna meets Mad Meg. Masterpieces and Their Collectors*, from 5 October 2019 to 9 January 2022, Museum Mayer van den Bergh, Antwerp, [www.museummayervandenbergh.be](http://www.museummayervandenbergh.be) (last accessed: 15 July 2022).

<sup>7</sup> J. Fouquet, *Melun Diptych* (1450-1455, conserved in Koninklijk Museum of Fine Arts, Antwerp).

<sup>8</sup> P. Bruegel the Elder, *Dulle Griet* (1563, Museum Mayer van den Bergh, Antwerp).

<sup>9</sup> E. Oberthaler, et al. (eds.), *Bruegel*, published on the occasion of the exhibition at the Kunsthistorisches Museum, Wien, Thames & Hudson, 2018, p. 9.

<sup>10</sup> A. Artaud, *Letters on Language*, in *The Theatre and its Double*, in *Antonin Artaud: Collected Works*, vol. IV, London, John Calder, 1999, p. 93 (*Antonin Artaud: Oeuvres Complètes*, tome IV, Paris, Edition Gallimard, 1964).

whatever she wants – as Rabelais’ Gargantua, who took the bells from Notre Dame to put them around the neck of his mule<sup>11</sup>. Behind her, an army of women, who, like Bacchae, impose the rule of chaos. In front of her is a mouth, wide open, like in Bosch’s *Visions of Tondal*<sup>12</sup>, leading maybe directly to hell.

Her eyes seem on alert, her neck is thick (with some kind of Adam’s apple), her body supported on very large feet. Her head is covered by a metal cap, her chest in armour. In one hand, she carries a sword, in another the spoils of war. Among this loot, she carries a frying pan. It seems that Bruegel – by depicting this masculine woman of masculine manners – was engaged in ridiculing a hierarchical division between the sexes in the sixteenth-century Low Countries<sup>13</sup>. It seems that Dulle Griet, led by the spirit of *anti-gonos*<sup>14</sup>, has the power to construct and deconstruct the entire world around her, building it up or tearing it apart, as what The Living Theatre in their *Antigone*<sup>15</sup> of the sixties called – very symbolically in this context<sup>16</sup> – «the Bosch-Machine»<sup>17</sup>, a monstrous mechanism of the state, which grows with the consent of the multitude. Griet is, thus, both the oppressor and the oppressed, being swallowed by hell and being hell itself.

It may be the case that the one who can kill the devil is able to become the devil herself; while the very potentiality of turning into the biggest threat that is directly encountered and still remaining in her essence intact might make her a saint.

“How could God ever desire the death of someone who is not a sinner?” The doctrine of martyrdom therefore justifies the scandal of a meaningless death, of an execution that could only appear as absurd<sup>18</sup>.

In his *The Myth of Sisyphus*, Camus writes: «Perhaps this notion will become

<sup>11</sup> Cf. F. Rabelais, *Gargantua and Pantagruel*, Chicago, Encyclopædia Britannica, 1952 (*La vie de Gargantua et de Pantagruel*, 1532).

<sup>12</sup> E. Oberthaler, *et al.* (eds.), *Bruegel*, cit., p. 67.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 168-171.

<sup>14</sup> «The “inflexible”: from *anti-gon*, where *gon/gonia* means ‘the angle’; or ‘she, who refuses to become a mother’ in the case in which *gone* from *gonos/gonia* means ‘she, who gives a birth’», S. Žižek, *Antigone*, London-New York, Bloomsbury Academic, 2016, pp. XX-XXI.

<sup>15</sup> *Antigone*, directed by J. Beck, J. Malina – The Living Theatre, 1967-1968.

<sup>16</sup> Bruegel was considered “a second Bosch” by Ludovico Gucciardini, Giorgio Vasari and others. This appellative positively influenced Bruegel’s fame, [www.bruegel.vlaamsekunstcollectie.be](http://www.bruegel.vlaamsekunstcollectie.be) (last accessed: 15 July 2022).

<sup>17</sup> Cf. C. Molinari, *Storia di Antigone. Da Sofocle al Living Theatre. Un mito nel teatro occidentale*, Bari, De Donato, 1977, p. 198. The author refers to J. Jacquot testimony in J. Jacquot (ed.), *Antigone*, in *Les voies nouvelles de la création théâtrale*, 1970.

<sup>18</sup> G. Agamben, *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, New York, Zone Books, 1999, p. 27 (*Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998).

clearer if I risk this shocking statement: the absurd is sin without God»<sup>19</sup>. It is a *divorce*<sup>20</sup>, Camus claims. A fundamental divorce of myself from the rest.

It was Primo Levi – cited by Giorgio Agamben on various occasions in his *Remnants of Auschwitz* – who introduced the term «grey zone»<sup>21</sup>, individuated by the philosopher as the new ethical element, the field of «*impotentia judicandi*»<sup>22</sup>. It is the zone of «irresponsibility»<sup>23</sup>, «in which victims become executioners and executioners become victims»<sup>24</sup>. One very eloquent example of what Levi meant by the «grey zone» is the *Sonderkommando*: the *special* units of those imprisoned in the Nazi camps who had to manage the functioning of the gas chambers in all its monstrous details<sup>25</sup>.

“Certainly, I could have killed myself or got myself killed; but I wanted to survive, to avenge myself and bear witness. You mustn’t think that we are monsters; we are the same as you, only much more unhappy...”<sup>26</sup>

Might it be possible to go even further than Levi did and assert that, in general terms, there is no specific point, no “zone” in which the victim or the executioner become the opposite of each other, but that these two correspond so perfectly as to create one inseparable entity bonded by life and death together? Might it be that hell is equally inside as outside of man? Might it be that Levi’s «grey zone» is what Mitya Karamazov names «the human heart», a battlefield where God and the devil fight each other arduously?<sup>27</sup> It is precisely in this point where any *ratio* encounters a deadlock, or in Camus’ words again, it is the hour of the meeting with the absurd:

A stranger to myself and to the world, armed solely with a thought that negates itself as soon as it asserts, what is this condition in which I can have peace only by refusing to know and to live, in which the appetite for conquest bumps into walls that defy its assaults?<sup>28</sup>

<sup>19</sup> A. Camus, *The Myth of Sisyphus*, Middlesex, Penguin Books, 1975, p. 42 (*Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942).

<sup>20</sup> Ivi, p. 33.

<sup>21</sup> G. Agamben, *Remnants of Auschwitz*, cit., p. 21.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Ivi, p. 17.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 24-26.

<sup>26</sup> Ivi, p. 25. Agamben quotes P. Levi, *The Drowned and the Saved*, New York, Random House, 1989 (*I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1986).

<sup>27</sup> Cf. F.M. Dostoevsky, *I fratelli Karamazov*, Torino, Einaudi, 2014 (part 1, book III, ch. III) (*Братья Карамазовы*, 1880).

<sup>28</sup> A. Camus, *The Myth of Sisyphus*, cit., p. 25.

Was it not Oedipus who liberated Thebes from the Sphinx, thanks to his intelligence and his wit, but who also brought sickness and disgrace right among the Thebans, due to his lack of reasoning?

If this fact is true, we ought to consider the scourge as the immediate medium or materialisation of a thinking power in close contact with what we call fate<sup>29</sup>.

Western theatre, and its culture *in toto* is useless – Antonin Artaud believed – if it is to be just a decoration, a likable entertainment for some virtuous, decent people. It refers only to human reasoning, professing numb ideas, poisoned by conventions, stereotypes, the *flatus vocis* of progress and *know-how*. It is paralysing and artificial; enslaved by the word of conformism, estranged from the life. It has to change<sup>30</sup>. «I have to change it» – Artaud thought:

I did not say I wanted to exert any direct effect on our times; I said that the theatre I wanted to create, in order to be possible, to exist and be accepted by the times, presupposed another form of civilisation<sup>31</sup>.

It might be that, first and foremost, theatre should not lie. In Dostoevsky's *The Dream of a Ridiculous Man*, a man fell into a suicidal dream, which brought him to visit the world of a «live and constant communion with the universal Whole»<sup>32</sup>, a world of pure joy, with no religions, nor ideas of eternity, with no science nor desire to know life, with no fear of death nor grief, but love, only love. Overwhelmed by the power of bliss, the man tried to share his earthly experiences with his host, who could not even suspect what it means to love in anguish, to hurt, grieve and hate, but still listened, accepted and understood the visitor's words. It does not take much, though – the philosopher Sergio Givone writes<sup>33</sup> – just a little deviation between the truth, as it is, and its mirror image in the consciousness of a man, only an act of thinking and everything changes; the truth becomes corrupted, no longer credible<sup>34</sup>. Just this much, this little errant spark, was enough for Dostoevsky's character to admit the following:

<sup>29</sup> A. Artaud, *Theatre and the Plague*, in *The Theatre and its Double*, cit., p. 9.

<sup>30</sup> Cf. A. Artaud, *The Theatre and its Double*, cit.

<sup>31</sup> Ivi, *Letters on Language*, cit., p. 90.

<sup>32</sup> F.M. Dostoevsky, *The Dream of a Ridiculous Man*, in *Notes from Underground, White Nights, the Dream of a Ridiculous Man, and selection from The House of the Dead*, New York, The New American Library, 1961, p. 218 (*Сон смешного человека*, 1877).

<sup>33</sup> «Come se tra la verità qual è in se stessa e il suo rispecchiarsi nella coscienza di qualcuno ci fosse uno scarto minimo, impercettibile, ma decisivo: basta una atto di riflessione, ed essa non è già più com'era, infatti appare offuscata, inquinata, non credibile. Nel cuore della verità c'è specie di macchia originale: la colpa di doverla confessare», S. Givone, *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Torino, Einaudi, 2012, p. 78.

<sup>34</sup> *Ibid.*



All I know is that I caused their fall from grace. Like a sinister trichina, like a plague germ contaminating whole kingdoms, I contaminated with my person that entire happy, sinless planet. They learned how to lie, they came to love it, and they grew to appreciate the beauty of untruth. It may have started with a joke, innocently, playfully, with a flirtation, but the germ of the lie penetrated their hearts, and they took a fancy to it<sup>35</sup>.

This is original sin; carried by Oedipus, with his first step, on his perforated feet. At Colonus, the aged wanderer king defended his name as that of an *involuntary victim*:

The bloody deaths, the incest, the calamities  
you speak so glibly of: I suffered them  
by fate, against my will! It was god's pleasure,  
and perhaps our family had angered him long ago.  
In me myself you could not find such evil  
as would have made me sin against my own<sup>36</sup>.

Bare life is the explosion of the plague – Givone writes<sup>37</sup> – it is the perfect coincidence of guilt and innocence. It should never happen, the philosopher continues<sup>38</sup>; in fact, it could never happen (based on some shallow human expectations), but it still does; it intrudes reality, spreads quickly into every angle of the known, soaks its walls with its poisonous liquids, weighs down the air with its stagnant breath; leaves a man not only stripped of the life he knew before, but almost expelled for good from any habitable reality. The plague is much more than a human is. It hides inside what is left, after itself taking everything away.

Whence things have their origin, there they must also pass away according to necessity; for they must pay penalty and be judged for their injustice, according to the ordinance of time<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> F.M. Dostoevsky, *The Dream of a Ridiculous Man*, cit., p. 220.

<sup>36</sup> Sophocles, *Oedipus at Colonus*, in D. Grene and R. Lattimore (eds.), *Greek tragedies III*, Chicago-London, University of Chicago Press, 2013, 960-970.

<sup>37</sup> «Che, a ben vedere, è la stessa cosa che la nuda vita, essendo la nuda vita né più né meno che l'esplosione alla peste. Donde la perfetta coincidenza, in quel nudo fatto che è la nuda vita, di colpevolezza e innocenza», S. Givone, *Metafisica della peste*, cit., p. 15.

<sup>38</sup> «Fatalità: certo, quel che è successo è successo. Poteva non succedere. Anzi, che succedesse era impensabile», ivi, p. 11.

<sup>39</sup> «Thus translates the young Nietzsche in a treatise completed in 1873 entitled *Philosophy in the Tragic Age of Greeks*», M. Heidegger, *The Anaximander Fragment*, in *Early Greek Thinking. The Dawn of Western Philosophy*, San Francisco, Harper, 1984, p. 13 (*Der Spruch der Anaximander*, in *Holzwege*, Frankfurt am Main, copyright 1950 by Vittorio Klostermann, edition 1972).

Anaximander from Miletus believed that humans have their origins from the *apeiron*, meaning the infinite, the indistinct principium of all, to which they belonged unobjectionably. Nevertheless, something important happened – the reasons for which remain veiled – and pushed them right into the pit of turmoil, difference and conflict, into individualisation. From that moment on, man, this germ of *discordia*, has to pay his debt for being alive<sup>40</sup>. From that moment on, being and not being are both his enemies, as are other men, as he is to himself. Did he ever ask to be born, where being born is a fact, Givone writes<sup>41</sup>, a physical fact<sup>42</sup>, just as the plague itself is, a measurable entity with a precisely ascribed Latin name? The plague is not metaphysical – the philosopher asserts<sup>43</sup> – it is ours, as life itself is, this bare factual life, in front of which we all have to pay a debt to each other, to which we are all guilty. This is *adikia*, the guilt of being born, the guilt of being.<sup>44</sup> The more we live, the more we pay. So it might be, as Silenus claims, that to participate briefly, if not to disengage at all, is of the best benefit to a man, this monstrous being<sup>45</sup>.

Might dancing for Dionysus be a solution? Is it not precisely this divinity who re-enacts eternally his own birth, which *took place in death*?<sup>46</sup> Is not the god of *zōē*, the god of indestructible life, who was torn to pieces and reborn<sup>47</sup>, a fairly relevant address to refer to?

A hundred years ago, an outbreak of plague killed all the inhabitants of a town in Persia, except the man who washed bodies, who had carried on with his job throughout<sup>48</sup>.

Artaud was resolute: «I intend to do what I have hoped to do or nothing at all»<sup>49</sup>. Theatre has to find its authenticity, bonding with life, again. Theatre, as a plague, should take away all the ornaments of one's ego, its virtues or flaws, achievements

<sup>40</sup> S. Givone, *Responsabilità per il destino*, in N. Novello (a cura di), *Tràgos. Pensiero e poesia del tragico*, Pasian di Prato, Capanotto Editore, 2014, p. 234.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> «Il male ci appartiene in quanto fatto fisico prima ancora che metafisico. Intride la nostra carne, i nostri nervi, la nostra voce. Ne siamo portatori inconsapevoli: tant'è che basta un niente per scatenarlo. Un semplice contatto, una svista, un lapsus. Non appartiene a potenze che ci trascendono. È cosa nostra», S. Givone, *Metafisica della peste*, cit., p. 58.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> S. Givone, *Responsabilità per il destino*, cit., p. 234.

<sup>45</sup> B. Brecht, *The Antigone of Sophocles*, in *Brecht. Collected Plays: Eight*, T. Kuhn and D. Constantine (eds.), London-New York, Bloomsbury, 2012 (*Die Antigone des Sophokles*, 1948).

<sup>46</sup> Cf. K. Kerényi, *Dioniso: archetipo della vita indistruttibile*, Milano, Adelphi, 2010, p. 116 (*Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1976).

<sup>47</sup> Cf. *ibid.*

<sup>48</sup> A. Camus, *The Plague*, Penguin Classics, 2013, p. 65 (*La Peste*, Paris, Gallimard, 1947).

<sup>49</sup> A. Artaud, *Letters on Language*, cit., p. 90.

and failures, blessings and sins, ideologies and beliefs, all its material goods and properties, all the useless burdens. Only when completely stripped of our personas can we get into Charon's boat, as in one of Lucian's *Dialogues of the Dead*<sup>50</sup>; nothing of all this will be needed in Hades.

Theatre's true purpose is to create Myths, to express life from an immense, universal aspect and to deduce imagery from this life where we would like to discover ourselves<sup>51</sup>.

Yet, this death should occur in life, it should make us immune – as Givone writes<sup>52</sup> – or better, immunised, without turning us into plague spreaders who draw pleasure from their wrongdoings, without equating us completely with the disease, but helping us return to ourselves<sup>53</sup>. The theatre, this «sense of gratuitous urgency»<sup>54</sup>, should reveal all the malignant spirits hidden from the light of day – actually under the garment of their opposites – taking upon itself, as a catalyser, «the victory of dark powers»<sup>55</sup>. Being unreal, just as a plague is – a sum of facts which does not correspond to its circumstantial resonance – the theatre should encapsulate the cruelty of disastrous immanence and sew it into its own thigh – as Zeus did with Dionysus, saved from the burning belly of his mother Semele, which had been set on fire by Hera's anger<sup>56</sup>. It should prevent rats going out onto the streets by giving them space on the stage.

Artaud's theatre wants to engage with life. It is not a theatre aiming to teach, to elevate the self, to liberate men from anguish and fear. It is not interested in the propagation of ideologies, in the logics of necessary progress, in the quest for a cure. It is not at anybody's or anything's service. It is a theatre of madness, maybe the best measure of the one who does not know, but yet is obliged to respond.

Responsible for it all – as Givone asserts – «tragically free»<sup>57</sup>.

<sup>50</sup> Cf. Lucian of Samosata, *Dialogues of the Dead*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1961 (Λουκιανου, *De Vita Caesarum*, II AD).

<sup>51</sup> A. Artaud, *Letters on Language*, cit., p. 89.

<sup>52</sup> «[...] un immune; meglio, un immunizzato. Ossia un salvato, un preservato», S. Givone, *Metafisica della peste*, cit., pp. 17-18. The philosopher uses both terms: “immune” and “immunised”, making a difference between whom is to be considered preserved in his essence, able to bear the burden of responsibility and the one who adapts to, *goes with the flow* of destruction.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> A. Artaud, *Theatre and the Plague*, cit., p. 14.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>56</sup> K. Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, Milano, Il Saggiatore, 2015, p. 215 (*Die Mythologie der Griechen*, vol. I: *Die Götter- und Menschenheitsgeschichten*, vol. II: *Die Heroen-Geschichten*, 1951).

<sup>57</sup> «Questo significa che salvezza altro non è che restituzione al proprio destino umano. Sempre di nuovo fatti non per essere come bruti, ma *scientes bonum et malum*. In una parola: responsabili. E quindi liberi. Tragicamente liberi», S. Givone, *Metafisica della peste*, cit., p. 18.

### What does it mean to be condemned to death

Thus gods justify the life of men by living it themselves – the only satisfactory theodicy!<sup>58</sup>

For Nietzsche, the Ancient Greeks were well aware of all the horrors of life and, in order to be able to survive the cruelty of Creation, they invented the completely parallel, dreamlike world of the Olympians. In trying to pose, with some well-intentioned aim, a question concerning who we are, we must risk and ask, first and foremost – what does it mean to be condemned to death?

Condemned to die!

Well, why not! “Men,” I remember to have read in some book which contained nothing else that was good, “*Men are condemned to die with various reprieves.*” How is my position different?<sup>59</sup>

One day, while crossing Place de l’Hôtel de Ville, Victor Hugo saw an executioner testing his equipment for the “spectacle” that was to take place in the evening – Adèle Hugo recounts in the biography *Victor Hugo, by a witness of his life*<sup>60</sup>. That man on the square was talking to some curious passers-by, while calmly preparing to kill another man, who was agonising at the same moment in his prison cell – Adèle writes<sup>61</sup>. The following day, in 1829 – after multiple encounters with the guillotine in Paris’s public space – Hugo started writing *The Last Day of a Condemned Man*.

It is a brief novel which recounts the story of a young man, maybe one certain Jean Martin<sup>62</sup>, possibly any young man or woman, sentenced to death. From the day of the trial, the condemned had six more weeks to live and think burdensome thoughts. Hugo is interested in portraying the psychological torture endured by the imprisoned, correlated with the complete indifference of the community he belonged to before becoming a reject. The writer asks:

Have they ever considered the painful thought that in the man whom they condemn there is an intellect, an intellect which had counted on life, a soul which was not prepared for death? No. In all that, they see only the vertical fall of a triangular knife, thinking, no doubt, that for the condemned man there is nothing before or after<sup>63</sup>.

<sup>58</sup> F. Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, cit., p. 24.

<sup>59</sup> V. Hugo, *The Last Day of a Condemned Man*, cit. Here, the character refers to Hugo’s book *Han d’Islande*, from 1823.

<sup>60</sup> A. Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris, Hetzel, 1863, pp. 429-431.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> V. Hugo, *The Last Day of a Condemned Man*, cit. (ch. VI).

The dying man, on the other hand, conflicted indeed in the instant between “who I was” and “who I am now”, had become a ghost<sup>64</sup> even before the execution, and, thus bewildered and apparently seeing everyone else becoming ghosts, asks:

But if these dead return, under what form will they come? What part of their incomplete and mutilated body will they keep? Which will they choose? Will the head or the body be the ghost?<sup>65</sup>

In the foreword to *The Meek One*, Dostoevsky judges this writing as «the most realistic and the most truthful of all his [Hugo’s] books»<sup>66</sup>. The main reason for this claim is the fact that Hugo’s *Condemned Man* – as if he was being recorded on a stenograph, Dostoevsky specifies – is describing his own state of mind and heart in detail until the very end of his life. To make it all less credible – Dostoevsky continues – Hugo decided to make his character write about his experience all the way through the story, even at the gallows, while pleading for mercy. Nonetheless, it is precisely this fantastic expedient – Dostoevsky claims – which renders this literary work possible in the first place. It seems that this idea aligns perfectly with Nietzsche’s abovementioned one. How could it be possible otherwise to respond to the question regarding the experience of being condemned to death, if not by distancing from this calumny, if not by writing about it?

J.-P. Vernant in the book *Mythe et tragédie II*<sup>67</sup> looks into the origins of the Ancient Greek tragedy not by focusing on the «umbilical cord»<sup>68</sup> which connects it with primordial religious rites, but by rather regarding it as an extraordinary invention of the city – (while still it is also important to remember that the organisation of the Greek city was never completely separated from religion either)<sup>69</sup>.

<sup>64</sup> «“Condemned to die!” shouted the crowd; and while they led me away, the people rushed at my heels with the noise of a falling building. I walked along dazed and stupefied. A change had taken place in me. Up to the moment of the death-sentence, I had been living, breathing among other men; now I clearly saw that there was a high wall between the world and myself. Nothing seemed the same to me. The great shining windows, the beautiful sunshine, the clear sky, the pretty flower, – all were white and dull, like a shroud. The crowd of men, women, and children following me were like phantoms», *ivi* (ch. II).

<sup>65</sup> *ivi* (ch. XLI).

<sup>66</sup> «la più realistica e la più vera di tutte quelle da lui scritte», F.M. Dostoevsky, *La mansueta. Racconto fantastico*, in *La mansueta, Il sogno di uomo ridicolo*, Milano, Garzanti, 1988, p. 10 (*Кромкая*, 1876); M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 55 (*Проблемы поэтики Достоевского*, 1963).

<sup>67</sup> J.-P. Vernant and P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi, 1991 (*Mythe et tragédie II*, Paris, Éditions La Découverte, 1986).

<sup>68</sup> «cordone ombelicale», J.-P. Vernant, *Il dio della finzione tragica*, in *Mito e tragedia due*, cit., p. 6 (All the trans. from Italian are by who writes).

<sup>69</sup> *ivi*, p. 9.

The heroes of epos – Vernant claims<sup>70</sup> – whose stories were taken and re-elaborated by tragedy, once only praised and honoured as a grandiose traditional models, now became the objects of debate on the theatrical stage. While the dramatic structure borrows plots, characters and themes from the epos, it simultaneously internally shatters its one-dimensional perspective, leaving a Greek from the fifth century BC in front of his imperfect hero, who mirrors his own humanly faulty nature. In other words, the invention of what Vernant calls «tragic consciousness»<sup>71</sup> problematises the cultural and societal setup, within which the ancient spectator interprets reality, giving him the possibility to imagine the alternatives. The theatrical stage presents what Vernant individuates as *an absence in the presence*<sup>72</sup>, – a pure fiction, fantasy of the elsewhere, embodied, nonetheless, right amongst the audience. This *illusion*, the awakening, followed by interrogation of the ghosts – those sacred projections of Greek thought – this new medium «based on pure artifice»<sup>73</sup>, invents itself by inventing new imagery. In regard to this, the philosopher writes:

The consciousness of the fiction [...] is the constitutive element of the dramatic spectacle; it appears simultaneously to be its condition and its product<sup>74</sup>.

If there is a philosopher who would appreciate Vernant's assertion around the importance of the embodied fiction of tragic art, of its dare to imagine different potentialities to the new world born from Zagreus' heart, that might be Anaximander. Regarding the prime question of the origins of the world, his fellow-philosopher of the Ionian School, Thales, believed that everything around us is derived from water and that it all floats on water. Anaximenes, on the other hand, tried to resolve some major problems with Thales' theory, concluding that the primal substance of it all must be air. Anaximander thought of the *apeiron* as the primal element of all beings.

Setting aside the meaning of the term and its philosophical relevance, the physicist Carlo Rovelli claims that Anaximander's major contribution is in the fact that his *apeiron* is not any of the substances testable in our everyday experience, but still functions as a «unifying natural element to explain all things»<sup>75</sup>. This, it might be

<sup>70</sup> Ivi, pp. 9-10.

<sup>71</sup> «coscienza tragica», ivi, p. 8.

<sup>72</sup> «La 'presenza' che l'attore incarna a teatro è quindi sempre il segno o la maschera di una *assenza* alla realtà quotidiana del pubblico», ivi, p. 9 (italics are the author's).

<sup>73</sup> «un'opera umana basata sul puro artificio», ivi, p. 9.

<sup>74</sup> «'La coscienza della finzione, – ho scritto recentemente, – è elemento costitutivo dello spettacolo drammatico; appare contemporaneamente come la sua condizione e il suo prodotto'», ivi, pp. 9-10.

<sup>75</sup> C. Rovelli, *The first Scientist Anaximander and his legacy*, M.L. Rosenberg (trans.), Yardely,

said, *fantastical* thought experiment, even though it is not necessarily empirically provable, encourages the imagination as the primal source of new knowledge. It is – as in the case of *apeiron* – that, by looking at the invisible, by imagining, a human creates and thus discovers reality. Rovelli writes:

Atoms – those of the Greek atomists Democritus and Leucippus, as well as their nineteenth-century relatives, those of John Dalton – are the direct descendants of Anaximander’s *apeiron*. They are natural objects (nothing is particularly divine about atoms) that escape our direct perception but in terms of which we understand the constitution of matter<sup>76</sup>.

It was the methodology used by Anaximander, rather than the content of his theory itself, that would be implemented by science through the centuries, until our day – Rovelli claims<sup>77</sup>.

Truth is accessible and an integral part of nature itself, but truth is hidden. The instruments with which it can be reached are observation and intelligence. Thought must be ready to imagine the existence of more natural entities than what we directly perceive<sup>78</sup>.

When Dionysus for the first time presents himself in front of the Theban King Pentheus, in Euripide’s *The Bacchae*, he is recognised as follows:

So,  
you are attractive, stranger, at least to women –  
which explains, I think, your presence here in Thebes.  
Your curls are long; they fall along your cheeks.  
You do not wrestle, I take it. And what fair skin!

Westholme, 2011 (ch. V, *Anaximander: Apeiron*, e-book); It trans. «L’intuizione centrale, qui, è che per spiegare la complessità del mondo sia opportuno postulare, immaginare, l’esistenza di qualcosa d’altro, che non è nessuna delle sostanze del mondo diretto della nostra esperienza, ma possa *fungere* da elemento unificante di spiegazione per tutte queste», *Che cos’è la scienza, La rivoluzione di Anassimandro*, Milano, Mondadori, 2014, p. 74 (*Anaximandre de Milet, ou la naissance de la pensée scientifique*, Paris, Dunod, 2009).

<sup>76</sup> Ivi, It. trans. «Nel postulare l’*ápeiron*, Anassimandro non fa altro che aprire la strada a quello che la scienza continuerà poi a fare per secoli, con straordinario successo: immaginare l’esistenza di “entità” che non sono direttamente visibili e percepibili, ma ci permettono di rendere conto dei fenomeni. Gli atomi, sia quelli di Leucippo e Democrito, sia i loro lontani cugini di John Dalton del XIX secolo, sono diretti discendenti dell’*ápeiron* di Anassimandro», cit., p. 75.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> «[...] la verità è accessibile è parte integrante della natura stessa, ma è nascosta. Gli strumenti per raggiungerla sono l’osservazione e il pensiero. Per fare questo, il pensiero è pronto a immaginare l’esistenza di entità naturali, cioè assumere che queste esistono, anche se esse non sono immediatamente percepibili», *ibid.*



You must take care of it – not in the sun, by night  
when you hunt Aphrodite with your beauty<sup>79</sup>.

While ridiculed for having an appearance similar to that of a Greek woman, whose pale skin signals her as a devoted protector of the sacred realm of *oikos*,<sup>80</sup> the god listens calmly, not wanting to fully disclose his identity. He prefers to be regarded as a foreigner who honours the cult of Zeus' son, while at the same time claiming his curls to be holy<sup>81</sup> and to have Dionysus' thyrsus in his hand. The god himself is on the stage, invisible to those who do not want to see.

You do not know  
what is the life you live. You do not know  
what you do. You do not know who you are<sup>82</sup>.

This beautiful foreigner would kill Pentheus using the hands of the king's own mother, Agave, who was blinded to what she was about to do. He who brings wine, who helps humans forget the burdensome necessities of this life, who unleashes from chains, he who dances – he would tear Pentheus apart, using Agave as the perpetrator of this hideous crime. Can there be anything so blatantly present and inevitably absent simultaneously as death itself is?

Yet one will never be sufficiently surprised that everyone lives as if no one  
'knew'<sup>83</sup>.

The moment of death... Hugo protested, as mentioned earlier, that neither the crowd, not the hangman, nor the judge, nor the lawyer – nobody saw anything before or after that moment.

<sup>79</sup> Euripides, *The Bacchae*, in D. Grene and R. Lattimore (eds.), *Greek tragedies III*, cit., pp. 450-455.

<sup>80</sup> C. Gentili, *Seminare «una quantità di denti di drago». L'anomalia tebana e il significato politico di un modello tragico*, in «Bollettino Filosofico», XXX, *Nichilismo e modernità. Ripensando il tragico moderno*, 2015, p. 71, available online at: <https://doi.org/10.6093/1593-7178/3690> (last accessed: 15 July 2022).

<sup>81</sup> Dionysus is speaking: «My hair is holy. / My curls belong to God», Euripides, *The Bacchae*, cit., pp. 490-495.

<sup>82</sup> Ivi, p. 505.

<sup>83</sup> A. Camus, *The Myth of Sisyphus*, cit., p. 21.



# Abstracts



## **DONNE TEATRO STORIOGRAFIA**

*edited by Silvia Mei*

**Maia Giacobbe Borelli**

### ***A bitter cup of tea: The a Tre performances in Rome (1978-1980)***

The text focuses on the feminist performing group The-a-Tre, active in Rome from 1978 to 1980. The source material is an unpublished interview from 2017 with one of the performers, Ippolita Avalli. The interview is part of “Women in theatre during the feminist movement in Rome 1965-1985” a research I carried with F. Fava and R. Gandolfi and now part of Oral History ORMETE’s (Orality, Memory, Theatre) website, where theatre testimonials from the period are collected. The essay compares the agency of this group with other Italian performing experiences of the time. The-a-Tre performing was extremely distinctive, more connected with radical feminist behaviour and topics than with the traditional feminist theatre shown at the time in Teatro La Maddalena. The essay ends with a critical reflection that compares the group’s with another feminist performance experience of the time, Nemesiache.

**Laura Budriesi**

### ***The contribution of Una Chaudhuri and Laura Cull. Animalising theatre studies***

Many of the operational concepts born in the context of radical feminist theory which have pushed thought and practice beyond divisive and hierarchising dualisms, such as man/animal and nature/culture, have intersected in recent years with the field of studies – and practices – of Critical Animal Studies (CAS). These studies are positioned alongside militant anti-speciesist activism with the aim that to benefit from them are non-human animals, considered allies in the liberation struggle. The dialogue between live performance and CAS has been opened up with great impetus by two scholars: Una Chaudhuri in the USA and Laura Cull in England. This essay explores their impact on the field of theatre studies, a domain that has evolved through the development of concepts, reinterpretations, and collaborations with artist-activists. In Italy, until now, this topic is yet to be discussed.

**Annamaria Corea**

### ***Dance, the pioneer historian women generation and the case of the Enciclopedia dello Spettacolo (1954-1967)***

The essay aims to highlight the pivotal role of women as dance historians from the 1930s to the 1960s. These pioneer women worked as critics and editors of newspapers and specialised journals, authors of books and encyclopaedia entries, leaders of institutions such as archives and libraries, academics, teachers, and dancers in international companies. While dealing with some major figures of the most active cultural contexts (Great Britain, URSS and United States of America), the essay focuses on the *Enciclopedia dello Spettacolo* by investigating the women agency in the field of dance and by considering both international collaborations and the contribution of the select group of Italians participating in this prestigious editorial case.

**Monica Cristini**

***The theatre-world of Ellen Stewart***

Ellen Stewart founded Café La MaMa in 1961 in the Off-Off Broadway theatre circuit of New York and was a promoter of a vision of theatre as a universal language at the crossroads of diverse cultures, by organising tours and inviting foreign artists in the US. This article focuses on her support for the experimental scene, her collaborations with international associations and her dialogue with the academic world, also addressing the demand for a new actor training. Finally, the article underlies Stewart's lifelong commitment highlighting her as one of the leading women of the American Avant-garde theatre.

**Francesca Di Fazio**

***Eco-feminism and creatures of possible worlds. The theatre of Marta Cuscunà between counter-narrative and figurative use***

From the *Resistenze femminili* trilogy to her latest creation *Earthbound*, Cuscunà places stories of resistance to patriarchy at the centre of her works, offering counter-narratives and alternatives to social and ecological issues. To convey worlding stories, Cuscunà adopts the languages of puppet theatre and the visualisation processes that they activate. The dramaturgy is thus interconnected with the construction of the puppets, in a careful architecture that contributes to shifting the paradigm of contemporary puppet theatre, from both a thematic and a structural perspective.

**Donatella Gavrilovich**

***The history of Modernist theatre, anti-trend and undervalued, by Russian-Soviet women scholars***

The history of Russian-Soviet theatre spread internationally primarily through the publications of male scholars (e.g. Pavel Markov, Konstantin Rudnitsky), who gave their vision on historical events and key figures. The research outputs of Russian-Soviet women scholars (e.g. Flora Syrkina, Dora Kogan, Milica Pozharskaya, Julia Rybakova) were marginalised and most of them have neither been translated nor disseminated abroad. These women scholars recognised the significance of the Modernist movement for both the birth of direction and choreography and for the evolution of the stage design. They have courageously unearthed and published the activities of personalities branded as “formalist” and then marginalised. In many cases their enlightening insights are entirely unknown beyond their homeland.

**Cristina Grazioli**

***Figures of women: research and creation in the puppet arts***

The essay outlines an overview of the relationship between theatre studies and women in Puppetry, considering their position, role and incidence in theatre historiography. The survey is not intended to offer an exhaustive state-of-the-art on the subject, but rather to provide insights and approaches to be pursued in a scarcely investigated field, especially in Italy, highlighting the most recent developments. Starting from the role of women in the historiography of Puppetry, towards the consideration of female artists

(puppeteers, playwrights, directors, often singularly engaged in both aesthetic reflection and praxis), the research proceeds at the intersection of visual and performing arts. Particular prominence in this sense is given to the consonances between the 1920s and the same decade at the beginning of the third millennium.

**Erica Greco**

***Ria Rosa: a sciantosa between theatre and political activism***

Ria Rosa (Naples, 1899 - New York, 1977), a *sciantosa* from the ranks of the Neapolitan café-concert scene, was able to self-determine herself as a true woman-subject and legitimised her art by being a spokesperson, through her songs, for the demands of women's emancipation. She was considered a transgressive gender subversive for her en travesti performances, and her entire musical body of work exhibited a proto-feminist vein. As a bold champion of the 'marginalised' and of gender equality, she persuaded (male) authors to craft songs that best suited her "character" of a strong woman free from the constraints of patriarchal society, distinguishing herself within the diverse realm of "minor" theatre.

**Selene Guerrieri**

***Anne d'Arbeloff (1925-2022). Traveller, builder of bridges***

This contribution sketches a biographical portrait of French-Russian journalist, artist, and cultural activist Anne d'Arbeloff. The portrait is reconstructed through personal testimony and historical materials from family archives by her daughter, Selene Guerrieri, and her aunt, Natalie d'Arbeloff – a remembrance is also offered here. Anne d'Arbeloff's neo-humanist profile is meticulously outlined, from her childhood and early education through the pivotal encounter with Gerardo Guerrieri in 1953, whom she married and with whom she co-founded the Teatro Club, later known as Premio Roma (1957-1985), to her final years of fervent activity before her demise. She is portrayed as a woman who consistently viewed theatre as a means to build bridges and foster connections among people. After Guerrieri's death, d'Arbeloff dedicated herself to preserving her husband's memory and writings while continuing her own spiritual and personal journey, remaining a figure of reference and inspiration for younger generations.

**Maria Morvillo**

***Helene Weigel at the helm of the Berliner Ensemble***

Not only was Helene Weigel the wife of Bertolt Brecht, but she was also his closest artistic partner. On the one hand, as the first epic actress ever, she became the on-stage embodiment of epic theatre theories; on the other, she was the co-founder of the Berliner Ensemble and she had been its administrative director for twenty-two years. This article aims at describing Weigel's crucial role in the foundation of the Berliner Ensemble, and investigating the way she dealt with both the internal management of the theatre and its complicated relationship with the Socialist Unity Party of Germany. The ultimate purpose of this study is to prove that Weigel's administrative work at the helm



of the Berliner Ensemble was a necessary prerequisite for Brecht's theatre to reach global celebrity.

**Maria Pia Pagani**

***Dora Setti: a voice in the historiographical studies on Eleonora Duse***

This essay wants to reconstruct the contribution of Dora Setti (1902-1989) in the historiographical studies on Eleonora Duse. In 1922 she admired the actress on stage in Milan and retained an indelible memory of that moment. Setti was one of the best students of Ofelia Mazzoni; for many years she taught phonetics and diction at the Accademia dei Filodrammatici and at the Piccolo Teatro in Milan. She was particularly appreciated for her poetry readings, in Italy and abroad, also broadcast by various radio stations. She studied Duse under the triple role of scholar, performer and admirer. The connection among these complex dimensions constitutes the intimate essence of the volume *Eleonora Duse ad Antonietta Pisa: carteggio inedito* (1971) and of the memorial book *La Duse com'era* (1978).

**Laura Peja**

***Taking care of history and memory as a political act:  
Franca Rame between stage and archive***

Building upon the suggestions of contemporary thinkers like Lévinas, Butler, and notably Cavarero, the essay insists on the meticulousness with which Franca Rame worked for more than half a century, in and out of theatres, wearing many hats including at least those of actress, playwright, manager, organiser, archivist, and editor. The multifaceted nature of her work has a unity of inspiration and intention that expresses the feminine inclination towards care in a fashion that is anything but passive and domestic. It combines in fact the idea of care with traditionally distant words such as 'struggle', or 'political engagement', matters to which Rame had always committed herself, even at a great cost. By reviewing various aspects of her work around texts and the stage and for the creation of the extensive Fo-Rame archive (with its early use of digitalisation), the essay highlights the generative impulse that is perhaps Rame's most important legacy. Furthermore, it points to a direction within the difficult and urgent search for a balance between the two logics of archive and repertoire identified by Diana Taylor.

**Irene Pipicelli**

***Unveiling the body: a future dialogue between choreography, feminism,  
and gender***

The paper provides an account on the reciprocal resonance between gender, understood as an operational concept from a feminist matrix, and dance studies. This resonance allows for an in-depth examination of the contribution of dance as a non-logocentric, embodied, culturally and historically situated practice tightly intertwined to the production of thought about the body. The specificity of a focus on the axis of gender allows to bring to light powerful genealogical lines that have not yet been organically explored, particularly in the Italian context, and at the same time to highlight the con-

tribution of dance to the renewal of the concept of gender. To conclude, the paper opens briefly to a third aspect of this resonance: feminist thinking as a tool for choreographic production.

**Valeria Puccini**

***A woman in the male-dominated world of melodrama:***

***Paola Masino, author of opera librettos***

Paola Masino's life and works (Pisa, 20 May 1908 - Rome, 27 July 1989) reflect her revolutionary vision, well ahead of her time, of burning issues such as motherhood and the role of women in society. Writer, journalist and theatre and film critic, Masino was a rare example in the history of melodrama as she contributed to writing opera librettos. This essay aims to delve into the librettos she composed, namely *Viaggio d'Europa*, *Vivì*, *La negra di Capri*, *Luisella*, *La madrina* and *Il ritratto di Dorian Gray*, highlighting their connections with source materials. The analysis will explore on how these sources were approached, the purpose behind their treatment, and any departures she made from the established conventions of melodrama.

**Francesca Soldani**

***Un episodio dei misteri del chiostro napoletano: dramma in 5 atti***

***by Enrichetta Caracciolo: from the novel to the stage?***

Enrichetta Caracciolo di Forino distinguished herself, among other things, as a playwright with a strong revolutionary nature. Through *Un episodio dei misteri del chiostro napoletano: dramma in 5 atti*, to be considered as the theatrical transposition of his historical novel *I Misteri del chiostro napoletano. Memorie di Enrichetta Caracciolo di Forino*, the author analyses in depth the historical events of the Risorgimento in Naples. The paper aims to investigate the drama, a *mise en abyme* with exquisitely historical traits of the Italian nineteenth century: patriotism, revolutionary movements, political activism and militancy within environments traditionally intended only for men, which contributed to starting Caracciolo's dramaturgical literary production.

**Mimma Valentino**

***For an actress dramaturgy. Marion D'Amburgo's artistic education***

Between the 1960s and early 1980s, the Italian experimental scene was shaken by a seismic shock that aimed to question the theoretical foundations (both artistic and productive) of the existing theatre, beginning with a structural landslide of language. From this perspective, a new idea of 'show's progressively emerged which – especially in the Seventies – dramaturgically relied on increasingly radical scenic solutions, to the point of eliminating the expressive level and every form of representation through a conceptual investigation of the theatrical code. This rethinking took shape through the proposals of a series of male and female artists who, over a period of about twenty years, came to define a new theatrical 'model', based on visual writing. Commencing with a contextualisation of the subject at hand, this essay seeks to provide a focused analysis of the professional journey of Marion D'Amburgo, an artist whose significant contributions

helped shape the landscape of the 1970s. Her unique and deeply personal expressive style, particularly within the realm of actress dramaturgy, will be explored in detail.

## **DOSSIER SUL WORCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS**

*edited by Marco De Marinis*

**contributors: Paul Allain, Antonio Attisani, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Felicita Marcelli, Mara Nerbano, Thomas Richards**

Founded in 1986 in Pontedera, the Workcenter of Jerzy Grotowski (and also, from 1996 of Thomas Richards) closed in January 2021. For thirty-five years it has been not only the place where Grotowski conducted his later research under the label of Art as a Vehicle until his death in January 1999, but also a space that established itself as a beacon for the Performing Arts on a national and international level. After the death of the Polish master, the Workcenter began experimenting with various kinds of connections between Art as a Vehicle and theatre under the direction of Thomas Richards and Mario Biagini, training generations of young practitioners from all over the world. Since 2007, two distinct teams, led respectively by Richards and Biagini, have been operating within it. In this dossier, besides the protagonists themselves, some highly qualified witnesses discuss the import of the Workcenter's presence on the international scene over the last three decades, its contribution in rethinking the role and functions of performing arts in the contemporary world and the perspectives it has opened up in this field.

### **STUDI**

**Vanja Baltić**

***Adikia. On Original Sin within the Tragic Imagery***

The idea of a world ruled by the absurd approached through Bruegel's, Dostoevsky's or Hugo's poetic imagery, poses questions about the root causes of the tragic aspects of life, within which a human being is called to exert his inalienable right to choose and to be fully responsible for the consequences of their own free will. The article tries to tackle the aspects of this, to say the least, uncomfortable position, whereas the faults of the human gaze invite the plague into Thebes, while its extraordinary potential to see the invisible, promises the creation of Nietzschean "radiant patches", able to subside the tragedy.

**Matteo Boriassi**

***Acknowledging the True Porcile: Bestiality and Sacrificial Will in the Tragedy of Pier Paolo Pasolini***

Art has adopted the figure of the pig as a symbol of the bourgeois class and as a metaphor for power. So did Grosz and the American artist Paul McCarthy; the latter created an installation in which President George W. Bush is represented in the act of sodomising a pig. In the *Porcile* tragedy, Pasolini makes Julian – the protagonist of the story and a character opposite to the men of power such as Bush – accomplish the same

zoophilic gesture. Starting from the analysis carried out in my three-year degree thesis, this essay seeks to resolve this contradiction by analysing both the themes that appear in the play and that intersect with the homonymous film, and themes that move about the pig figure and materialise in Pasolini's contemporary society.

**Angelo Romagnoli**

***Notes on the Three Spaces of the Actor***

From the perspective of theatre practitioners, understanding how humans process space may outline a framework for encompassing different approaches to performance and for establishing new practices in performer training, especially in multicultural contexts. This investigation on stage and acting space is informed by archive research and by three branches of Neurophysiology: interoception, the multidimensional processing of bodily inputs from internal organs grounding selfhood, rhythm, and *Kairos*; Peri-personal space, the multisensory-motor system that sets boundaries in the space surrounding the body by integrating tactile stimuli with visual or auditory information; the functions of the hippocampus, which determine how humans build and share cognitive maps of the space in their brains.

**Gregory Scott**

***Plato's Ion and poiësis as "Music-dance and Verse"***

Plato's and Aristotle's philosophy of art forms much of the foundation of Western aesthetics, and for generations commentators, including feminists, have translated *poiësis* as "poetry," in effect the meaning that the sophist Gorgias coined about 415 BCE when Plato was a teenager. Yet I have published the reasons for the two philosophers instead using the term as Diotima explains it for Plato at *Symposium* 205c, as "'music' and verse/meters" (*mousikē kai metra*), whatever *mousikē* means in this passage. A host of dilemmas never before resolved consequently dissolve. This article extends the insights to Plato's *Ion*, demonstrating that using "poetry" for the creations of the song-maker Tynnichus continues to generate absurdities, whereas Diotima's meaning allows for a much more sensible reading.

