

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), 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 Nerbano (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

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 Progetto di Ricerca di Ateneo (PRA) 2022 “Teatro e Cittadinanza” (P.I. Silvia Mei) dell’Università di Foggia, Dipartimento di Studi Umanistici.

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

In copertina: Claudia Fabris in *Operappartamento* (Altofest, Napoli 2013) – fotografia © Flaviana Frascogna

culture teatrali

studi, interventi
e scritture
sullo spettacolo

33, annale 2024

edizioni di pagina

© 2025, 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

<http://www.paginasc.it>

Finito di stampare nel luglio 2025

da Services4Media s.r.l. – Bari

per conto di Pagina soc. coop.

ISBN 979-12-5609-093-8 (versione online)

ISBN 979-12-5609-092-1

ISSN 1825-8220

Sommario

AFTER THE EMPTY SPACE

a cura di Angelo Romagnoli

Angelo Romagnoli

After the Empty Space:

from Traditional Settings to New Creative Ecologies

11

Darren Tunstall

Giants, from a Distance

19

Sara Ubaldi

Trousse nel teatro e nell'arte di Renato Mambor:

dispositivo incarnato della mente estesa

32

Magdalena Stawman-Tuka

Emerging Hybrid Workspaces in Creative Practice

46

Marco Adda

Actor's Score, Martial Arts and Animality:

from the *Animal Turn* to *Zoosomatics*

61

Raffaele Rufo, Flavia Gallo

Reclaiming the Metamorphic Imagination: Ecosomatic Practice

and the Poetics of Myth in the Age of Ecological Disaster

76

Renzo Francabandera

Technologies, Senses, and Augmented/Virtual Landscapes

in Contemporary Performance: Evidence from a Comparative

Analysis of Recent International Performances

91

Davide Giovanzana, Samuli Nordberg
Space and Digital: “Shared Space”, Actor and Spectator Agency,
and the Notion of Immediacy and Touch in Mediatized Acting 103

Laura Gemini, Francesca Giuliani
Ambienti altrimenti possibili: lo spazio nella *digital liveness* 118

Kasia Lech, Marianne Kennedy
Displacing Practitioner: on Professional Training
for Multilingual Theatre in Europe 132

TEATRO E CITTADINANZA

a cura di Silvia Mei e Francesco Saverio Minervini

Silvia Mei, Francesco Saverio Minervini
Premessa 149

Piermario Vescovo
Nostalgia della festa. Vita postuma e “forme intermedie” 152

Valeria Merola
Un teatro morale per la città: percorsi nelle tragedie
di G.B. Giraldi Cinzio 164

Franco Perrelli
Ripensare Kantor 176

Lorenzo Mango
Per una comunità teatrale: il Living Theatre 190

Silvia Manciatì
Il teatro come “contro-processo” e pratica di lotta femminista.
Lo spettacolo di piazza delle studentesse di Verona nel 1976 202

Florinda Nardi
In forma di teatro. Lingua, cultura e formazione
per una cittadinanza attiva 216

STUDI

Teresa Megale
Inedite imprese di spettacolo.
Un inglese, un teatro ligneo e alcuni danzatori di corda 235

<i>James Knowlson</i> Rileggere <i>Giorni felici</i>	249
<i>Gabriella Elina Imposti</i> “Art-attivismo” e resistenza al neo-totalitarismo: il caso dei gruppi Vojna e Pussy Riot nella Federazione Russa	268
Abstracts	289



After the Empty Space

a cura di Angelo Romagnoli

Angelo Romagnoli

After the Empty Space: from Traditional Settings to New Creative Ecologies

In molti saggi di questo focus ricorre l'incipit con cui Peter Brook apriva il suo celebre *The Empty Space*: «I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged»¹. La varietà degli intendimenti di questa frase, non così autoevidente come si vedrà, sembra dirci che la “definizione” è in realtà il nome del mistero: il “fatto atomico” del teatro, un fenomeno che si fonda sulla divisione del lavoro cognitivo tra chi agisce e chi guarda e nella simultaneità di azione e osservazione, si radica tanto nelle convenzioni culturali quanto nel corredo neurocognitivo umano². La capacità propria dei mammiferi superiori di rappresentare lo spazio in modo supramodale – ossia integrando informazioni sensoriali diverse – permette di intendere un'azione in uno spazio come un nucleo di senso capace di costruire e trasmettere informazione e, di conseguenza, premesse di significato³. In questa prospettiva, l'azione teatrale si configura come una forma archetipica di comunicazione, dove lo spazio vuoto diventa luogo tramite intenzione, interpretazione ed evoluzione della sua disposizione. A distanza di quasi sessant'anni dalla pubblicazione del libro di Brook, è utile provare a comprendere le trasformazioni dello spazio della performance nella pratica artistica contemporanea.

Se ogni epoca drammatica determina un'architettura teatrale in accordo con i

¹ P. Brook, *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, New York, Atheneum, 1968, p. 9.

² A. Romagnoli, *Notes on the Three Spaces of the Actor*, in «Culture Teatrali», 2022/2223, nn. 31-32, pp. 406-426.

³ Cfr. A. Postma e J.M. van der Ham, *Neuropsychology of Space: Spatial Functions of the Human Brain*, Cambridge (MA), Academic Press, 2016, pp. 267-303; J. Crivelli-Decker *et al.*, *Goal-Oriented Representations in the Human Hippocampus During Planning and Navigation*, in «Nature Communications», XIV, 2023.

propri bisogni forse non c'è mai stato prima un tempo in cui lo spazio della performance sia stato tanto sollecitato e informato dai cambiamenti tecnologici e socio-economici coevi⁴. I fenomeni di gentrificazione, il costo decrescente dell'accessibilità alle nuove tecnologie mediali e la loro pervasività hanno cambiato le economie legate allo spazio della performance trasformando in maniera radicale le geografie della produzione artistica⁵. Su queste trasformazioni lente, inesorabili e talvolta banalmente ideologiche come i tagli alla cultura degli ultimi trent'anni, si è innestato l'impatto rapidissimo e devastante della pandemia del Covid-19 durante la quale il divieto di assemblee pubbliche e le restrizioni alle relazioni in presenza hanno portato ad escogitare ed esperire contromisure che sono state introiettate nell'ecosistema della creazione artistica e del *performer training* in maniera straordinariamente rapida. La trasformazione in corso era ed è evidente, ma la sua estensione non è affatto ovvia.

D'altra parte, ogni tentativo di afferrare il problema dello spazio rivela inevitabilmente i limiti epistemologici delle diverse competenze che partecipano all'ecosistema teatrale: artistiche, organizzative, tecniche, critiche. Lo spazio del teatro è un'ecologia relazionale complessa, dove diversi universi professionali si sovrappongono e interagiscono, generando un sistema le cui proprietà emergenti sono modulate dalle variabili socioculturali, linguistiche e geografiche in cui si manifesta. Questa concezione ecosistemica dello spazio del teatro implica una prospettiva enattivistica, dove ogni agente contribuisce alla costruzione di un ambiente cognitivamente e operativamente distribuito⁶. La ricostruzione analitica degli avvenimenti non può che avvenire per somma di diverse prospettive ed è quasi certamente destinata a rimanere parziale.

Questa rapida mutazione spaziale, diversa rispetto allo *Spatial Turn* degli anni Novanta del secolo scorso⁷, costituisce il desiderio di investigazione che ha dato origine al titolo *After the Empty Space: from Traditional Settings to New Creative Ecologies* di questo focus, mutuandolo dalla nona edizione dell'International Platform for Performer Training (IPPT)⁸, tenutasi per la prima volta in Italia nel gennaio 2023 presso la Fondazione Orizzonti di Chiusi⁹.

⁴ Cfr. F. Cruciani, *Il teatro che abbiamo in mente. Appunti per un architetto*, in «Teatro e Storia», VII, aprile 1992, n. 1, p. 19; Y. Nawata, Yuji, H.J. Dethlefs, *Performance Spaces and Stage Technologies: A Comparative Perspective on Theatre History*, Bielefeld, transcript Verlag, 2022.

⁵ Cfr. A. Pratt, *Gentrification, Artists and the Cultural Economy*, in L. Lees (a cura di), *Handbook of Gentrification Studies*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing, 2018, pp. 346-362.

⁶ A. Cook, *4E Cognition and the Humanities*, in A. Newen, L. De Bruin e S. Gallagher (a cura di), *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2018, pp. 875-890.

⁷ Cfr. K. Solga e S. Bennett, *Theory for Theatre Studies: Space*, London, Methuen Drama, 2019.

⁸ <https://performertrainingplatform.wordpress.com> (ultima consultazione: 30 ottobre 2024).

⁹ E. Kolliopoulou, *After the Empty Space: from Traditional Settings to New Creative Ecologies*, in «Theatre, Dance and Performance Training», XIV, 2023, n. 4, pp. 564-566.

L'International Platform for Performer Training è un contesto di scala europea particolarmente favorevole alle sperimentazioni: fin dalla sua prima edizione di Tampere (Finlandia) del 2014, con la sola interruzione della pandemia del 2021, l'IPPT ha costituito un appuntamento annuale tra docenti, artisti e ricercatori indipendenti, creando un canale di comunicazione tra la formazione curriculare e le conoscenze provenienti dall'attività artistica professionale e dalla formazione permanente con una formula mista di presentazioni e lavoro di sala. Con una rappresentanza prevalente di accademie e università dell'Europa centro-orientale e settentrionale¹⁰, la piattaforma dimostra attenzione verso gli aspetti etici e metodologici della pedagogia nelle arti performative e per la strutturazione metodologica della pratica artistica, sia *Practice-as-Research*¹¹ che *Practice-led* e *Practice-based*¹². Data l'occasione d'incontro in un contesto rurale inedito per la rete come quello di Chiusi e in seguito all'adozione di metodologie ibride nella precedente edizione post-COVID tenutasi presso l'Estonian Academy of Theatre and Music (EAMT) di Tallinn (Estonia), parlare di spazio e spazialità era un atto dovuto.

La scelta editoriale di «Culture Teatrali» di preferire una call for paper alla pubblicazione degli atti del convegno si è rivelata, a mio avviso, particolarmente efficace. Spesso le presentazioni della piattaforma IPPT sono costituite da progetti in fieri che non richiedono ancora un paper fondativo. Una call for papers aperta, che estendesse la riflessione operativa del *performer training* ai *Theatre Studies*, ha invece permesso un confronto su più binari tra la riflessione nordeuropea e il dibattito italiano e mediterraneo, facilitando la partecipazione e la giustapposizione di esperienze diverse. Nonostante le evidenti specificità dei singoli contributi, sono emerse regolarità interessanti: un ripensamento della centralità dell'agente performativo, una sensibilità ecologica che ricolloca il soggetto come elemento periferico all'interno di un sistema relazionale più complesso, la proliferazione degli spazi performativi come dispositivi drammaturgici emergenti con annesse rivisitazioni dei protocolli di training dell'attore/performer.

La call for papers ha invitato artisti e ricercatori italiani ed europei a proporre contributi su quattro linee tematiche:

1. la nozione di spazialità nella pratica teatrale e nel *performer training*, con particolare riferimento ad ambiti psicofisici e post-psicofisici;
2. le pratiche della spazialità nelle tradizioni performative europee ed extraeuropee;

¹⁰ Per una lista delle istituzioni che hanno preso parte all'IPPT, si veda <https://performertrainingplatform.wordpress.com/about/institutions/> (ultima consultazione: 30 ottobre 2024).

¹¹ Cfr. R. Nelson, *Practice as Research in the Arts (and Beyond)*, Springer Nature Switzerland AG, 2022; S. May, *Rethinking Practice as Research and the Cognitive Turn*, Springer, 2015.

¹² Cfr. R. Lyle Skains, *Creative Practice as Research: Discourse on Methodology*, in «Media Practice and Education», XIX, 2018, n. 1, pp. 82-97.

3. gli spazi di lavoro ibridi, le nuove pratiche della creazione artistica e del *performer training*;

4. le nuove ecologie creative: contesti poetici e produttivi, spazi non-antropocentrici, *Geopoetics* e cambiamento climatico nella produzione artistica e nel *performer training*.

Come sempre accade, sono i contributi stessi a far emergere fili narrativi possibili. Due saggi tengono conto della dimensione cognitiva del corpo nello spazio e dei suoi riferimenti. Prendendo spunto dalla *Institutio Oratoria* di Quintiliano, Darren Tunstall (Guildford School of Acting, University of Surrey, UK) parte da una riflessione sulle implicazioni di un allestimento ateniese de *I Persiani* di Eschilo e riflette sulle Dionisie come sistema di “segnali costosi” finalizzato all’attribuzione di valore sociale allo spazio collettivo del teatro greco. Tunstall interpreta l’aspetto patico dell’avvenimento teatrale come una tensione tra la concretezza e il dettaglio del pensiero “vicino” e l’astrazione del pensiero “lontano” colta dalla *Construal Level Theory*. Tramite il dispositivo retorico della *phantasia*, l’azione rituale guadagna dunque intensità emotiva avvicinando ciò che è lontano. Tunstall auspica infine il recupero di un nesso tra i motivi del teatro greco antico e le sfide della drammaturgia contemporanea, suggerendo che la capacità di esplorare valori sacri attraverso la dialettica tra distanza e prossimità rimane cruciale per la rilevanza e l’attualità sociale e culturale del teatro.

Nel contributo successivo, la relazione tra spazio scenico, corpo, cognizione e relazione tra spazio interiore ed esteriore emerge come un tema centrale nell’analisi di Sara Ubaldi (Università di Modena e Reggio Emilia), Maria Tartari (CNR) Federico Sardella (Fondazione Mambor), Alessandro Bortolotti, Giulia Candello, Luciana Mastrolonardo, e Pier Luigi Sacco (BACH, Università di Chieti-Pescara) in *“Trousse” nel teatro e nell’arte di Renato Mambor: dispositivo incarnato della mente estesa*. Il contributo, frutto di un lavoro interdisciplinare, propone una lettura paradigmatica dell’opera di Mambor su due assi teorici fondamentali: l’approccio enattivo alla cognizione e la *Extended Mind Theory* (EMT). *Trousse* (1975) rappresenta un’opera paradigmatica nella ridefinizione dello spazio performativo post-minimalista. Il parallelepipedo metallico si configura come dispositivo di valenza duplice: da un lato opera scultorea autoreferenziale, dall’altro palcoscenico che ospita una tensione tra oggetti e azioni sceniche. L’opera problematizza la dicotomia soggetto-oggetto attraverso un’articolazione della relazione osservatore-spazio, dove l’interno e l’esterno della struttura geometrica diventano campi di tensione percettiva. Questa dimensione fenomenologica dell’esperienza si manifesta nella definizione architettonica dello spazio performativo, che diviene matrice di una teatralità radicalmente ripensata.

Trousse si configura dunque come dispositivo di attivazione di processi cognitivi e corporei. Il rigore formale del contenitore metallico diviene così paradigma di una

concezione dello spazio scenico dove la geometria euclidea fonda un'esperienza estetica che attiva simultaneamente la dimensione somatica e quella cognitiva dello spettatore.

L'incontro tra pratiche performative, creazione e ambienti ibridi è il tema di *Emerging Hybrid Workspaces in Creative Practice* di Magdalena Stawman-Tuka (PhD, University of Kent, UK), performer e ricercatrice polacca con una militanza decennale nella compagnia Studium Teatralne di Piotr Borowski. Il contributo analizza la ridefinizione digitale del concetto di "spazio vuoto" di Peter Brook e di "stanza vuota" di Jerzy Grotowski partendo dalle affinità tra tre progetti artistici ibridi fortemente toccati dalla pandemia, cui Stawman-Tuka ha contribuito a vario titolo. Iniziando dal suo *Girl Descending a Staircase* che ha avuto una prima iterazione allo Studium Teatralne di Varsavia nel gennaio 2016 come installazione multimediale *one-to-one*; durante il primo lockdown, e in seguito alla scoperta di un forno per ceramica abbandonato su una collina del North Yorkshire, il progetto ha combinato elementi fisici e digitali. Questo principio di ibridazione tra spazi digitali e liminali è divenuto il punto di partenza per le performance *Burning Method – four lectures on conditional love* e *The Kiln*. Esplorando il concetto artaudiano di «corpo in crisi» come metafora dell'accettazione fisica del processo creativo, Stawman-Tuka prende poi in analisi il lavoro di suoi stretti collaboratori: Dagmara Bilon, artista, coreografa e danza-terapeuta londinese, che utilizza la documentazione come spazio di improvvisazione, e Myles Stawman, drammaturgo indipendente britannico, che impiega il web semantico come spazio drammaturgico. *The Art of Dying* di Bilon è un'odissea autobiografica nata dalla diagnosi di cancro terminale della madre. Bilon riconfigura spazi narrativi ricollocando documenti, artefatti e materiali che ridisegnano le linee temporali degli avvenimenti e offrendo una prospettiva sul rapporto tra la natura della performance e la documentazione personale, medica e artistica. Infine, presentato in forma parziale nel marzo 2024 durante il Festival Szczeliny dell'Istituto Grotowski di Breslavia, *The Synchronicity of A* di Myles, Stawman crea un framework concettuale per un «circo a tre anelli» in cui combina diversi linguaggi naturali (latino, arabo, catalano, inglese), forme espressive (immagini, spazio, suono, parola parlata) e linguaggi del web (HTML, CSS, JavaScript).

Nella corrente evoluzione del rapporto uomo-animale, la mimesi rappresenta un paradigma fondante nelle prassi performative transculturali, manifestandosi con particolare pregnanza nei codici gestuali del teatro Noh e Kabuki, nelle metamorfosi corporee del Butoh, nei pattern coreografici del Bharatanatyam e del Kathakali, nelle stilizzazioni del Wayang Kulit balinese e nei caratteri zoomorfici della Commedia dell'Arte. In questo contesto, *Actor's Score, Martial Arts and Animality: from the Animal Turn to Zoosomatics* di Marco Adda si configura come una proposta metodologica che riconcettualizza l'animalità attraverso una prassi psicofisica integrata. Il neologismo "zoosomatics", coniato da Adda, definisce un framework ope-

rativo che sintetizza ecosomatica, dimensione animale e performance in un sistema organico di pratiche incarnate. Questa metodologia si articola come dispositivo tecnico-cognitivo per l'esplorazione dell'*umwelt* – l'universo soggettivo percettivo-operazionale proprio di ogni specie vivente. La zoosomatica si propone dunque come protocollo performativo che permette al performer di trasdurre il proprio apparato neurocognitivo nelle possibilità esistenziali di un'altra specie, operando una vera e propria traduzione intersomatica dei pattern neuromotori. Adda mira dunque all'accesso a una comprensione *embodied* delle strutture cognitive e comportamentali proprie dell'alterità animale, aprendo ulteriori orizzonti di lavoro nel *performer training*.

In linea con un approccio post-antropocentrico, il contributo di Raffaele Rufo (PhD Deakin University, AUS) e Flavia Gallo, *Reclaiming the Metamorphic Imagination: Ecosomatic Practice and the Poetics of Myth in the Age of Ecological Disaster*, esplora l'intersezione tra pratiche ecosomatiche e poetica del mito. Rufo e Gallo sviluppano un dialogo tra pedagogia ecosomatica e drammaturgia nell'epoca della crisi ecologica, con lo scopo di riconnettere l'immaginazione al mondo naturale attraverso l'integrazione di mitologia antica e pratiche somatiche. Il contributo testimonia l'esperienza della residenza artistica "La Selva", svoltasi nella Riserva Naturale del Litorale Romano nell'ottobre 2023. Rufo e Gallo esplorano modalità di accoglimento ed elaborazione del lutto ecologico, introducendo il concetto di "divenire-sensore" come processo di affinamento della percezione ambientale attraverso esercizi specifici. Di particolare interesse è l'attuazione di pratiche, come il "funerale ecosomatico", rituale che traduce il dolore della perdita ecologica per gli alberi abbattuti in esperienza corporea collettiva. Gli autori insistono sul valore degli spazi liminali, dove vitalità ludica, esperienza corporea e azione performativa convergono, permettendo di connettere la dimensione sensoriale individuale con quella che Maurice Merleau-Ponty definisce «la carne del mondo». La ricerca si conclude proponendo le pratiche ecosomatiche e drammaturgiche come strumenti di ingaggio con il patrimonio culturale e di tutela dei beni comuni. In questa prospettiva, il teatro diviene catalizzatore di resistenza culturale ai sistemi globali di estrattivismo e sfruttamento.

Un osservatore attivo come Renzo Francabandera propone in *Technologies, Senses, and Augmented/Virtual Landscapes in Contemporary Performance* un'analisi comparativa di recenti performance internazionali, concentrandosi sui cambiamenti strutturali nel mezzo di rappresentazione risultanti dall'adozione di strumenti digitali. Scritto in lingua inglese per offrire una prospettiva italo-centrica ai lettori stranieri, il saggio di Francabandera evidenzia la progressiva enfasi sugli aspetti progettuali e ingegneristici nelle fasi di ideazione creativa, pratica laboratoriale e coinvolgimento attivo degli spettatori. Attraverso esempi tratti da Italia, Messico, Francia, Belgio, Spagna e Singapore, Francabandera esamina casi e modalità di transizione da ambienti reali a spazi performativi aumentati o virtuali e le diverse

sfide poste dalla combinazione di elementi ingegneristici-progettuali con aspetti geografico-sensoriali.

Riguardo all'evoluzione del *performer training* nello spazio digitale, *Space and Digital: 'Shared Space', Actor and Spectator Agency, and the Notion of Immediacy and Touch in Mediatized Acting* di Davide Giovanzana e Samuli Nordberg (Università di Tampere) offre un'analisi paradigmatica della rimediazione dello spazio performativo nell'era post-digitale vista da due artisti che svolgono un'intensa attività pedagogica. La ricerca esplora le dinamiche emergenti nell'ecosistema teatro-tecnologia, dove l'interfaccia digitale non si configura più come semplice dispositivo di mediazione, ma come agente attivo nella costruzione di nuove modalità di presenza scenica. Il contributo si articola attraverso una serie di protocolli performativi che indagano tre dimensioni cruciali per il teatro contemporaneo mediato tecnicamente: la riconfigurazione dello spazio condiviso, le nuove modalità di agentività nell'interazione performer-spettatore attraverso le interfacce digitali, e la questione dell'immediatezza nella performance tecnologicamente aumentata. Superando la tradizionale dicotomia teatro/tecnologia, gli autori propongono un framework teorico-pratico che capitalizza il potenziale generativo di questa tensione, mostrando come la mediazione digitale non solo ridefinisca ma espanda i paradigmi consolidati di presenza scenica e immediatezza performativa.

Un quadro di quanto sta avvenendo in Italia in questi ultimi anni ci viene restituito dall'analisi condotta da Laura Gemini e Francesca Giuliani (Università degli Studi di Urbino) su casi di studio paradigmatici di rimediazione dello spazio performativo nell'ambito del progetto curatoriale delle "Residenze Digitali" (RD). Gemini e Giuliani prendono in esame tre operazioni che ridefiniscono l'interfaccia performer-spettatore e la concezione dello spazio scenico nell'era post-digitale. Nell'ordine, *Genoma Scenico_dispositivo digitale* di Nicola Galli implementa le architetture del gaming online per orchestrare una triangolazione percettiva inedita: lo spazio fisico abitato dai performer, l'ambiente domestico del pubblico in remoto, e un terzo spazio – interstiziale e virtuale – generato dall'interazione tra i primi due. Questa stratificazione spaziale riconfigura le modalità tradizionali di fruizione performativa, generando una nuova ecologia della presenza scenica. In *Them [immagine-movimento]*, gruppo nanou compie un'ibridazione tra grammatica cinematografica e prassi coreografica. L'uso della telecamera come dispositivo di reinvenzione dello spazio scenico, unita al live editing dell'immagine, genera una drammaturgia intermediale che problematizza il rapporto tra corpo performativo e sua rappresentazione digitale. Infine, con *Toxic Garden-Dance Dance Dance*, Kamilia Kard rappresenta una radicalizzazione ulteriore della performance mediatizzata. Sviluppata sulla piattaforma Roblox, l'opera esplora le potenzialità dell'avatar come estensione del corpo performativo nell'ambiente virtuale, generando un'esperienza immersiva che ridefinisce i confini tra presenza fisica e digitale.

Infine, le molteplici collaborazioni finanziate dai framework europei come il Cre-

ative Europe e l'Erasmus Plus negli ultimi decenni hanno prodotto nuove geografie formative e produttive che continuano a consolidarsi. In *Displacing Practitioner: On Professional Training for Multilingual Theatre in Europe* Kasia Lech (Università di Amsterdam) e Marianne Kennedy (Università di Galway) propongono un paradigma per la formazione del performer nell'era della transnazionalità. Nel loro contributo, Lech e Kennedy teorizzano il "displacement" come principio metodologico fondante della formazione teatrale multilingue inteso come uno spiazzamento che riguarda non soltanto la lingua e il sistema teatrale di riferimento ma anche i parametri culturalmente determinati di "qualità artistica". Attraverso un'analisi del progetto Creative Europe "Jeune Théâtre Européen Jeunes Publics" (JTEJP), che ha coinvolto artisti emergenti nella creazione di nuovi modelli di teatro multilingue per giovani e nuovi pubblici, la ricerca evidenzia come la formazione teatrale multilingue trascenda l'acquisizione di competenze tecnico-specifiche (voce, recitazione, regia) per abbracciare una comprensione più ampia dei diversi sistemi teatrali, pubblici e contesti socio-politici. Il framework epistemologico che emerge integra diverse ontologie linguistiche e modelli produttivi, configurando il multilinguismo non come ostacolo ma come dispositivo generativo di nuove modalità performative. Questa metodologia destabilizza intenzionalmente le zone di comfort linguistico-culturali del performer, proponendo un modello formativo dove la pluralità linguistica diviene risorsa chiave per l'emergere di poetiche sceniche transnazionali.

Speriamo che questo focus offra strumenti critici e spunti di riflessione utili a studiosi, artisti e *practitioners*. Il dialogo aperto e le molteplici prospettive qui presentate mirano a stimolare un dibattito vivo e partecipato. A tutti i lettori, l'augurio di trovare in queste pagine un invito a interrogarsi, creare e immaginare nuovi spazi per il teatro del presente e del futuro.

Darren Tunstall

Giants, from a Distance

What the Greeks call *phantasia*, and we Romans (of course) visions, by which the images of absent things are represented to the mind such that we see them with our eyes and they appear to be present¹.

My aim here is to consider whether the collective space of the Ancient Greek theatre offers a model for our own theatre, which at the present time is in crisis. The crisis is, as I see it, a reflection of a wider malaise in Western culture: a sense of decline, a fracturing of community. My response is to ask: what kind of a space do we find at the beginning of Western theatre? I want to return to the earliest extant Greek play. Aeschylus' *The Persians* won first prize at the City Dionysia festival in 472 BC. It is a key work for understanding the Athenian mindset².

For a culture to flourish, people must solve the problem of collective action. They must deal with the fact that there will always be individuals who will behave selfishly within a group given the opportunity. If there are people who gain advantage by cheating, then sooner or later the group will collapse under the pressure of competitive selfishness. Hence there must be something in place to prevent free riders and bullies from destroying the community – that is, a system of norms and behaviours that rewards prosocial behaviour and punishes selfishness.

In other words, rituals are needed – rituals that bind a community together. The anthropologist Harvey Whitehouse has drawn a distinction between *imagistic* and *doctrinal* rituals³. Imagistic rituals lead to intense social bonding. Typically, they involve the enactment of traumatic ordeals that trigger transformative experiences which will lodge in the memory of participants to become a future point of shared

¹ D.A. Russell, *Quintilian: The Orators' Education*, Cambridge-London, Loeb Classical Library, 2001, p. 29 (trans. by the author).

² For this paper the following editions of the play were consulted: Aeschylus, *Persians and Other Plays*, Oxford, Oxford University Press, 2008 (trans. by C. Collard). Aeschylus, *Persians*, Warminster, Aris & Phillips Ltd, 1996 (trans. by E. Hall). H.D. Broadhead, *The Persae of Aeschylus*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009. A.F. Garvie, *Aeschylus Persae*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

³ H. Whitehouse, *The Ritual Animal: Imitation and Cohesion in the Evolution of Social Complexity*, Oxford, Oxford University Press, 2022.

reference. At the same time that they create strong cohesion within the group, they can also intensify feelings of hostility between groups. The more arduous – the more costly the ritual to participants – the more cohesive the group, a process that Whitehouse calls *identity fusion*. More common are doctrinal rituals, which are designed to routinize a set of beliefs and practices in a large population. Such rituals not only presaged the arrival of large-scale agricultural societies, but the systems of complex governance required to maintain such societies – bureaucracy, law, the priesthood and so on. Whitehouse calls this *extended fusion*.

All ritual acts are to some extent costly, but some are more costly than others, and their cost is related to their power as signals to elicit commitment. What happened in Greek tragedy was that the modes of ritual that Whitehouse has defined became subject to imitation – to *mimesis*. All ritual involves imitation – in fact, over-imitation in the sense that participants will imitate actions without seeking to explain the causal properties of those actions. Rituals are a matter of faith, not logical explanation. Greek tragedies packaged together several costly signals. They were full of music. The chorus had to sing. And the chorus had to dance in synchrony and wear masks while they did so.

The masks present us with an interesting problem. David Wiles touches on it in a chapter on the use of masks in modern performances of Greek drama:

Masks are almost ubiquitous in non-western cultures. The western and Islamic worlds are unusual in regarding the mask as a mode of concealment, not a mode of revelation and transformation. It seems to be a correlative of monotheistic religions that they want human nature to be single, not multiple... Non-western masks are often bound up with the idea of possession, when one of the many divine forces of the cosmos enters a human being through the medium of the mask⁴.

To talk of possession is to stray into the territory of imagistic ritual. I think there is some validity to Wiles' distinction between Western and non-Western conceptions of the mask, but it doesn't get us closer to how the mask really functioned on the Ancient Greek stage. Why did the actors go to the trouble of wearing masks? Looking at the representations on vases of tragic and comic masks, there doesn't seem much reason to want to adopt them. No doubt they were well-made objects. But they had fixed expressions – they lacked the openness, the ambiguity that might have lent them something of the expressive quality of, say, Japanese Noh masks. Did they help the actors project their voices better? It is true that the mouthpieces are larger than with most full masks, so to some extent the mouth of

⁴ D. Wiles, *The Use of Masks in Modern Performances of Greek Drama*, in E. Hall, F. MacIntosh and A. Wrigley (edited by), *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 245-246.

the mask will function like a megaphone. But a full mask muffles the voice and makes it hard for the actor to speak. Indeed, the mask strikes me as a handicap to the actor. And I think that was exactly what it was intended to be. Many modern productions of Greek tragedies have dispensed with the masks, or the singing, or have reduced the dancing to relatively simple group movements, or reduced the chorus numbers severely, as in the well-known 1993 production of *The Persians* directed by Peter Sellars⁵. I think this is partly because of the sheer difficulty of choreographing a group that must sing, dance, wear masks and communicate the poetic words of a tragic play with persuasive force while pretending to be someone else. In the case of *The Persians*, the *choregos* – who was the statesman Pericles, in his first public act as a patron of culture – had to deliver to a crowd of many thousands in the open air (and no doubt in hot sunlight) a performance that also included a ghost, a notorious tyrant and his mother, a chorus of old Persian councillors in full robes (probably played by young men), and a long descriptive speech about the Battle of Salamis by an exhausted messenger. The part of the tyrant, the ghost and the messenger were most likely played by the same person. This is not easy to pull off.

We can expand the idea of costly signalling further. It is hard to overstate the sheer scale of the effort involved in mounting the City Dionysia, which was one of four festivals dedicated to Dionysus each year. On the first day a ceremonial procession took place featuring the sacrifice of a bull and placing of the statue of the god in the theatre, followed by a competition in which ten choruses, each consisting of fifty men or boys, sang dithyrambic odes accompanied by flutes. On day two the spectators were treated to five new comic plays. Over the next three days, three competing playwrights each presented three new tragedies and one new satyr play. Overall, something like a thousand men and boys took part, and up to something like fourteen thousand people attended as spectators. This happened every spring without fail, including while the Peloponnesian War was raging. The theatre in Athens was not a small-scale affair.

Tragedians like Aeschylus set a precedent for future playwrights by concentrating on the fundamental human dilemmas their chosen situations exemplified, whether rooted in current affairs or myth. This may have been partly the influence of philosophy upon playwrights, since philosophy was accorded a high status by the aristocracy. But, significant though this use of the drama to deliver philosophy is, it is not the real agenda, because what matters to the playwright is not that the work is judged as a suitable vehicle for philosophy. The real agenda is, to use the words of Jon Elster, to maximize the value of the work as art⁶. In order to do this, criteria for judgement must be agreed upon; in what Elster calls the strong Classical sense

⁵ For a discussion of this production, cfr. E. Hall in *ivi*, pp. 176-185.

⁶ J. Elster, *Ulysses Unbound: Studies in Rationality, Precommitments, and Constraints*, Cam-

the criteria take the form of specific rules such as adherence to the unities of time and place. Elster's point is that the conscious setting of constraints constitutes the artistic stance we call Classicism; it is the insistence that expression of content demands significant form. Elster argues that the creation of a work of art can be seen as a two-step process: a choice of constraints is made, then choices within those constraints are made. The prestige accorded to the artwork is due to the fact that every added constraint creates another risk of failure and increases the cost of that failure. The point is that the artist doesn't have to take the risk but chooses to. Aeschylus did not have to introduce a second actor into the drama. He imposed a constraint upon himself in doing so. If it didn't work, the public would have taken a dim view of his competence. The game, then, as Elster shows, is to maximize your aesthetic value:

It is not merely a question of artists producing the best work they can, but of choosing a framework that is optimally suited to let them do so⁷.

Elster suggests that artistic conventions work as coordination equilibria. By this he means that conventions set rules that people prefer not to deviate from. If everyone is following the convention, there is no good reason to deviate from it; in the case of artists, not least since they need others to judge their work. Standards of judgement that everyone can understand are often formed first by artists and then by critics – Aristotle was responding to what playwrights like Aeschylus had previously laid down as conventions whilst also imposing his own preferences. Thus, not only must the artists be competent within the framework of conventions, the judges must be as well. Artistic conventions, then, mirror what Whitehouse describes as the routinization of rituals in a large-scale society.

In the *Poetics*, Aristotle wanted us to view a tragedy as a unified imitation of an action rather than a collocation of individual constituents such as particular characters, music and dancing⁸. Through this focus upon the unified action Moses Finley argued that tragedy was «invested...with its highest religious quality»⁹, supported as this investment was by references to gods and oracles, by the use of myth, by choral singing and so on. But in *The Persians* very little actually happens. The root of the word drama is in the word *dran*, which means “do, act, perform”. Someone does something in the present moment, rather than someone reporting that someone did something in the past. Does talking while standing on a stage in front

bridge, Cambridge University Press, 2000. Cfr. Chapter three, *Less is More: Creativity and Constraint in the Arts*, pp. 175-269.

⁷ Ivi, p. 200.

⁸ Aristotle, *Poetics*, Newburyport, Focus Publishing, 2006 (trans. by J. Sachs).

⁹ M.I. Finley, *The Ancient Greeks*, London, Chatto & Windus, 1963, p. 99.

of an audience count as doing – especially if the talking is about things that have already happened elsewhere? In *The Persians* we find:

1. The chorus, who await the return of their king Xerxes, sing of their growing anxiety regarding the war.
2. The Queen Mother Atossa enters and tells the chorus that she had a bad dream, before asking them a few questions about the Athenians.
3. A Messenger enters and tells the chorus and Atossa that the Persians have been defeated at Salamis.
4. Atossa leaves, upset, and after a brief amount of lament from the Chorus returns in mourning clothes. They perform a ritual at the tomb of Darius her dead husband.
5. As their song concludes, the ghost of Darius rises from his tomb. Atossa tells him the news of Persia's defeat and humiliation. Dismayed, he blames it on Xerxes's youthful pride.
6. After Darius has gone back into his tomb, the Chorus sing about what a good king Darius was.
7. Xerxes arrives, dishevelled. The Chorus ask him about the fate of some of the Persian commanders, which turns out to have been bad. They finish the play by singing a lament for the fate of Persia.

All the fun, it seems, happens offstage, and all we get is people talking about it. Of course, this is not entirely fair, since there is singing and dancing to enjoy, and some masks and costumes, and a bit of spectacle when the ghost of Darius appears. But is this play remotely dramatic? The answer to that is yes, because by appearing on-stage and talking, the characters are doing something in the present. Yet the play seems to want to distance us from its own action, and as a result it comes across like a message from outer space, remote and abstracted from the events that inspired it.

The closer an event is to us in space and time, the more immediately relevant it becomes. If the drama finds a way to bring the characters closer to us – most obviously by giving them airtime – and then ramps up the relevance of events to those characters, the story becomes more grabbing. But proximate relevance is not the same as the feeling of a larger ultimate meaning, and this distinction is the result of the different effects of closeness and distance upon our thinking patterns. The branch of psychology that addresses the workings of psychological distance is called Construal Level Theory. The idea is that we think about objects and events – we construe them – in terms of their temporal and spatial distance from us, and we construe abstract concepts or imagined objects and events in a different way to objects that are immediately present to the senses. Indeed, we think in two different modes, “near” and “far”. We pay attention to the finer details of things that are near, although usually just a few things seem close to us at a time, which we then see as important in terms of guiding our immediate decisions and actions.

We construe something far away in less detail since it offers reduced information, and it will seem less immediately important, but the trade-off is that we can think of many things at a time in the far mode. Thus, the degree of abstraction (the construal level) is mapped onto the psychological distance, so that the far mode is more likely to be used in an abstract, symbolic way. Furthermore, if something strikes us as near or far in one way, we will tend to imagine it is near or far to us in other ways. Thus, we think about indirect experiences – ones that are not immediately present to the senses such as the past, the future and imaginary scenarios – differently to how we think about direct experiences, and this difference is reflected in our judgments, predictions and behaviour¹⁰.

Let us consider the sense of wonder and awe – of the sublime. Feelings of the sublime often seem to depend on an inhuman scale. Things that are too big or too small for our minds to fully grasp – such as ideas about the cosmos, or about atoms – lead us to translate literal distance into psychological distance, and with greater distance we tend to think in higher-level, abstract terms about the subject. Hence, art that summons up feelings of the sublime often has a built-in ambiguity, rather as objects, when looked at from far away, are misty. Things that are profoundly distant from us remind us that we are not the centre or the measure of things, and that the vast majority of what exists is unknown to us. These phenomena are not close to us: they are unutterably strange; they are not “about” us, we don’t know what to do with them, and perhaps that’s why they can cause feelings of dismay as well as wonder.

The drama, though, tries to bring fictional people closer to us. The two main ways of achieving that are by choosing stories that highlight socially relevant information through an imitation, and by choosing a mode of communication that reduces the psychologically distant “not here, not now” by placing imagined persons and events in front of our eyes and ears – using what the Greeks called *phantasia*, about which more in a moment. Even so, Athenian tragedies usually presented stories drawn from a distant, legendary history – in that respect *The Persians* is unusual, though probably not unique. The Trojan War, a rich repository of material for the playwrights, was considered a matter of historical truth, but it was also a story populated by gods and demi-gods. Thus, the tragedies might be seen as sublime in their effects, and this feeling was enhanced by the fact that they were staged in a vast open-air space, where the actors in their archetypal masks and *kithurnoi* would have seemed distant from the spectators and at the same time curiously large, like giants.

¹⁰ Y. Trope and N. Liberman, *Construal-Level Theory of Psychological Distance*, in «Psychological Review», CXVII, 2010, n. 2, pp. 440-463. For a recent bibliometric analysis of the theory, cfr. S. Adler and M. Sarstedt, *Mapping the jungle: A bibliometric analysis of research into construal level theory*, in «Psychology and Marketing», CXVII, 2021, n. 9, pp. 1367-1383.

With *The Persians*, the most powerful presence on stage is a supernatural character – the ghost of Darius, who rises from his tomb to condemn his son Xerxes for foolishly attempting to invade Greece. Darius is more than just a ghost: he is an ancestor, and he carries the cultural weight of the ancestor. Darius is something of a paradox. On the one hand, he is not like the spirits of hunter gatherer or forager communities because, while they certainly required appeasement through rituals, they seemed as a rule uninterested in pronouncing judgements upon human behaviour. The reason for this is that they presided over small tribes, where everyone knew each other and saw each other on a regular basis, so it was much harder to cover one's tracks and escape detection and punishment. Thus, the tribal members did not need their spirits to approve or condemn their actions.

On the other hand, Darius does not behave like the Big Gods of the Axial Age that are described by Ara Norenzayan in *Big Gods*¹¹. Those gods are omniscient, omnipotent and moralizing agents who enable small societies to grow into big ones by acting as a kind of supernatural surveillance system that creates an atmosphere of cooperation among people. Big Gods thrive on the premise that humans are nicer when they think they are being watched. Atossa is described as the wife of the Persians' god (*theou*) and mother of a god (l. 157). The use of *theou* is significant, since in no other surviving fifth century tragedy do we find a king described with this word. In line 711, Atossa says that, when he was alive, Darius lived like a god – or perhaps as a god: the Greek is ambiguous. In any case, the best explanation seems to be that Aeschylus was hinting at the Persian ritual of honouring the dead king: Darius was posthumously deified, and this may have been seen by the Athenian spectators as a distinctively Persian practice. Yet, the Greeks too honoured their ancestors. They even had special festivals of the dead, at which it was believed their forefathers would rise from the underworld and walk the city streets¹². Most importantly, though, Darius differs from the Big Gods in that he does not intervene. He is neither omnipotent nor omniscient and comes across as all too human in his emotional reaction to the news of his son's disastrous mistakes.

Complex societies require institutions that in turn exert costs in terms of coordination and control of large numbers of people. The City Dionysia was such an institution. In competitive situations, those societies that are better able to manage such coordination as is needed to run costly institutions will win out. By the time Aeschylus wrote *The Persians* there was a powerful motive for coordination: the threat of invasion from the gigantic Persian (Achaemenid) Empire. The empire emerged from around 550 BCE when King Cyrus with his son Cambyses took control over Lydian, Babylonian and Egyptian territories, and along with those

¹¹ A. Norenzayan, *Big Gods: How Religion Transformed Cooperation and Conflict*, Princeton, NJ and Oxford, Princeton University Press, 2013.

¹² J.D. Mikalson, *Athenian Popular Religion*, London, Chapel Hill, 1983, pp. 96-97.

absorbed into his kingdom the Medes, an ancient people of the Northwest. The empire spread west as far as into Egypt, and east into central Asia and the Indus region. North of Athens, it reached to Thrace and Macedonia, and during the Persian wars made headway into mainland Greece. After the Ionian Revolt of 500-494 BCE, in which Athens was involved, a campaign to punish the Athenians – with whom the Persians had previously had a treaty – was begun by King Darius (the ghost of *The Persians*) and continued by his son Xerxes (the tragic protagonist of the play). On two separate occasions the Athenians had to evacuate their city, whereupon it was taken by the Persians. It is likely that Xerxes wanted to secure recognition from the Greeks of his sovereignty through setting up a series of Greek satellite powers under him. Where the Persians suffered defeats, as at Marathon (in which Aeschylus fought), Salamis (to which some say Aeschylus was a witness) and Plataea, this did not mean the end of the Persian empire; arguably, that was not achieved until the reign of Alexander the Great. Rather, it meant that Athens realigned its political priorities by stamping out expressions of allegiance to Persia and by the creation of a strong, politically independent culture. By around 460 BCE, Persia had retreated to the Eastern part of the Mediterranean and into Asia Minor, and Athens had become a force to be reckoned with in the region¹³.

Just how extensive had been the reach of the Persian empire is suggested in the play by passages in which the names of places and leaders aligned with Persia are given. In the parodos (ll. 21-51), for instance, the Chorus recites the names of Persian commanders and satraps: Amistres, Artaphrenes, Megabates, Astaspes, and so on. Edith Hall notes how the sounds of these names are part of a wider linguistic strategy by the playwright «to create within Greek diction the impression of barbarian speech [...] the lists imply both the strangeness of the Persians' language and their superiority in numerical terms»¹⁴.

The chorus are a collective body, not an assortment of individuals. Given the fact that it was young men who made up the chorus, they must on occasion have seemed like a hoplite formation, although probably not so much in this particular play, since they represent elderly Persians. The infantryman was a foundation stone of the idea of justice in the Greek world, showing equality before the law along with a feeling of communal pride. The hoplite stood in overlapping formation so that his otherwise exposed right side was protected by his comrade's shield. The hoplite's weapon was a spear used in close fighting, not as a javelin; this should be contrasted with the image of the Persian archer on horseback, a fearsome and

¹³ Cfr. G. Cawkwell, *The Greek Wars: The Failure of Persia*, Oxford, Oxford University Press, 2005. Also, cfr. T. Harrison, *The Emptiness of Asia: Aeschylus' Persians and the History of the Fifth Century*, London, Gerald Duckworth, 2000.

¹⁴ E. Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 77-78.

skilled figure but yet an individual who could be driven back or overcome with sufficient numbers of well-organized, determined foot-soldiers protected by their formation – as the Spartan hoplites certainly were, while the Athenians themselves were presented as masters of the waves. In *The Persians* the name Astaspes derives from *aspes*, the Iranian for horse¹⁵. The Achaemenid Empire was far ahead of Greece in the use of mounted warfare, which helps to explain its remarkably rapid spread, and by the sixth century BCE deployed cavalry all across its frontiers. There is, though, some evidence that southern parts of Greece were making more significant use of cavalry in the fifth century BCE¹⁶. Aeschylus makes use of this contrast between the bow and the spear in the play. The chorus tells us in the parodos (l.85) that Xerxes will bring death on the spear-carrying Hellenes with his bow. The frightening image of the king laying waste to the Greek cities in his path (ll. 21-58) is, at the end of the play, reversed. The Persians drown in the sea, and among the final moments of the drama is a verbal image of the royal quiver of Xerxes, now rendered useless (ll. 1017-23).

The chorus are both victims and witnesses to the punishment of Xerxes, and in that respect could be seen as proxies for the Athenian spectators. The need to witness punishment partly motivated the production of this play as it has countless others. But revenge is bittersweet at best and is made more bitter by the memories of the hurt that led to it. There is no sense in which we can comfortably say that *The Persians* is an exercise in communal glorying; it is, after all, a tragedy, and shows sensitivity to loss on both sides. Yet I suspect there were political reasons as well as dramaturgical ones for the peculiar standpoint the play takes towards the enemy. We do not know who was among the spectators at the original production in Athens, but not all of them would necessarily have been Athenians, and some of them may have taken a message about Athenian values away with them to their own communities. The City Dionysia was held in March, which was the beginning of the sailing season, so foreigners and tourists would have been able to attend. In addition, orphans of the war dead attended the parade, wearing battle gear, and were honoured by the citizens.

In invoking the concept of *phantasia*, the Roman rhetorician Quintilian was drawing upon the legacy of Plato and Aristotle. There has been considerable ink spilled over how to translate the word *phantasia* into English. My reading of Quintilian's meaning is that an orator uses words to cause images to appear in the mind of the listener. The mental images are felt to be real objects in front of the listener's eyes. To place something in front of the eyes of the audience was the usual rhetorical description of *energeia*; what is different with *phantasia* as Quintilian explains

¹⁵ Ivi, p. 91.

¹⁶ P. Turchin, T. Currie and E.A.L. Turner, *Mapping the Spread of Mounted Warfare*, in «Cliodynamics», VII, 2016, n. 2, pp. 217-227.

it is that it is not only the mind of the listener that is stimulated into seeing pictures but the mind of the speaker also, arising as the pictures do as if unbidden during the spontaneous flow of the speech¹⁷.

A common case of *phantasia* in plays is when people imagine they have seen a ghost. Ghosts, of course, have had a rich stage life in many cultures since Aeschylus. This should not come as a surprise. While there is disagreement over the origins of theatre in Ancient Greek cult practices, the theatre has always been associated with the invocation of sacred values and the emotional experiences through which we access them: wonder and awe, pride and shame, terror and disgust, anger and outrage, ecstasy and joy. Ghosts often function to remind us of our commitments to certain sacred values, such as honouring one's ancestors.

By sacred values I mean values that are considered transcendentally important to a community, such that they cannot be exchanged with non-sacred (secular) values¹⁸. A particular community holding a sacred value will feel there is an impassable barrier that protects that value. That said, community members will inevitably at times feel the pull of conflicting sacred values. The tragic theatre of Ancient Greece was a space for expression of such conflicts. The pull between values will sometimes lead individuals to behave in a way that, by prioritizing one sacred value, violates another one. The inevitable constraints of reality often challenge one's sacred values; the costs of maintaining those values become very expensive. If we are forced to confront the contradictions between reality constraints and sacred values, we will often seek a reframing of the problem that will transform unacceptable trade-offs into ones that we can live with.

Greek tragedy places a conflict of sacred values in a world of the distant past. It is a common move of mythological stories that they are set in a distant time¹⁹, a time when the world was inhabited by supernatural beings and the boundaries between humans and non-humans was permeable. A cross-cultural trope of forager myths is that there was a Transformation period during which, as a result of the actions of ancestral beings, the world changed into the more recognizable world it is today. Before the Transformation, the world was a land of giants. Nonetheless, Greek tragedy presented an imitation of recognizable human actions, rather than the strange workings of ancestral beings.

There are a few nuances to note regarding mimesis in terms of recognizability. The first is that the Trojan War may well have been in the distant past, but the Persian war was not. So, it was not out of the question to present recent history on

¹⁷ G. Watson, *Phantasia in Classical Thought*, Galway, Galway University Press, 1988, pp. 69-70.

¹⁸ P.E. Tetlock, *Thinking the unthinkable: sacred values and taboo cognitions*, in «Trends in Cognitive Sciences», VII, 2003, n. 7, pp. 320-324.

¹⁹ M. Scalise Sugiyama and P. Hogan, *Distant Time: A possible typological literary universal*, 31 January 2017, <http://literary-universals.uconn.edu/2017/01/31/distant-time-a-possible-typological-literary-universal> (last access: 17 July 2024).

the Athenian stage, and we do not know how many plays would have been about recent history, since most of the plays are lost. A second point is that there was nothing to stop playwrights from nudging their audiences into drawing parallels between mythic and contemporary events; it is well-known that Euripides' *Trojan Women* (*Troiades*) was performed in the thick of the Peloponnesian war and was probably taking a swipe at recent atrocities committed by the Athenians.

The third point is one made by Alan Sommerstein in *The Tangled Ways of Zeus*: the popular idea that the Greeks already knew how the stories they were watching in the plays would turn out does not stand up to scrutiny:

The long and short of it is that within very wide limits, poets, and particularly dramatists, treat myth as they please: almost the only constraint is that the dénouement of a play must not be radically incompatible with the well-known course of subsequent events – so that it would not, for example, have been possible for Euripides to have Achilles sacrifice his life at Aulis in an attempt to save Iphigeneia. Even this constraint is partly nullified by the *deus ex machina* convention²⁰.

The Athenian audiences knew that the play they were about to watch would very likely provide a fresh spin on mythic events. What they couldn't predict was what that spin would be. The game is not to replace what happened, but to insert hypothetical scenarios which provided a space to speculate upon a character's motives.

Mimesis is the basis of the Greek drama, and it has dominated Western theatre ever since. That is a big claim, and of course mimesis is a notorious concept. Let's recall there are two aspects to it. The first is that it speaks about an image of something absent (Achilles is not literally on stage), but that bears some resemblance to the absent thing. And it is not some internal, invisible quality of the object that is being imitated in the image: it is the appearance, we might say the form. The second aspect is that the image is drawn from a source that functions as a template. This understanding of mimesis as the basis of the drama is indebted to Daniel McInerny²¹. What I want to add to his excellent parsing of the topic is this: it was only through mimesis – formal resemblance to an original example – that the Athenian playwrights were able to make alterations to that original. The freedom to manipulate myths so as to appeal to their spectators would have served to de-ritualize the drama to a significant extent: the shadow of the ritual remains, but in the true ritual, there is no investigation of motive, whereas in the drama, there is.

Rituals are not spaces for the exploration of motives; yet sacred values, which

²⁰ A.H. Sommerstein, *The Tangled Ways of Zeus and other studies in and around Greek Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 212.

²¹ D. McInerny, *Beauty & Imitation: A Philosophical Reflection on the Arts*, Elk Grove Village, Word on Fire, 2024.

appear to be set apart from the kinds of constraints put upon us by everyday secular reality that would surely matter urgently to us, are in fact at least as motivating. Reasons for buying into sacred values are not like inherited instincts: we must learn them from our communities. And we learn them by copying customs, traditions, habits – i.e. rituals. Neither are they subject to rational discourse. They are embodied practices, and the knowledge they impart is tacit because it is embodied. In effect, we learn them mimetically – we learn to imitate the behaviours that call up the emotions attached to those values. The behaviours function like source examples in the game of representation. We imitate the formal appearance in the ritual, and in doing so we summon up the absent thing – the feeling – which motivates us.

What is distinctive about the drama is that it represents the formal aspects of its original object in a medium other than the medium in which the original resides: as McInerney (quoting the poet and painter David Jones) puts it, «For all art re-presents a given reality in matter other than that in which it is naturally at home, and this is a kind of abstraction»²². While this is obviously the case with painting, it is also the case with drama, which uses human actions to imitate other human actions. The matter – the human actions – are not naturally at home because they have been recontextualized, reframed in and for a theatre audience in a theatre space.

Rational arguments are not the point in the conflict between sacred values that characterized the Athenian drama because the conflict cannot be resolved: it is too mysterious; yet we are compelled by our sacred values, like the characters in the drama, to take decisions that lead to actions. The motives for such decisions are often inexplicable to us. They do not strike us as the result of personal choice – unlike the secular motives that drive our proximate behaviours such as making a sandwich when we're hungry. And this is my point: it is motivating to us that there could be sacred things whose existence we admit but whose power over us is essentially a mystery because they have no clear instrumental relationship to resources like sandwiches. Sacred values soar above the realm of the practical; we feel that there are some obligations we must honour, some duties we must attend to, some sacrifices we must make, and asking why we must do so is irrelevant or insulting: if you have to ask why, then you just don't get it. And the amazing thing is that these sacrifices, duties and obligations in service to one's sacred values have so often given people compelling motivations for actions that come with a huge cost, as Harvey Whitehouse shows. It is amazing because logically one would imagine that it's more immediately motivating to get a sandwich when you're hungry, but behaving in accordance with one's sacred values often overrides such secular motives. Commitment to the sacred values of one's group has to be shown, and the showing may well involve a costly signal, like wounding oneself, abasing oneself before one's god for long periods of time, challenging someone to a duel, not having sex – and so on.

²² Ivi, p. 22.

The Athenian theatre was a public space in which absent things holding a sacred value for the community were made available to the senses. They were, in that sense, *phantasia* – experiences involving vivid imagery. Imagery here means audio-visual imagery: pictures presented in words, gestures and actions such as dancing, pictures bound together with music and sounds. The use of imagery was a method by which the community gained access to the sacred, to achieve what the sociologist Émile Durkheim described as collective effervescence²³. Durkheim's point about the sacred rituals of collective effervescence was that they bind us to our respective communities. They do this by inspiring powerful feelings of awe, wonder, religious devotion and so on, feelings that are projected beyond the minds of the individual participants into a song, a dance, a prayer, or a gesture.

For collective effervescence to be effective at binding individuals to a community, the members must demonstrate to each other their agreement regarding what values are sacred; as I have said, this may well involve costly signalling. It is costly in order to show that you mean it; costly signals are amongst other things a way of keeping out people who would dilute the sacred values of the group.

Rituals bring sacred things, which are construed in far mode, present to the senses – we collectively treat the far thing as if it is a near thing. We don't tend to carefully analyse the contextual details of sacred things. The far mode is construed through intuitive heuristics and aesthetics, as when we struggle to find the words to describe some transcendent experiences such as seeing a ghost. But this leads to a paradox, since we tend to want to be closer to the things that we value. So we create rituals with near mode effects on our bodies, but whose operations cannot be finally explained in terms of near mode causes.

The theatre, while it emerged from ritual practice, was not and is not simply a ritual. Being a fiction rather than a ritual, it returns us finally to the far mode. Productions that exist only in the near mode are to my mind ultimately trivial and will not save the theatre from withering away in the fog of technological distraction and cultural malaise. Here I am thinking of some immersive or participatory performances I have experienced, which may have felt phenomenologically grabbing, but have left no deep mark on my memory, and provided me with none of the consolations of philosophy. I think that if we are to rescue theatre from its crisis, we should construe it, as I submit the spectators at *The Persians* in Athens did in 472 BCE, as if looking from a distance at a land of giants.

²³ E. Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*, trans. by C. Cosman, Oxford, Oxford World's Classics, 2008.

Sara Uboldi*

Trousse nel teatro e nell'arte di Renato Mambor: dispositivo incarnato della mente estesa

Introduzione

A partire dagli anni Sessanta, Renato Mambor ha sperimentato inedite forme di ibridazione tra pittura, fotografia, scultura, video arte e teatro. Nel 1975, l'artista ha realizzato *Trousse*, una scultura in profilato metallico con forma di parallelepipedo, due metri per due, come dispositivo per incorniciare la realtà e gettare le basi di una nuova relazione fenomenologica tra spazio e presenza. L'installazione è presto passata dalla scultura allo spazio scenico. Nello stesso tempo, Mambor ha fondato la compagnia sperimentale Gruppo Trousse, con il dichiarato intento di compiere 'operazioni di miglierie' attraverso il teatro e i linguaggi espressivi¹. *Trousse* è stata concepita come cassetta degli attrezzi, dispositivo e oggetto-variabile di situazione, «borsetta per i trucchi, [...] scatola dei ferri del meccanico o di un medico»² Ha scritto l'artista:

Ho costruito piccole e grandi gabbie per incorniciare gli oggetti della vita quotidiana e così è nata la Trousse, bordo, cancello, perimetro di uno spazio rubato. [...] Una piccola Trousse in cui poteva entrare una tazzina da caffè o una forbice da sarto. Quando Trousse è diventata grande come un armadio, come una cabina del telefono, come un ascensore, naturalmente vi è entrato un uomo. Cambio di scena, la persona ha chiesto la mia compagnia, è nato un dialogo³.

Attraverso l'analisi di *Trousse* come spazio potenziale attivato dalla relazione tra soggetto-sguardo/interno-esterno, il presente articolo indaga lo spazio scenico co-

* Altri autori: Alessandro Bortolotti, Giulia Candeloro, Maria Tartari, Luciana Mastrodonato, Pierluigi Sacco, Federico Sardella.

¹ Cfr. R. Mambor e P. Speciale, *Nato Re Magio*, Imola, Maretti Editore, 2014, p. 15.

² B. Carpi De Resmini, *Renato Mambor. Atto unico*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 71.

³ R. Mambor e P. Speciale, *Nato Re Magio*, cit., p. 15.

me cornice di riconfigurazione di un'esperienza fortemente incarnata, come *frame*, *mise en abîme* del palcoscenico e del mondo, come metafora del superamento della soglia e, ancora, come tropo di condensazione spazio-tempo con profonde valenze antropologiche, culturali e cognitive. I processi di concettualizzazione e la categorizzazione delle esperienze possono essere considerati connessi ai comportamenti spaziali e motori resi possibili da un sistema di relazioni basate sull'entità metaforica⁴. Lo stesso concetto di *enazione* elaborato da Varela, che segnala il rapporto di interdipendenza tra i processi sensoriali, motori, e la cognizione, trova risonanza nella metafora della mente estesa in cui i processi cognitivi oltrepassano i confini del corpo, includendo l'ambiente circostante⁵. Attraverso la lente dello spazio cognitivo, a partire da *Trousse*, è quindi possibile riflettere approfonditamente sul concetto di soglia come spazio liminale, ovvero di osmosi e di transito, ma anche di delimitazione, con implicazioni culturali e simboliche che sono al centro di ogni esperienza estetica. In questa direzione, il presente contributo restituisce una lettura interdisciplinare di *Trousse* come metafora di processi d'interazione complessi tra soggetto-oggetto, tra spazio e azione. Le possibili implicazioni dell'assunto alla base della definizione di "spazio incarnato" vengono restituite attraverso la lente delle scienze neurocognitive. Seguono gli approfondimenti sul concetto di soglia in ambito psicologico ed estetico, sul tema dello spazio in architettura e nel design, fino alla trattazione del paradigma dell'*enactment* capace di condensare e restituire con nuova luce aspetti innovativi della poetica e della produzione dell'artista.

Trousse come metafora della mente estesa

Per Renato Mambor, l'atto artistico e performativo deve essere concepito come un agire nel processo, secondo uno sguardo multiplo, bifocale, legato alla realtà proprio come quella "verità" che viene riconosciuta prima nel teatro di Stanislavskij⁶ e poi assunta come base ontologica della produzione artistica figurativa. L'attenzione dell'artista appare rivolta alla definizione di una visione profonda capace di guidare le azioni, senza fermarsi sul dato puramente visivo. Una visione in grado di «scivolare all'indietro, alle cause che hanno prodotto il fenomeno percettivo»⁷. Un attore che esce di scena o una sagoma ritagliata alla finestra diventano i *signacula* di un inatteso spazio liminale, osmotico, lo spazio-tempo ideale che può intercorrere tra l'osservatore e l'oggetto. Il «camminare dentro e

⁴ H.R. Maturana e F.J. Varela, *The Tree of Knowledge: The Biological Roots of Human Understanding* [1992], Boston, Shambhala Publications, 1998².

⁵ A. Clark e D. Chalmers, *The Extended Mind*, in «Analysis», LVIII, 1998, n. 1, pp. 7-19.

⁶ K.S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 134-170.

⁷ R. Mambor e P. Speciale, *Nato Re Magio*, cit., p. 75.

fuori» dell'artista indica la capacità di distaccarsi per assumere la giusta distanza dell'osservazione e per consentire la denominazione e la relazione⁸. Se per conoscere è necessaria «una pulizia dello sguardo», una sosta nei pressi dell'origine per rivendicare il diritto alla sovversione del noto, dello stereotipo, delle frasi fatte è necessario un intervento più risolutivo⁹. Sfruttando la prospettiva teorica della dialettica dello sguardo¹⁰, tema ben affrontato nella critica dell'arte contemporanea, a partire da Magritte, Duchamp fino a Kounellis, l'immagine ripetuta (tautologia), sovrapposta all'autoreferenzialità della stessa è in grado di spostare su un altro piano della significazione e dell'elaborazione cognitiva. In questo modo, il dato reale può essere filtrato attraverso una distanza, tra figura e sfondo o tra dentro e fuori, proprio come avviene con *Trousse*, generando un passaggio percettivo. D'altra parte, Mambor cita espressamente la lezione del Teatro dell'assurdo: al termine dei due atti di *Aspettando Godot*, Vladimiro e Estragone dicono «andiamo» e la didascalia recita «non si muovono»¹¹. Allo stesso modo, l'arte degli anni Cinquanta aveva già tentato una rivendicazione sulla produzione relativa alla scomparsa dell'oggetto. D'altra parte, il rapporto di crisi tra forma e presenza ha radici più antiche – basti pensare ai teologi della scolastica che sentenziarono su *imago* e *vestigia* e sulla distanza ambivalente tra traccia e somiglianza perduta¹². La dissociazione caratteristica nel teatro genera una temporalizzazione complessa, perversa in alcuni casi, e il vedere è operazione potenzialmente inquieta. Quando l'immagine è capace non di imitare, ma di richiamare una fenomenologia della presenza, si creano complicanze: è il caso dell'*Evidenziatore* (1972), opera che da oggetto chiuso diviene oggetto-che-ci-guarda, come un tagliante «filtro-lama» attraverso il quale attaccare il mondo. L'arte di Renato Mambor si compiace quindi della dialettica tra separazione ed enunciazione. Separazione è spazio fisico che allontana ma che permette nello stesso tempo un contatto, è palcoscenico con soglie fluide che trasforma lo spettatore in osservatore. «Si comincia dal vuoto», scrive Mambor¹³ così come il teatro di Beckett aveva preso avvio da una tabula rasa della parola. Lo spazio vuoto è per l'artista la condizione per coniugare un interno a un esterno e, partendo da questo, egli afferma: «La domanda che mi pongo è se un diverso osservatore può influire

⁸ Ivi, p. 99.

⁹ G. Ranzi, *Intervista a Mambor*, in A. Dambruoso (a cura di), *Mambor: Trasformatore*, Imola, Maretti Editore, 2018, p. 152.

¹⁰ G. Didi-Huberman, *Il gioco delle evidenze*, Roma, Fazi Editore, 2008.

¹¹ S. Beckett, *Teatro completo: drammi, sceneggiature, radiodrammi, pièces televisive*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 46, 83.

¹² H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015, p. 77.

¹³ R. Mambor e P. Speciale, *Nato Re Magio*, cit., p. 22.

sull'esterno, se la modificazione del punto di vista dell'osservatore possa modificare concretamente la realtà esterna»¹⁴

Lo «scivolamento lento, quasi involontario dalla pittura al teatro» ha comportato, nella poetica di Mambor, l'infiltrazione di uno spazio-evento, nella forma dello psico-evento. In questi lacerti di esperienza, «il gioco dell'io del soggetto e il tu dell'oggetto inizia a conciliarsi»¹⁵, l'uomo estrinseca il suo spazio interno nello spazio altro, diviene attore. Per l'artista è questo il processo che può condurre alla relazione e alla consapevolezza del proprio ruolo sociale e, quindi, anche politico. In questo senso, la ricerca di Mambor prefigura fin dagli esordi una serie di assunti propri delle scienze cognitive, l'idea di un'esperienza del mondo come processo attivo, multiforme, in cui i rapporti tra soggetto e oggetto istituiscono una relazione pragmatica, e la visione multimodale, come attivazione sinestetica di tutti i sensi, che coinvolge la sfera espressiva e la relazione intenzionale. Il delimitare dello spazio nella gabbia di *Trousse* costituisce il primo atto di riscrittura di una sceneggiatura sul rapporto Io-mondo attraverso le arti. *Trousse* è spazio abitabile, armatura da indossare o da superare, spazio verticale di accentuazione drammatica, esercizio visivo verso il mondo. In sostanza, essa è iperbole dello spazio cognitivo esteso che necessita di confini rimarcati a livello simbolico, che vince il rischio del solipsismo trasformando l'osservatore in attore, il testimone in agente. È metafora della mente estesa, *blending* di corpo e ambiente¹⁶ e strumento di abbattimento della quarta parete¹⁷.

Nell'accezione dei *Passages* di Benjamin, la soglia (*schwelle*), nella dualità espressiva della concretezza e dell'immagine figurata, è in grado di veicolare una varietà semantica legata a stati di mutamento, passaggio, attesa, straripamento, così come suggerito dalla etimologia della parola (βηλός, οὐδὸα ὁδός e limes). L'esperienza antropologicamente saliente della soglia come spazio di transito nei processi di liminalità come fase intermedia di un rito di passaggio¹⁸ enfatizza il distacco dall'esperienza ordinaria proprio dello spazio performativo, capace di indurre le risposte senso-motorie e affettive di una Simulazione liberata¹⁹. La Simulazione liberata può manifestarsi nel superamento di una soglia simbolica che immette in uno spazio che sottrae dalla necessità molte risorse cognitive, usualmente utilizzate per scopi di sopravvivenza nel mondo, mettendole a disposizione dell'abbandono estetico. Il

¹⁴ R. Mambor, *L'idea del rullo: tracce su carta dal '68 ad oggi*, Roma, Soligo Art Project, 2001, s.p.

¹⁵ R. Mambor e P. Speciale, *Nato Re Magio*, cit., p. 15.

¹⁶ A. Clark e D. Chalmers, *The Extended Mind*, cit., pp. 7-19.

¹⁷ F. Sardella, *Renato Mambor*, Firenze, Forma Edizioni, 2019.

¹⁸ A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981; V. Turner, *Il processo rituale. Struttura e antistruttura*, Brescia, Morcelliana, 1972.

¹⁹ V. Gallese, *Corpo e azione nell'esperienza estetica. Una prospettiva neuroscientifica*, in U. Morelli (a cura di), *Mente e bellezza. Arte, creatività e innovazione*, Torino, Allemandi, 2010, pp. 245-262.

“vedere con il corpo” viene richiamato dall’artista come necessità intrinseca sia della visione sia della costruzione, secondo la convinzione che l’arte possa avvenire soltanto «nell’occhio stesso dello spettatore»²⁰.

Lo spazio scenico di *Trousse* è inoltre *affordance*, spazio e azione in un unico atto, che guida all’uso e alla costruzione di significati e narrazioni. Secondo Gibson²¹, infatti, lo stesso terreno da perlustrare, con le sue caratteristiche, si offre come invito all’atto, spazio incarnato come orizzonte di possibilità del soggetto e delle sue *capabilities* senso-motorie. Lo spazio-soglia, in quanto spazio simbolo, si costruisce sulla dialettica: comporta delimitazione e superamento. Per questa ragione, la soglia è luogo del conflitto, nell’accezione etimologica di *cum-fligere*, il luogo dell’emergenza del processo e del significato che, nella scena, è in grado di innescare dialettica. Secondo Mambor, questo è l’assunto per il “cambio di scena” che consente di far scaturire il dialogo. Superando la soglia, il soggetto diviene attore dello psico-evento in presenza, secondo una relazione fenomenologica tipica del linguaggio teatrale.

Spazio incarnato dell’esperienza

Lo spazio incarnato dell’esperienza può essere collegato alla teoria della cognizione incarnata²² secondo la quale la nostra cognizione è profondamente radicata nel corpo e nelle sue interazioni con l’ambiente circostante. Quando parliamo di “spazio incarnato”, ci riferiamo al modo in cui percepiamo e interagiamo con lo spazio fisico che ci circonda attraverso il corpo, e a come, grazie alle nostre esperienze pregresse e alla nostra cultura, siamo in grado di anticipare i comportamenti futuri da adottare²³. Questo comprende il modo in cui percepiamo le distanze tra gli oggetti, navighiamo in un ambiente, o utilizziamo il corpo per esprimere idee astratte, come il tempo o le relazioni spaziali. In altre parole, si tratta di una teoria dell’intelligenza e del comportamento umano che sostiene come il nostro pensiero, la nostra comprensione e il nostro modo di interagire con il mondo siano strettamente legati all’esperienza corporea. Il nostro pensiero è profondamente influenzato dall’interazione con l’ambiente fisico che ci circonda, compreso il nostro corpo²⁴.

²⁰ R. Mambor, *Opere recenti*, in A. Dambruoso, *Mambor trasformatore*, Imola, Maretti Editore, 2018, p. 39.

²¹ J. Gibson, *The Theory of Affordances* [1979], in *The People, Place, and Space Reader*, London, Routledge, 2014, pp. 56-60.

²² L. Foglia e R.A. Wilson., *Embodied cognition*, in «Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science», IV, 2013, n. 3, pp. 319-325.

²³ A. Bortolotti et al., *Imagination vs. routines: Festive time, weekly time, and the predictive brain*, in «Frontiers in Human Neuroscience», XVIII, 2024, pp. 1-13.

²⁴ M. Wilson, *Six views of embodied cognition*, in «Psychonomic Bulletin & Review», IX, 2002, pp. 625-636.

La teoria della cognizione incarnata sostiene che le esperienze corporee non siano meri processi passivi, ma influenzino attivamente il nostro modo di pensare e comprendere il mondo. Ad esempio, la percezione del tempo viene modulata dal ritmo della respirazione o dal battito cardiaco. La cognizione incarnata rappresenta un ambito di ricerca in rapida espansione, con un impatto rilevante su numerose discipline, tra cui psicologia, neuroscienze, filosofia e scienze cognitive. Questa teoria si oppone a ogni dualismo corpo-mente; pertanto il cervello non opera in modo isolato, ma in modo strettamente integrato con il corpo e l'ambiente esterno. L'esperienza corporea è dunque parte integrante del processo cognitivo²⁵.

Dunque l'esperienza generata dalle immagini sensoriali è profondamente incarnata e varia da individuo a individuo. Queste immagini, derivanti dai diversi sensi – vista, udito, tatto, olfatto e gusto – danno luogo a un'esperienza multisensoriale complessa. Ad esempio, la visione di un tramonto può richiamare la sensazione del calore del sole, il suono delle onde, l'odore dell'aria salmastra e il sapore del sale. Tale esperienza non è una semplice percezione passiva, ma un'interazione attiva con l'ambiente, in cui ogni dettaglio sensoriale contribuisce a un'esperienza più ampia della somma delle sue parti²⁶.

La psicologia della Gestalt, spesso associata all'idea mereologica che “il tutto è più grande della somma delle sue parti”²⁷ sostiene un approccio olistico alla percezione e alla comprensione umana. Secondo la teoria della Gestalt, le informazioni vengono elaborate come un insieme coerente, anziché essere percepite come elementi separati²⁸; Il teatro, analogamente alla percezione, si configura come un continuo interscambio tra ciò che emerge in primo piano e ciò che resta sullo sfondo. In alcuni momenti, l'attenzione si concentra sull'attore, mentre in altri è un dettaglio della scenografia a fornire informazioni decisive. Questo fenomeno richiama il classico esempio della psicologia della Gestalt, in cui osservando un vaso, ci si accorge improvvisamente che gli spazi tra i manici delineano due volti. Sia il teatro che la Gestalt sottolineano come l'esperienza non sia costituita da eventi isolati, ma da un flusso ininterrotto di percezioni interconnesse che configurano un significato complessivo. L'unità gestaltica risulta più significativa delle sue parti componenti. Questo principio è fondamentale per comprendere i processi di elaborazione e interpretazione delle informazioni nel contesto quotidiano.

²⁵ Z. Bida, L. Candy e E. Edmonds, *An embodied cognition framework for interactive experience*, in «CoDesign», III, 2007, n. 2, pp. 123-137.

²⁶ P. Hekkert, *Design aesthetics: principles of pleasure in design*, in «Psychology science», XLVIII, 2006, n. 2, pp. 157-172.

²⁷ P.M. Allen, *Evolution: Why the whole is greater than the sum of the parts*, in *Ecodynamics: Contributions to Theoretical Ecology*, Berlin-Heidelberg, Springer, 1988, pp. 2-30.

²⁸ H. Krebs, *How the whole becomes more than the sum of the parts*, in «Perspectives in Biology and Medicine», XIV, 1971, n. 3, pp. 448-457.

La soglia

La “soglia” è uno spazio liminale, un luogo di sospensione e transizione tra due condizioni distinte. In psicologia, gli spazi liminali sono spesso associati a stati di coscienza alterati, come quelli sperimentati durante il sonno. Un esempio emblematico è il “sogno liminale”, che si manifesta nelle fasi di transizione tra veglia e sonno, un’esperienza di confine che favorisce la creazione di connessioni inusuali. Nelle scienze sociali e nella letteratura, lo spazio liminale è frequentemente concepito come un luogo di transizione, permeabilità e delimitazione. Questa concezione assume significati culturali, sociali ed emotivi: la cultura occidentale contemporanea si interroga costantemente sugli spazi liminali, percependoli come aree di soglia che rappresentano punti di transizione e di contatto tra mondi distinti²⁹.

Un’area liminale per eccellenza è rappresentata dalla cornice che definisce la soglia tra la realtà e la rappresentazione. In psicologia, la cornice svolge un ruolo cruciale, poiché influenza i nostri processi cognitivi. Essa diventa un punto di riferimento selezionato e enfatizzato da chi trasmette un’informazione, guidando così la nostra percezione. La cornice ci indica cosa osservare e dove concentrare la nostra attenzione, diventando un elemento chiave nella nostra psicologia percettiva³⁰.

Le cornici, analogamente ai confini, contribuiscono a creare un mondo autonomo, regolato da norme e tradizioni specifiche. Nel contesto psicologico e sociologico, il rapporto tra cornici e contesto acquista particolare rilevanza quando un individuo si trova intrappolato in una situazione limitante, caratterizzata da una comunicazione interrotta e da una percezione del tempo sospeso. Per superare tale staticità, diventa cruciale considerare la permeabilità delle cornici e dei confini che definiscono il contesto. La definizione proposta da Simmel riguardo alle cornici può essere estesa anche al concetto di confini, poiché entrambi assolvono a una funzione analoga. Nell’analisi della delimitazione spaziale delle formazioni sociali, Simmel utilizza la metafora della cornice per descrivere come essa delinea e isoli un’opera sociale, conferendole un’identità autonoma e stabilendo norme interne distinte. Bateson, discutendo di frame o cornici, sottolinea come già osservato il ruolo della cornice nel dirigere l’attenzione dell’osservatore e nel differenziare ciò che è dentro e fuori, applicando questa concezione anche al processo di interpretazione psicologica. Il concetto di cornice si intreccia strettamente con quello di contesto, in un continuum che comprende anche le modalità in cui la mente e il corpo si relazionano con lo spazio. Bateson sottolinea l’importanza del contesto nell’attribuzione di significato alle informazioni, dissentendo da una affermazione concettuale rigida e favorendo invece aperture comunicative atte a contrastare l’ef-

²⁹ F. Corigliano, *Lo spazio liminale tra narrativa del soprannaturale e folklore digitale*, in «Margins, Marges, Margini», I, 2023, n. 1, pp. 133-153.

³⁰ J.W. Tankard, O.H. Reese e A.E. Grant (a cura di), *Framing Public Life: Perspectives on Media and Our Understanding of the Social World*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

fetto di “gabbia” insito nei contesti chiusi e statici. La sua critica alle strutture rigide e stabili si radica nella percezione di tali configurazioni come manifestazioni di reificazione, ovvero di quel processo mentale per cui si converte in un oggetto concreto e materiale il contenuto di un'esperienza astratta, un processo che arretra dunque la creatività e l'adattabilità degli individui. L'assunzione di una forma, specialmente quando cristallizzata in una stabilità chiusa, è propensa a generare routine cognitive e comportamentali inerti. Bateson delinea una ricca riflessione su svariati concetti fondamentali nell'ambito della teoria della comunicazione e dell'epistemologia filosofica: tale dialettica si configura come una sorta di zig-zag ascendente, rappresentativo del processo mediante il quale percepiamo e interpretiamo il mondo circostante. Il “processo” si riferisce ai dati sensoriali pervenuti dall'ambiente esterno, mentre la “forma” corrisponde alla nostra elaborazione interpretativa di tali dati, derivante dai nostri sistemi simbolici e categoriali. In presenza di una tale dialettica interrotta, in cui ci si arresti esclusivamente alla fase della forma senza adeguata considerazione del processo sottostante, si incorre nel rischio di reificare le proprie percezioni, rendendole più concrete e definite, ma al contempo meno flessibili e aperte al cambiamento.

Un altro concetto rilevante per comprendere l'analisi filosofica attorno alla percezione della cornice esaminato da Bateson riguarda la dinamica tra ordine e disordine. Egli enfatizza che, nonostante l'apparente preminenza dell'ordine nella nostra esperienza quotidiana, è proprio il disordine che favorisce la complessità e il mutamento. L'interferenza con il processo che conduce dal disordine all'organizzazione porta alla solidificazione della forma esistente, rendendola più rigida e meno adattabile alle mutevoli circostanze. La sfida di rendere le cornici dell'esperienza più permeabili e inclini al cambiamento implica il trovare un equilibrio tra l'esigenza di possedere strutture di comprensione del mondo e la necessità di mantenerle flessibili e in costante evoluzione, favorendo il processo di crescita e adattamento della nostra conoscenza di fronte alle nuove sfide presentate dal mondo circostante. Annibale Fanali³¹, affronta il tema della cornice sia in ambito terapeutico che filosofico, esplorando come la comprensione della cornice possa influenzare i processi di trasformazione e di senso nell'esperienza umana. Nel contesto terapeutico, si evidenzia l'importanza di riattivare una dialettica tra forma e processo, al fine di superare la rigidità delle categorie predefinite e promuovere una visione più aperta e creativa della realtà. Ciò implica l'introduzione di stimoli ed eventi che inducano nuove descrizioni e interpretazioni degli eventi, consentendo al paziente di superare i limiti imposti da una visione cristallizzata del problema. Inoltre, si discute della necessità di evitare l'adattamento passivo e l'attribuzione di un senso univoco alla propria esperienza, che può portare a una sensazione di stabilità e sicurezza eccessive, ma anche a una stagnazione e a un'immobilità che ostaco-

³¹ A. Fanali e F. Tramonti, *Identità e legami*, Milano, Giunti Psicologia, 2013.

lano la crescita personale. Sul piano filosofico, il concetto di decostruzione proposto da Jacques Derrida invita a liberare le parole da significati cristallizzati, aprendo così nuovi percorsi di senso³². Questo processo di decostruzione permette di esplorare le potenzialità semiotiche delle parole e di creare nuove narrazioni che liberano il paziente da interpretazioni rigide e limitanti. Inoltre, si discute dell'importanza della "doppia descrizione" proposta da Bateson, che consiste nel combinare informazioni provenienti da diverse fonti al fine di favorire uno sviluppo narrativo e sistemico della comprensione del problema. Infine, sia in ambito terapeutico che filosofico, si sottolinea l'importanza di evitare la chiusura delle cornici concettuali e di mantenere aperti i confini del contesto. Questo invito a operare sul bordo e oltre i confini permette di generare conoscenza critica e trasformativa, aprendo così nuovi spazi di esplorazione e di significato.

Spazio Architettura e paesaggio

La Trousse è cornice che delimita spazi e oggetti quotidiani, spazio che ospita interazioni tra individuo, interno ed esterno e riflette una profonda connessione tra l'artificio artistico e l'esperienza vissuta. La dinamica è contemporanea alle metafore di design per i destini/diritti dell'uomo nel paesaggio di Ettore Sottsass (1976), architetto e designer, che utilizzano il contesto naturale come tela per esprimere narrazioni e interazioni con l'ambiente circostante³³. Entrambi questi contesti offrono una cornice simbolica che facilita la percezione e l'esperienza sensoriale, coinvolgendo il soggetto in un dialogo con l'ambiente circostante e suggerendo nuove prospettive sulla relazione tra individuo e contesto. L'incorporazione di elementi fisici e simbolici enfatizza la connessione tra l'esperienza corporea e la comprensione del mondo che ci circonda, cornice attraverso la quale esplorare la trasformazione dello spazio, la percezione del confine e la soglia tra interno ed esterno³⁴.

Sottsass, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, insieme ad altri architetti come Hans Hollein, Robert Venturi, Denise Scott Brown e Frank Gehry, ha esplorato l'architettura come mezzo narrativo in interazione con l'ambiente circostante³⁵, realizzando un passaggio da un approccio altamente cerebrale e letterario, che enfatizza l'uso di concetti teorici e simbolici nell'architettura, ad

³² J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1972.

³³ A. Bozzer, B. Mascellani, M. Minuz e E. Sottsass, *Vorrei Sapere Perché – Wonder Why*, Milano, Mondadori Electa, 2008.

³⁴ J. Fornäs, *Passages across Thresholds: Into the Borderlands of Mediation*, in «Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies», VIII, 2002, n. 4, pp. 89-106.

³⁵ C.A. Jamieson, *NATØ: Exploring architecture as a narrative medium in postmodern*, London, Royal College of Art, 2014.

uno che privilegia l'impatto sensoriale e l'interazione fisica immediata con lo spazio³⁶.

In quegli anni Sottsass si interrogava sul ruolo e sulla responsabilità dell'architetto nella cultura industriale contemporanea e sentiva il bisogno di tornare alle origini dell'architettura: con questi edifici, sorta di "studio del linguaggio architettonico" tentava di indagare la relazione tra l'individuo e l'ambiente fisico. Case senza pareti e soffitti, porte che si affacciano sul vuoto, pavimenti senza fondo, letti dove non si riesce a dormire e oggetti che mettono l'uomo spettatore di fronte al vero senso della propria esistenza e del proprio destino. Il lavoro di Sottsass è emblematico di un movimento più ampio nel design e nell'architettura che cerca di creare esperienze significative e coinvolgenti per gli utenti integrando narrativa, estetica e tecnologia in modi innovativi. Nel suo approccio Sottsass utilizza il contesto naturale non solo come un semplice sfondo per i suoi oggetti, ma come una tela attiva e coinvolgente che dialoga con l'utente, come *affordance* di partecipazione e attivazione. Le sue creazioni spingono gli utilizzatori a riflettere sui loro ruoli e interazioni all'interno dell'ambiente circostante. Tramite le metafore utilizzate nelle sue opere, Sottsass esplora la connessione tra destini umani e design, suggerendo che ogni oggetto possiede una sorta di vita propria che è plasmata dalla sua interazione con gli esseri umani, in cui gli oggetti diventano estensioni della cognizione umana, influenzando e modificando comportamenti e percezioni³⁷.

Lo spazio teatrale, sia esso fisico come un teatro o concettuale come quello rappresentato dalla Trousse o le opere di Sottsass, diventa un luogo di esplorazione e sperimentazione della cognizione e dell'identità. In teatro, gli attori e gli spettatori partecipano a un dialogo continuo con lo spazio, che influenza e viene influenzato da loro. Questo è analogo all'idea di un ambiente che non solo ospita l'azione ma partecipa attivamente ad essa, con l'ambiente stesso in quanto parte del processo cognitivo. La definizione dello spazio attraverso cornici ha la capacità di trasformare la percezione e stimolare un'interazione che va oltre la passività, come *affordance* emotiva. Gli spazi e gli oggetti disegnati diventano attori nel loro diritto, spingendo gli utenti a una rinnovata consapevolezza che enfatizza l'esperienza diretta e personale dell'ambiente. Lo spazio è come un palcoscenico attivo dove ogni elemento partecipa alla scena, non solo come sfondo ma come entità che interagisce direttamente con gli utenti. Questo rende lo spazio liminale particolarmente adatto a esprimere concetti di transizione, scoperta e riflessione tra mondi e paesaggi interni ed esterni³⁸.

Superfici che confondono interno ed esterno e strutture che sembrano solide ma leggere evidenziano il carattere temporaneo degli spazi di passaggio, invitando l'u-

³⁶ E. Sottsass, *Design Metaphors*, Milano, Electa, 2023.

³⁷ B. Radice, *Ettore Sottsass*, Milano, Electa, 1993.

³⁸ W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, in Id., *Opere complete*, vol. IX, Torino, Einaudi, 2000.

tente a esplorare e interagire, rendendolo così parte attiva nella creazione dell'esperienza spaziale.

Il coinvolgimento attivo permette di vivere personalmente la teatralità e la narrativa degli ambienti, interpretando e reinventando continuamente le loro significanze. Attraverso queste pratiche, gli spazi liminali diventano non solo luoghi di passaggio, ma laboratori per la sperimentazione di nuove modalità d'interazione e percezione della realtà, *affordance* di reinterpretazione e coinvolgimento nello spazio.

Enazione e mente estesa

Il processo dinamico che coinvolge il corpo, le azioni, l'ambiente e gli strumenti e le tecnologie che utilizziamo come esseri umani è enfatizzato nel modello 4E (*embodied, embedded, enacted, extended*) della cognizione³⁹. Entrando nel dettaglio delle definizioni, Newen *et al.*⁴⁰ indicano che la cognizione incarnata (*embodied*) è una proiezione che riconosce il ruolo significativo del corpo nella modellazione dei processi cognitivi, radicandoli nei tratti morfologici e nei sistemi sensoriomotori ed affettivi del corpo umano⁴¹. Le interazioni fisiche con il mondo e le esperienze corporee influenzano il modo in cui gli esseri umani pensano e comprendono. La nozione di enattivismo introdotta da Varela, Thompson e Rosch propone che sia l'ambiente che l'esperienza in prima persona siano aspetti della corporeità⁴². L'incorporazione enattiva, secondo la loro visione, non è l'acquisizione di un mondo esterno indipendente da parte di un cervello, una mente o un sé; piuttosto è la creazione di un mondo interdipendente in e attraverso l'azione corporea. La prospettiva enattiva (*enactive*), infatti, implica ulteriormente che la cognizione non è solo una ricezione passiva di informazioni ma un coinvolgimento attivo con il mondo. Gallagher⁴³ ha ulteriormente sviluppato il concetto di enattivismo enfatizzando l'accoppiamento strutturale che esiste tra cervello, corpo e ambiente. L'azione e l'interazione con il mondo sono in questo senso parte integrante dei processi cognitivi. La prospettiva integrata (*embedded*), d'altra parte, suggerisce che la cogni-

³⁹ Cfr. M.J. Rowlands, *The New Science of the Mind: From Extended Mind to Embodied Phenomenology*, Cambridge, MIT Press, 2010.

⁴⁰ A. Newen, L. De Bruin e S. Gallagher (a cura di), *The Oxford Handbook of 4E Cognition*, Oxford, Oxford University Press, 2018.

⁴¹ R. Viale, S. Gallagher e V. Gallese, *Editorial: Embodied bounded rationality*, in «Frontiers in Psychology», XIV, 2023, 1235087, <https://www.frontiersin.org/> (ultima consultazione: 16 aprile 2024).

⁴² F.J. Varela, E. Thompson e E. Rosch, *The embodied mind: Cognitive science and human experience*, Cambridge, MIT Press, 1991.

⁴³ S. Gallagher, *Enactivist Interventions: Rethinking the Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2017, p. 45.

zione non si verifichi in isolamento ma sia profondamente intrecciata con l'ambiente: i processi cognitivi sono quindi influenzati dal contesto e dall'ambiente in cui si verificano. Infine, la prospettiva della cognizione estesa (*extended*) suggerisce che gli aspetti della cognizione possano estendersi oltre i confini del cervello o del corpo per includere parti del mondo esterno. Questa prospettiva deriva dalla cosiddetta teoria della mente estesa⁴⁴, attraverso cui gli autori intendevano liberare i processi cognitivi da un insieme di operazioni strettamente legato alla testa e al cervello riconoscendo l'impatto fondamentale del mondo fisico sulla cognizione. Secondo questa teoria, certi oggetti nell'ambiente esterno possono far parte di un processo cognitivo e quindi agire come estensioni della mente stessa. La loro proposta viene argomentata con un esperimento mentale che coinvolge due personaggi, Otto e Inga. Otto ha la malattia di Alzheimer e usa di conseguenza un taccuino per svolgere la funzione della sua memoria, mentre Inga è in grado di ricordare le informazioni semplicemente usando la sua memoria. Questo rende il processo mnemonico di Inga completamente cerebrale, mentre la mente di Otto è estesa dal taccuino. Strumenti, tecnologie e persino altre persone possono diventare estensioni dei processi cognitivi.

Attingendo al modello a maglie (*meshed architecture*), questo schema 4E può essere integrato orizzontalmente con il modello 4A (*agency, affect, affordance* e *autonomy*), affermando che i fattori ambientali, sociali e culturali-normativi sono strettamente intrecciati nell'interazione sociale e partecipano al processo della cognizione umana⁴⁵. Fenomeni cognitivi sofisticati come la riflessione, l'immaginazione e il ragionamento matematico sono infatti meglio spiegati in termini di accoppiamenti strutturali basati sulle *affordance*⁴⁶. Abbracciare questa prospettiva richiede di riconoscere che l'agenzia (*agency*) può essere influenzata da cambiamenti affettivi (*affect*) e dalle *affordance* disponibili⁴⁷. L'autonomia (*autonomy*) è collegata a sfere di possibilità definite a loro volta da *affordance* che limitano il potere dell'*agency*. Pertanto, *agency* e *affordance* possono co-evolvere. Questa dinamica si basa su un'interazione relazionale plasmata non solo dalle relazioni con altre persone, ma anche dalle relazioni con l'ambiente. Integrare il concetto gibsoniano di *affordance* in questo modello di cognizione significa riconoscere che gli esseri umani non solo plasmano l'ambiente ma vengono a loro volta plasmati da esso. Grazie al concetto di *affordance* possiamo intendere lo spazio come fattore relazionale combinando le sue proprietà oggettive con il modo in cui un soggetto lo percepisce e interagisce con esso, superando di fatto la dicotomia oggetto/sog-

⁴⁴ A. Clark e D. Chalmers, *The extended mind*, cit.

⁴⁵ W. Christensen, J. Sutton e D.J. McIlwain, *Cognition in skilled action: Meshed control and the varieties of skill experience*, in «Mind & Language», XXXI, 2016, pp. 37-66.

⁴⁶ S. Gallagher, *Enactivist Interventions*, cit.

⁴⁷ J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979.

getto. Nella sua connotazione teatrale lo spazio, grazie alle sue *affordance*, agisce dunque come un mediatore piuttosto che un intermediario⁴⁸. Un intermediario trasmette semplicemente significato senza alcuna trasformazione, e può essere considerato come un predittore poiché gli input definiscono gli output. Un mediatore, al contrario, modifica, traduce e distorce il significato e gli elementi che trasporta. Nei teatri contemporanei, la scena viene spesso considerata come uno spazio di transizione e di trasformazione, un mediatore, appunto. Similmente agli spazi liminali, questo spazio scenico diventa una cornice simulata che, attraverso le sue *affordance*, invita sia gli attori che gli spettatori a sperimentare nuove prospettive e interpretazioni della realtà. L'incarnazione nello spazio teatrale comporta una profonda consapevolezza del corpo e dei movimenti all'interno di un ambiente strutturato e progettato per facilitare la narrazione e la comunicazione emotiva. Gli attori utilizzano il proprio corpo come mezzo primario di espressione, mentre gli spettatori sono immersi in un'esperienza multisensoriale che coinvolge la vista, l'udito e talvolta il tatto.

Conclusioni: *Trousse* come opera 4E

Trousse può essere interpretata come un esempio paradigmatico del modello 4E nella sua natura di spazio scenico e dispositivo artistico, che mette in luce il ruolo fondamentale del corpo, dell'ambiente e dell'interazione nella costruzione del significato e dell'esperienza.

In primo luogo, *Trousse* enfatizza la natura incarnata della cognizione. L'opera invita gli spettatori a una profonda consapevolezza del proprio corpo e dei movimenti all'interno di uno spazio strutturato, progettato per facilitare la narrazione e la comunicazione emotiva. Gli attori utilizzano il proprio corpo come mezzo primario di espressione, mentre gli spettatori sono immersi in un'esperienza multisensoriale che coinvolge la vista, l'udito e talvolta il tatto. Questa incarnazione nello spazio teatrale riflette l'idea che i processi cognitivi siano radicati nei tratti morfologici e nei sistemi sensomotori del corpo umano, e che le interazioni fisiche con il mondo influenzino il modo in cui pensiamo e comprendiamo.

Inoltre, *Trousse* rappresenta la cognizione come profondamente radicata nell'ambiente. L'opera crea uno spazio liminale, una cornice simbolica che facilita la percezione e l'esperienza sensoriale, coinvolgendo il soggetto in un dialogo con l'ambiente circostante. Questo riflette l'idea che i processi cognitivi siano influenzati dal contesto e dall'ambiente in cui si verificano, e che la cognizione non avvenga in isolamento, ma sia profondamente intrecciata con il mondo esterno.

In aggiunta, *Trousse* incarna la prospettiva enattiva della cognizione, suggerendo

⁴⁸ B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

che la cognizione non sia una ricezione passiva di informazioni, ma un coinvolgimento attivo con il mondo. L'opera invita gli spettatori a diventare co-creatori dell'esperienza spaziale, interpretando e reinventando continuamente i suoi significati attraverso l'interazione e l'esplorazione attiva dello spazio scenico. Questo riflette l'idea che l'azione e l'interazione con il mondo siano parte integrante dei processi cognitivi.

Infine, *Trousse* può essere vista come un esempio di cognizione estesa, in cui gli aspetti della cognizione si estendono oltre i confini del cervello o del corpo per includere parti del mondo esterno. L'opera diventa un'estensione dei processi cognitivi degli spettatori, uno strumento attraverso il quale essi possono esplorare nuove prospettive e interpretazioni della realtà. Questo riflette l'idea che oggetti e tecnologie nell'ambiente esterno possano diventare parte di un processo cognitivo e agire come estensioni della mente stessa.

In conclusione, *Trousse* di Renato Mambor può essere considerata un esempio paradigmatico del modello 4E della cognizione, mettendo in luce il ruolo fondamentale del corpo, dell'ambiente, dell'interazione e dell'estensione nella costruzione del significato e dell'esperienza. L'opera invita a ripensare la cognizione come un processo dinamico e multidimensionale, profondamente radicato nella nostra interazione con il mondo, e a riconoscere il potenziale trasformativo dell'arte e dello spazio scenico come mediatori di nuove prospettive e interpretazioni della realtà. Attraverso *Trousse*, Mambor ci offre una potente metafora della mente estesa, incarnata e radicata nel mondo, invitandoci a esplorare le infinite possibilità dell'esperienza umana.

Magdalena Stawman-Tuka

Emerging Hybrid Workspaces in Creative Practice

Theatrical space is not something that exists before, but what is being created is born in the time spent by actors and audience together – this is what the creative act means. The theatre has to create its space anew every time¹.

Experiencing the potential that space brings is for me, as a performer and theatre maker, one of the most fascinating tasks in theatrical work. Step by step, discovering what a given space is and what kind of dramaturgy² it could contain, is a process that always starts anew. I am more interested in a dialogue with the space, discovering its possibilities, coexisting with it, rather than imposing incongruent forms and ideas. The space co-creates the presence of the actor/performer who is searching for tools and means of expression that open ideas to a relationship with the audience.

The following article attempts to explore the theme posed by the organisers of the 9th International Performance Platform Training (IPPT), which took place in January 2023 in Chiusi, Italy³: Emerging Hybrid Workspaces: New Practices in Performer Training in the context of After The Empty Space – from traditional settings to new creative ecologies.

This topic/provocation is, in my opinion, only the beginning for a series of research projects, discussions, and analyses, so it is impossible to encapsulate its potential in a single symposium or articles. It is largely an unknown territory, with

¹ T. Suzuki, *Czym jest teatr*, Wrocław, Instytut Im. Jerzego Grotowskiego, 2012, p. 30. (Translation mine).

² By the dramaturgy of space, I mean a kind of recognition of the atmosphere, characteristics and gradations of individual places. In my own internal language as a practitioner, I call this: “recognition and the answer to the question: where is the altar?”.

³ Link to the programme of the International Platform for Performer Training | 9th edition 12th–15th January 2023 Fondazione Orizzonti d’Arte – Chiusi (2023). Available at: <https://performer-trainingplatform.wordpress.com/programme-of-the-ippt-italy-2023/> (last access: 31 May 2024).

creative experiments just starting to develop; therefore, any conclusions may prove premature.

Thus, I will attempt to address the theoretical material almost exclusively from the perspective of my practical experiences and those of selected artists with whom I conducted interviews and have long term collaborations.

One of the more important aspects when attempting to confront the topic of [what] After Empty Space, is to open research and analysis to a process that, due to its unpredictability and search for methodology, must extend over time and allow for the verification of theses through practice. I will base my article on the work examples of three different artists, thereby presenting three very different possibilities of interpreting the topic. I will conclude the article with a summary, which I hope will create a field for further discussion.

Empty Space in Room

This theatre [Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre] is holy because its purpose is holy; it has a clearly defined place in the community and it responds to a need the churches can no longer fulfil. Grotowski's theatre is as close as anyone has got to Artaud's ideal⁴.

Let us go back to the concept of the Empty Space proposed by Peter Brook⁵, continued by Grotowski, especially after the moment of leaving the theatre⁶, the signs of which could already be observed in the work on *Apocalypsis cum figuris* (official premiere in 1969). In the compilation of essays *Grotowski's Empty Room*, researcher Franco Ruffini summarises the ideas of the empty space as follows:

In the empty room is the 'process', the living stream of impulses; in the big house there is performance with its craft and skill (not performances of the rich theatre, but performances nevertheless). To liberate one's 'process' means staying within it. In the contrast between 'process' and the house around it, we do not only see two different ways of conceiving performance rich or poor; we also see a contrast between two different ways of conceiving the theatre itself, and the different ways of practising it after *The Constant Prince*: theatre either as a context also for the creation of performances, or theatre only as yoga, as a vehicle for the

⁴ P. Brook, *The Empty Space*, London, Penguin, 1968, p. 67.

⁵ In his famous publication, Brook is analysing four modes of theatre: Deadly; Holy; Rough; and Immediate. He is also defining theatre space as follows: «I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged», *ivi*, p. 9.

⁶ Leaving the theatre – a concept describing the fundamental changes in Jerzy Grotowski's mode of creative work, its objectives and in Grotowski's understanding of his own place within the artistic world taking place at the end of the 1960s and in the early 1970s.

spiritual realisation of the individual practising it. The empty room takes its leave from public performances, and already introduces The Workcenter of Grotowski's final years⁷.

The performer moves according to the inner memory map, which has a precise relation to the outer action in space. They direct their concentration vertically, thus trying to find the thread connecting them with the essence of the action. Grotowski's search after his last theatrical production *Apocalypsis cum figuris*, although at different stages, was transferred to the value of the connection itself, whether this is a connection with another human being, with oneself, or with the vertical energy mentioned above. This empty room, as I know from my own experience of working for ten years in Polish theatre company Studium Teatralne⁸, is filled with detailed thoughts, associations and their embodied executions to reach the essence of its emptiness, so that nothing in the space interferes with the focus on action. The floor is of great value, and it is where tears of joy and suffering mix with the sweat during many hours of struggle with material that is impossible to grasp. So, we washed it at least twice a day. But this kind of laboratory work seems, for various reasons requiring broader elaboration, to have faded into the past.

The return of the montage

My contribution to the four-day 9th IPPT was a multimedia presentation based on the simultaneous combination of: coding language⁹ in the composition and control of video images; exploring the physical space of the conference through the presentation of text; and expanding the space with its reflection by overlaying archival video materials with live camera footage of our collective presence.

What interested me was the continuous layering of images, reflections, and the attempt to interpret the meaning of this state for me as an author and performer. The archival materials consisted of a video recording of running through the Ur-

⁷ Cfr. F. Ruffini, *The empty room: studying Jerzy Grotowski's Towards a Poor Theatre*, in P. Allain (edited by), *Grotowski's Empty Room*, London-New York-Calcutta, Seagull Books, 2009, p. 110 (trans. by J. Barba and B. Plassmann).

⁸ Studium Teatralne was established in 1995 by Piotr Borowski, who worked with Grotowski in Pontedera for seven years. It was located at Lubelska 30/32 in Warsaw's Praga Południe district. Gruszczyński wrote «Studium Teatralne is a strange adventure. It attracts with the force and intensity of expression, with the sincerity of speech. It allows you to discover Polish theatrical paths, where there are not too many travellers, originating from Grotowski, winding to Gardzienice. It refers to theatre as an anthropological experience as well. It allows discussions about the ritualization of theatre, and even pondering the religious conditions of the performance». I was a member of S/T from 1996 until December 2007. The final dissolution of the theatre took place in 2023.

⁹ An essential contribution to coding was made by jackpixley.com (last access: 17 October 2024).

synów housing estate in Warsaw. This is the space of my childhood and adolescence, where the sources of my inspirations were shaped. These places are saturated with images of memory, and thus with meanings on the map of an internal journey of personality. Running is an important psychophysical activity for me, capturing these images of memory but not dwelling on them. It moves forward, rhythmically connecting fragments and, over time, merging them into a unified whole. Working on the memory-space map led me to one of the fundamental texts in my research: *The Hymn of the Pearl*¹⁰ – a myth about the loss of memory, self-forgetting, and the journey¹¹ as the foundation of development.

The theory of montage by Sergei Eisenstein in film, and after him, Jerzy Grotowski in theatrical experiments, also became helpful. Both artists spoke about the collision of seemingly incompatible images or the lack of linear continuity in the narrative as a method of prompting the viewer to actively engage with the work in front of them. The idea was to involve the viewer in the event (film, performance), ensuring their active presence, through which the work achieved its fullness.

The elitism of the theatre, as Grotowski discussed, did not pertain to the economic or social status of the audience, but rather to their readiness for an active, non-passive engagement with the performance. I am not referring to instructions or tasks for the audience in the manner of contemporary Immersive Theatre, although Jerzy Grotowski's spatial theatrical projects were highly significant in the physical relationship between ideas in the work, the performer, the space, and the viewer. Instead, it is about opening up to a theatre of intuition, experimentation, and questioning.

Working with the expansion of physical space by incorporating reflected videos, layered onto a type of archive, has changed my thinking about the expression of movement and body work. My training originates from the tradition associated

¹⁰ *Hymn of Pearl* is a Gnostic-Christian text embedded within the *Acts of Thomas* – complete statement of a classic Gnostic myth describing the exile and redemption of the soul. The text is known occasionally as the *Hymn of the Robe of Glory*.

¹¹ Thinking about the contemporary role of myth and our relationship with it, I recall Grotowski's words from *Towards a Poor Theatre*, where he talks about confronting myth rather than identifying with it: «[...] Myth was both a primaeval situation, and a complex model with independent existence in the psychology of social groups, inspiring group behaviour and tendencies. [...] But today's situation is different. As social groupings are less and less defined by religion, traditional mythic forms are in flux, disappearing and being reincarnated. The spectators are more and more individuated in their relation to the myth as corporate truth or group model, and belief is often a matter of intellectual conviction. [...] What is possible? First confrontation with myth rather than identification. [...] Retaining our private experiences, we can attempt to incarnate myth, putting on its ill-fitting skin to perceive the relativity of our problems, their connection to the "roots", and the relativity of the "roots" in the light of today's experience». Cfr. J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968, pp. 22-23.

with Grotowski's ideas, particularly the period known as Art as vehicle¹². Coexisting with the given space, having psychophysical readiness to react to what is here and now, was and remains one of the most important aspects of my actor training. However, space changes, evolves, and digitalizes. My studio experiments are 'expanded' with a screen, which can either be a challenge or a limitation depending on the understanding of the nature of this new coexistence. This is certainly not an easy relationship and can quickly be overwhelmed by superficial effects (especially the ability to work with scale/detail), thus requiring the development of new methodologies, following a particular rhythm, and rigorous editing of material in relation to the theme, ensuring consistent dramaturgy.

Here, I will again refer to Grotowski's idea of *via negativa*, which means:

- identifying obstacles and trying to work on/with them towards their elimination,
- understanding what the material is not in order to find out what it is,
- focusing the whole process on the idea.

The project *Girl Descending a Staircase* had its first iteration in January 2016 on the staircase of the Warsaw-based theatre, Studium Teatralne as a "one-to-one" multimedia installation with a live element. The viewer was led to the corridor of the staircase at a level from which they could observe a video projection above, and the body of a woman in her nightdress lying on the landing below, while the sounds of a recorded breath from a running person and the live sounds of the audience attending another performance simultaneously mixed. This kind of spatial-visual-audio montage opened me up to a new type of practice and exploration of layering realities, be them found, recorded, imagined, unexpected and so on. The title of the performance, *Girl Descending a Staircase No.1* derives from Marcel Duchamp's famous 1912 work *Nude Descending a Staircase (No. 2)*. The painting was rejected by the Cubists for being too futuristic and found itself in an interpretative space in between, not fitting into formal categories. This kind of workspace has always interested me.

From the hole of the kiln to online page

The space is an organic extension of the actor's body, which in itself is an instrument for transmitting content, while at the same time being the 'birthplace' of the impulse/essence of action and a kind of map of the space of work immersed

¹² Art as vehicle is the final period of Grotowski's work. In the second half of the 1980s, after moving from the United States to Italy, another term – Ritual Arts – was used for a short time. The origins of the term can be found in Peter Brook's Preface to *Towards a Poor Theatre*, where he wrote: «[...] for Grotowski acting is a vehicle». Cfr. *ivi*, p. 12.



Fig. 1. Performance *Burning Method – four lectures on conditional love*; in Grotowski Institute in Wrocław (PL), March 2024. Photo by Tobiasz Papuczys.

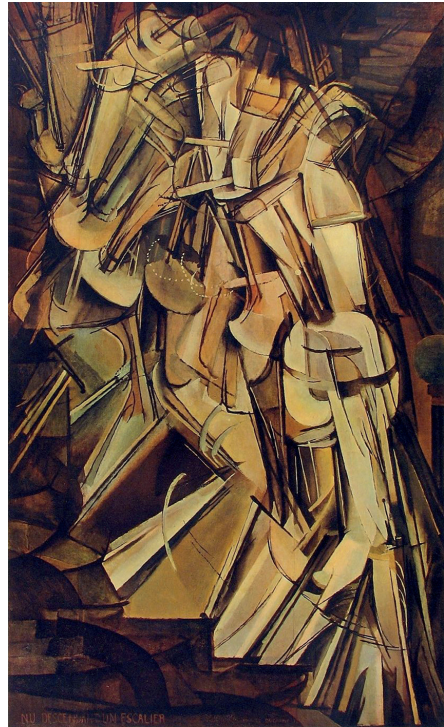


Fig. 2. *Nude Descending a Staircase (No. 2)*, oil on canvas by Marcel Duchamp, 1912; in the Philadelphia Museum of Art.

in meaning, symbol and myth, where the actor represents a vision of seeking an inner relationship with memory, carried out in physical action¹³.

Like many others, the COVID-19 pandemic found me in the midst of working on new theatrical material. The lack of access to a studio forced me to rehearse either at my home or in open spaces. Fortunately, due to a lucky coincidence, I found myself in Pickering, a town in North Yorkshire. During one of my walks, I stumbled upon a place that immediately struck me with its performative potential, perfectly suited to the project I was working on as part of my PhD at the time. It was an abandoned, walk-in ceramic kiln integrated into a hillside. The space, filled with ashes and roots, immersed in semi-darkness, evoked an atmosphere of destruction and transformation, the birth of something new, a womb in itself. This was where the performance *Burning Method – four lectures on conditional love* had its beginning.

The kiln, as a symbolic space, became a place for creating mythic references and

¹³ M. Stawman-Tuka, personal notes to PhD thesis.



Fig. 3. The kiln near Pickering (North Yorkshire, UK). Photo by Myles Stawman.



Fig. 4. *The Kiln* performed during The Horsedonkey Club at vFd; London, September 2022. Photo by Agni Kapuścińska.

the starting point for many performative actions. A kind of culmination of the working process was the creation of an online page based on the kiln embedding images from the rehearsals themselves into it.

Currently, *The Kiln* is a short visual-movement-voice performance during which, inspired by the physical space and projection, I improvise text about the act of birth as the act of the birth of art.

The body in crisis finds its expression in hybrid space

What kind of physicality does hybrid space demand? What kind of stimuli influence decisions about changes in movement? Working on seeking a new space of action led me to reflect on the concept of the body in crisis as a metaphor for the state of acceptance of the process, which is the ultimate form of expression. The body in crisis relates to existing social conditions. It denies norms and, therefore it questions the validity of accepted standards. The body in crisis finds the metaphysics of its existence through the principle of acceptance, and aesthetic principles become irrelevant. The body in crisis experiments; it is open to new expression, individualised, yet with a sense of belonging to primal impulses, the birth of art, awareness of unity with the cosmos. I think the legacy of Antonin Artaud's work and ideas with his concentration on compassion, acceptance of the bodily condition and the attempt to objectify suffering through the perspective of overarching principles, e.g. vibrational work, can be very helpful in the search for new methods in relation to hybrid spaces.

Artaud suggested that, since the actor in training must always face this combined physical and spiritual crisis, then the effects of this crisis should be extended deliberately into performance as 'monstrosity'. Impropropriety should thus be recognized as part of the very culture of acting itself, nurtured as a foundation for that culture-in-action, «growing within us like a new organ, a sort of second breath» announced at the opening of *The Theatre and its Double*¹⁴.

Therefore, the theme of the body in crisis has become the basis for me to engage in a creative dialogue with the London-based artist Dagmara Bilon.

Performing recycled document

The thing is that you mess with my mind. And any more blurry lines adding to my ALREADY confused state. I BELIEVE, BUT WHAT DO I KNOW?¹⁵

¹⁴ Cfr. T. Gardner, *Breathing's Hieroglyphs. Deciphering Artaud's Affective Athleticism*, in «Performance Research», VIII, 2003, n. 2, pp. 109-116.

¹⁵ From Dagmara's Bilon website: www.dagmarabilon.com/invisible-contract (last access: 18 October 2024).

The role of documentation in theatre art is a topic that can be explored extensively, especially in contemporary times due to the omnipresence of cameras in our lives and the constant recording of reality, sometimes leading to participation in events only though the process of recording, such as by using mobile phone cameras during concerts, watching events live on screens, and so on. However, the theme of After Empty Space and Hybrid workspaces in creative practice requires contemplation on the experience of space itself, including digitised ones.

London-based artist, choreographer, and dance movement therapist Dagmara Bilon, in her project *The Art of Dying*, conducts a constant recycling of documents, artefacts, forms, materials, successive registrations, reflections on the body in action, frozen, re-documented, reduced, and recreated anew.

The Art of Dying project is an autobiographical odyssey that began with the diagnosis of Ania Bilon, Dagmara's mother, with terminal brain cancer. During one stage of the project, the artist visited places associated with her birth and early childhood years. Despite the years that had passed, she intuitively found places connected to the history of her family. The process of documentation and action in these places, as if marking them with artistic reflection, was a task that guided Bilon towards subsequent forms of expression.

I have asked her about: "Processing of the process of a documentation – an attempt to capture, or recall, or recreate memory in a form of image superimposed on existing reality".

DB: The process of writing feels like starting off an old and rusty engine. The engine makes a lot of loud noise but it's not actually going anywhere. It's not working. The car is broken. But it is not dead. I'm seeking to make a noise about the role of performance as a testament to create change. Where does my need to engage in "noise-making" come from? Is it a response to my personal, fractured experience related to my personal, existential essence, or a fractured environment, or a cry for help and attention? Or do I seek to address a wider socio-political landscape? Or is it that I want to fit into a trend of activist art-making? I don't know. But what I do know is that there is an inner feeling of helplessness somewhere, and that I feel that getting into that 'creative/activist' car gives me some kind of omnipotence. It gives me the means to get from **a** to **b**. Even if that is just metaphorically and not actually literally. It's a Bye. Bye to an inner state that I don't wish to be in – to a new state; that I find some refuge in for some time. It is some kind of transportation. Actually, it is not that arriving at point **b** is the actual purpose, but it's the actual journey that is the refuge. It gives me the belief that I have mobility, choice and freedom. And actually, none of this is straightforward. All I can hear right now is a very loud noise of a broken engine. I'm struggling to find my words in a coherent and functional way such as one plus two makes three. There are so many complex layers to a creative process in a performance happening. How to break it down? I'm feeling overwhelmed and struggling to dissect the various layers, which one to talk about

Fig. 5. *Bodies in Crisis or How do you feel about wire sticking out?*; Performance Platform, April 2024. Photo by Ian Whitford.



Fig. 6. *Bodies in Crisis or How do you feel about wire sticking out?*; Performance Platform, April 2024. Photo by Ian Whitford.



and how? And questioning if I really comprehend any of it? However, I do believe that giving visibility to my experience is important to my process of finding the words and repairing the broken engine.

I had the opportunity to participate in one of the stages of Bilon's work process, which was showcased at the Open Ealing gallery in London during the Performance Platform event organised by Weeks & Whitford in April 2024, titled *Bodies in Crisis or How do you feel about wire sticking out?* The physical space of the gallery demanded a significant reduction of elements that we were working on during rehearsals. Therefore, using the aforementioned method of *via negativa*, we arrived at the current theme of post-mortem practices related to the body. A recording of our conversation on this topic, played through speakers, became both the script, music, meditation in action, and reference point during the performance. *The Art of Dying* project is a process/performance of documentation relating to the qualities that fill the moments before what is inevitable and simultaneously liberating.

Tadeusz Kantor placed his entire artistic potential in his Theatre of Death. The Theatre of Death was a space in which Memory was its content, dramaturgy and reason for existence. It is different from the *Art of Dying* which is, rather, a journey through a ritual of purification through the intensity of the body's struggle with the matter of memory, images/documents, remnants, and debris.

The question: "What do the ashes feel/smell of? What do you feel when you smell ashes?" inscribed on the body became an invitation for viewers to reflect on ashes as a space of associations and thoughts. We, the performers, offered our bodies as canvas for the inscription of the viewers' thoughts, thus becoming living archives.

The concept of a living archive is primarily present in visual arts, which is mainly associated with space as a language of presentation. When we go to a gallery, we are not usually dealing with the process of creating the work, but with the result of that process. Theatre must assume in its form a space of the unknown, the unique, and the impossible to reproduce.

Viewers/participants/co-creators of *Bodies in Crisis or How do you feel about wire sticking out?* could interact live with their written reflections. Thus, the performance operated both in the space between theatre and image, through the recording of the past and constant change, and through the confrontation of unpredictable elements.

The emerging hybrid workspace of a conceptual three-ring circus

I use the word semantic for this sort of machine-processible relative form of 'meaning.' The Semantic Web is the web of connections between different forms of data that allow a machine to do something it wasn't able to do directly¹⁶.

¹⁶ Cfr. T. Berners-Lee. and M. Fischetti, *Weaving the Web: The Original Design and Ultimate*

Art is truth machine / making meaning on loss of / the plot of finding¹⁷.

I turn my attention briefly now to the performance work of Myles Stawman (UK) for a very different angle on the notion of hybrid workspace. The nature of Stawman's process necessitates a shift in tone from what has preceded, yet he and his work are not unconnected. By his utilising the abstract information space¹⁸ of the *World Wide Web* to formulate a dramaturgy of meaningful interconnection and resonant communication for the physical stage, we remain firmly rooted in the experimental realm of the laboratory.

Stawman has been a long-time key collaborator of mine, facilitating the evolution of my work onstage for many years now, and has previously provided concrete thematic and scenographical context for several of Bilon's more ethereal creations. A self-described independent dramaturg, there are three main aspects at play in his approach to performance. Operating as the sound designer Opaeon, he has become a veteran of making live, loop-based mixes to score theatrical work, at first only for his company and then, since 2012, as a freelancer to accompany the vast majority of my own solo and collaborative initiatives. Self-taught in hand coding standards-based HTML, he has since the turn of the century been publishing his live documentation, performative texts, and associated links on the Web at jackpixley.com. Perhaps most notably, subsequent to his original training for the stage under Yat Malmgren and Christopher Fettes at Drama Centre, London, he is the founding ringmaster of Psychological Art Circus (PAC)¹⁹.

It is through the interdisciplinary PAC project that Stawman aims, ultimately, to combine the three elements of loop-based audio, linked data, and live performance in the hybrid workspace of a conceptual three-ring circus.

By 'linked data', Stawman is referring by another name to the above-mentioned Semantic Web of Berners-Lee. Liveart.work is his current online repository for what I would identify as a poetics of linked data. A compendium of fragmentary notes and thumbnail sketches, the systematised results of his rigorous research conducted over many years is now treated as the springboard into a proposed series of elucidatory lecture performances with which to demonstrate and further develop the dynamic interconnectedness of the work's form and content. I myself was able to facilitate the beginnings of this next stage in the work when I invited Staw-

Destiny of the World Wide Web by Its Inventor, New York, HarperCollins Publishers, 1999, p. 185. Sir Timothy John Berners-Lee is an English computer scientist best known as the inventor of the World Wide Web, the HTML markup language, the URL system, and HTTP.

¹⁷ M. Stawman, <https://www.liveart.work/poem> (last access: 18 October 2024).

¹⁸ The World Wide Web: Past, Present and Future, <https://www.w3.org/People/Berners-Lee/9610-IEEE-Computer-v1.html> (last access: 18 October 2024).

¹⁹ Psychological Art Circus [project website] <https://psychologicalartcircus.net> (last access: 18 October 2024).



Fig. 7. Theatre
Laboratorium Space;
Wrocław, March 2024.
Photo by Tobiasz Papuczys.

man in March 2024 to give a short presentation on four of its core concepts by way of a support act to my *Burning Method* lecture performance in the Sala Teatru Laboratorium for the festival *Szczeliny* organised by the Grotowski Institute, Wrocław (PL).

What struck me during his act – performed within what was, in fact, a festival for women in the performing arts – is that, in my opinion, one of the most important postulates constituting the stated aims²⁰ of his project is:

To stay in the realm of paradox.

It is actually a partial quote, though Stawman uses the terminology of Opaeian in speaking of having ‘sampled’ the phrase from *Ramon Llull and the Secret of Life*²¹,

²⁰ *Towards a New Circus*: <https://liveart.work/aims> (last access: 17 October 2024)

²¹ A. Vega, *Ramon Llull and the Secret of Life*, New York, Herder & Herder, 2003, p. 6 (trans. by J.W. Heisig).

Llull being of seminal interest as a mediaeval progenitor in the computational mechanics of linking data. Somewhat obliquely, Stawman illustrated his paradoxical objective by projecting onto a wall of Sala Teatru Laboratorium the image of, in his words, “a radiant queen, dark blue dress, red book in hand”. Again a sample, this time from an illuminated 14th century manuscript²² credited to Thomas Le Myésier, a disciple of Llull. A unique document in its time for the way it so extensively used pictorial narrative to convey Llull’s autobiographical data, Stawman has processed his image beyond a recognition of its contextual origin and purpose, to instead pose questions of who this woman is or may now represent, and whether indeed she is receiving or giving that repository of information. I would suggest she is the harbinger of an emerging hybrid workspace, from the historical realm of a future paradox.

Reflections

So what comes After the Empty Space? From the above analyses, it seems that it could be a direction towards embracing virtual, hybrid space, where the question of boundaries does not have a physical dimension but rather involves creating a new language of communication and perceptual possibilities. I will quote the words of the aforementioned author of the Theatre of Death, Tadeusz Kantor, who not only created visual artworks on stage but also sought spaces for receiving the work that were previously unknown to the audience, although close to the experience of every human being:

[...] the experience of constant passing away. The space that has no starting point or boundary, which moves away or approaches on all sides, towards the sides and towards the centre, rises and falls into the depths, rotates on a vertical, horizontal, oblique axis... does not hesitate to intrude into the closed shape, shake it in violent turns, take away its everyday appearance [...] ²³.

If the Empty Space according to Peter Brook could be characterised by horizontal energy, that is, recognizing the moment of theatricality in the arrangement of the spectator-actor relationship in space; and according to Grotowski’s Empty Room, vertical in an attempt to capture the performer-higher connection relationship, that is, referring to the energy flowing beyond the dimension of present experience, towards the mythical condition – what is After Empty Space? The answer may lie in seeking relationships through the hybridity of experience, i.e. a kind of sensitiv-

²² T. Le Myésier, *Breviculum ex artibus Raimundi Lulli electum – Cod. St. Peter perg.* 92, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, c. 1321, fol. 12r.

²³ Cfr. T. Kantor, in A. Turowski, *Dziura w całym*, Warsaw, Instytut Wydawniczy książka i prasa, 2023, p. 403. (Translation mine).

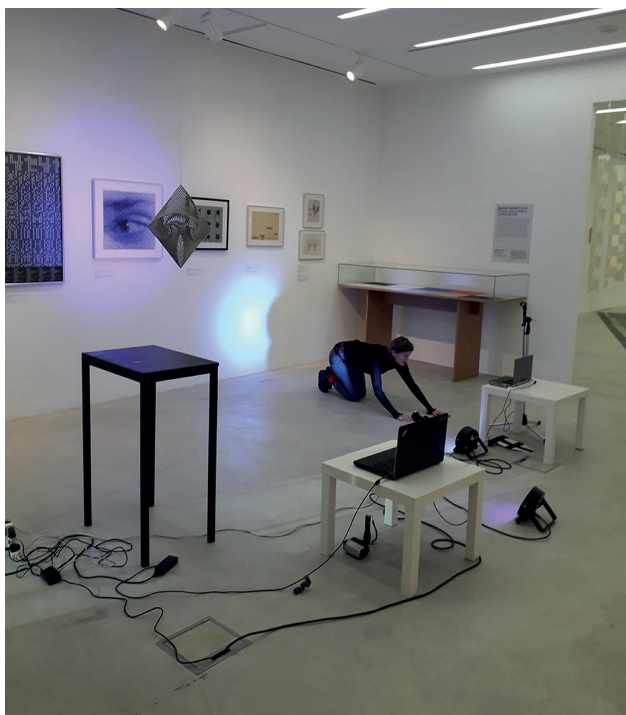


Fig. 8. Waiting for the audience in MSUM+, Ljubljana, November 2018. Project: 1923. *webcam*, a Tuka Wach collaboration. Photo of Anita Wach by Magda Tuka.

ity that encompasses with its language the tools of multiplying the image-presence. The concept of presence in hybrid space assumes coexistence with the image of the past, and here the meeting of the idea of the Double by Antonin Artaud can be an inspiration for thinking about the figure in a situation, in dramaturgy embracing the simultaneity of spatial multidimensionality.

Accepting the openness of the form, allowing a kind of confusion in recognising the limits of reality and at the same time working with its processing within a relatively short attention timespan, so assuming potential repetition – these qualities may point towards the creation of a working environment in a hybrid space.

It is also about working with a mediated relationship with the audience. There may be implicit points of contact between performer and audience member in the hybrid space, but it must be assumed that the perceptual state of the spectator and actor often differs greatly due to the co-presence of technology. Arguably, one has to come to terms with mediation and the impossibility of meeting at the level of spontaneity, sensuality and community in relation to a set of symbols, signs (due to the intense polarisation in an age of all-encompassing, fragmented, often context-free information).

We can see this situation as a failure, or a possibility.

Marco Adda

Actor's Score, Martial Arts and Animality: from the *Animal Turn* to *Zoosomatics**

The *Animal Turn*

The relationship between us and other species is essential. Humans have been inspired by – and have extensively exploited – other animals without fully recognising their importance to human progress. Many of our cultural achievements stem from our direct or indirect interactions with them. Not only have we learned, for example, to swim from fishes, fly from birds and climb from spiders, but these animals have essentially shown us that we can swim, fly, or climb¹. In other words, they have opened new dimensions in our perception of ourselves in the world and have impacted our imagination and evolution. These existential passages reflect our animality and have been remarkable revolutions throughout history. However, the anthropocentric view of the world granted human superiority over other species. Established since the Renaissance, such a standpoint found its top in Descartes's considerations, where animals are machines – “*Res Extensa*” lacking *cogito* – and, therefore, are not subjects². Those views were further reinforced by and through the emergence of the Anthropocene³.

* Thanks to Paul Allain for making me aware of the IPPT Conference 2023 and the support throughout; to Angelo Romagnoli for the constant encouragement and the prolific conversations; to Daniel Mroz, Alina Rusu, Irina Frasin, Raffaele Rufo, Esa Kirkkopelto, Katerina Maniyo, and Phillip Zarrilli for the continuous exchange of information and ideas through time. My gratitude to the Persatuan Gerak Badan association in Bogor, Indonesia, headquarters of the Bangau Putih Silat, particularly to Guru Gunawan Rahardja, Pak Irwan Rahardja and all my fellow trainers for the continued support through my research and practice, and Emiliano Ruggeri for recollecting memories. Thanks to Enrica Sartore for a preliminary reading and some suggestions.

¹ Cfr. R. Marchesini, *Zoomimesis: How Birds Taught Us That We Can Fly*, in «Journal of Posthumanism», vol. 2, 2022, n. 2, pp. 115-124.

² D. Des Chenes, *Spirits and Clocks: Machine and Organism in Descartes*, Ithaca, Cornell University Press, 2001.

³ M. Adda, *Recognising Anthrozoalgia on the way to the Symbiocene*, in I. Frasin, G. Bodi, C.

In recent decades, we have witnessed profound intellectual and cultural shifts in how humans perceive and engage with other animals. Animal emotions, cognition, agency, ethics, and subjectivity are now part of the conversation⁴. Progressive research on other-than-human animal cognitive abilities has revealed the presence of sophisticated cognitive processes⁵ and paved the way for the discourse on animal consciousness⁶. These paradigmatic shifts reflect the profound need to depart from anthropocentric positions, challenge hierarchical views of species and aim to understand animals as autonomous and sentient beings⁷. Thus, the *animal turn*⁸ – which emerged in the last decades – emphasises the interrelatedness of humans and other animals and advocates for their coexistence.

Academic research focuses on understanding and re-evaluating human-animal relationships across many disciplines, including philosophy, literature, ethics, ethology (animal behaviour), environmental studies, and cultural studies, signalling a growing recognition of the profound significance of other-than-human animals in human lives. A critical multidisciplinary field that evolved within the *animal turn* is Anthrozoology, which investigates the multifaceted ways humans and other animals interact across time and cultures⁹. Animal geographies focus on the spatial and social dimensions of human-animal interactions, emphasising the importance of space, place, and power relations in shaping these dynamics¹⁰ and highlighting how human activities and urbanisation impact animal habitats and ecosystems¹¹. Fur-

Dinu Vasiliu (edited by), *Anthrozoology Studies, Animal Life and Human Culture*, Presda Universitară Clujeană, Romania, 2022. Cfr. P. J. Crutzen, *The “Anthropocene”*, in E. Ehlers, T. Krafft (edited by), *Earth System Science in the Anthropocene. Emerging Issues and Problems*, Heidelberg, Springer, 2006, pp. 13-18.

⁴ Cfr. M. Bekoff and J. Pierce, *Wild justice: The moral lives of animals*, Chicago, University of Chicago Press, 2009; D.A. Nibert, *Animal rights / human rights: Entanglements of oppression and liberation*, London, Rowman & Littlefield, 2002.

⁵ Cfr. D.L. Cheney and R.M. Seyfarth, *How monkeys see the world: Inside the mind of another species*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.

⁶ D.R. Griffin, *Animal minds: Beyond cognition to consciousness*, Chicago, University of Chicago Press, 1992; P. Low, *The Cambridge Declaration on Consciousness. Proceedings of the Francis Crick Memorial Conference*, Cambridge, UK, Churchill College, Cambridge University, July 7, 2012, pp. 1-2.

⁷ Cfr. D.J. Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

⁸ Cfr. E. Andersson Cederholm, A. Björck, K. Jennbert and A.-S. Lönngren (edited by), *Exploring the Animal Turn: Human-animal Relations in Science, Society and Culture*, Lund, The Pufendorf Institute of Advanced Studies, Lund University, 2014.

⁹ Cfr. M.C. Tobias and J.G. Morrison, *Anthrozoology: Embracing co-existence in the Anthropocene*, Heidelberg-New York, Springer Link, 2016.

¹⁰ J. Wolch and J. Emel, *Animal geographies: Place, politics, and identity in the nature-culture borderlands*, London-New York, Verso Books, 1998.

¹¹ Cfr. H. Buller, *Animal Geographies I*, in «Progress in Human Geography», XXXVIII, 2013, pp. 308-318; P. Arcari, F. Probyn-Rapsey and H. Singer, *Where species don't meet: Invisibilized*

ther, Posthumanism transcends conventional human-animal boundaries by stressing interconnectedness, recognising the agency – and rights – of other-than-human animals, and advocating for more inclusive and compassionate engagements with other species¹².

The intellectual underpinnings of the *animal turn* are deeply rooted in the works of influential thinkers. Notably, Derrida's essay *The Animal That Therefore I Am*¹³ has served as a philosophical reference. Peter Singer's *Animal Liberation*¹⁴ provides a moral basis for rethinking our relationship with other-than-human animals. Donna J. Haraway's *When Species Meet*¹⁵ goes beyond traditional binaries, emphasising the interconnectedness of diverse species in a multispecies world. Feminist perspectives explore the intersections between gender, oppression, and the treatment of animals. In *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, Carol J. Adams¹⁶ delves into the cultural and symbolic connections between women's oppression and meat consumption¹⁷ and contends that the exploitation of animals is intertwined with broader societal issues, urging to recognise the links between various forms of oppression. In his *The Lives of Animals*¹⁸, Nobel Prize-winning J.M. Coetzee offers a fictional exploration of the ethics of animal treatment and provides a unique narrative approach to human-animal interactions' ethical complexities¹⁹.

The works of Derrida, Singer, Haraway, Adams and Coetzee, among others, contribute to a multifaceted understanding of the ethical, philosophical, and cultural dimensions of the human-animal relationship. As we navigate the complexities of the *animal turn*, we are called to reflect on our past and present interactions with

animals, urban nature and city limits, in «Environment and Planning E: Nature and Space», IV, 2021, n. 3, pp. 940-965.

¹² Cfr. K. Maiti, *Animals in Posthumanist Thought: An Introduction*, in Id. (edited by), *Posthumanist Perspectives on Literary and Cultural Animals*, Cham, Springer, 2021.

¹³ J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, New York, Fordham University Press, 2008.

¹⁴ P. Singer, *Animal Liberation*, New York-London, HarperCollins, 1975. This cornerstone work presents a compelling case for liberating animals from human exploitation.

¹⁵ D.J. Haraway, *When Species Meet*, cit.

¹⁶ C.J. Adams, *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, London-New York, Continuum, 1990.

¹⁷ Cfr. C. Wrenn, *Animals in Irish Society: Interspecies Oppression and Vegan Liberation in Britain's First Colony*, New York, State University of New York Press, 2021.

¹⁸ J.M. Coetzee, *The Lives of Animals*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1999.

¹⁹ The *animal turn* has generated valuable insights into animal welfare and conservation. For instance, research has highlighted how the compromised welfare of land-based farm animals negatively impact the environment and human health. These findings have prompted discussions and activism promoting more sustainable and compassionate practices such as organic farming and veganism. Therefore, the *animal turn* extends beyond academia, influencing public awareness and policy plans. Cfr. A.M. Goldberg, *Farm Animal Welfare and Human Health*, in «Curr Envir Health Rpt», III, 2016, n. 3, pp. 313-321.

animals and envision a future that embraces a more compassionate and ethical coexistence.

Somatics, Ecology, Animality and Performance

The evolving paradigm of the *animal turn* heralds the advancement of the Symbiocene, an epoch (*cene*) where humans and other animals live in reciprocity (*symbio*)²⁰. This emergent ethos extends its tendrils into various realms of human experience. To proceed with our discourse, we need to consider a few points.

First, we need to delve into the context of somatics. Whether manifested through mindful movement, kinaesthetic explorations, or contemplative exercises, somatic practices cultivate enhanced sensorial awareness and drive individuals towards a more nuanced understanding of their embodied existence, dismantling from within preconceived notions of human exceptionalism. In this process, the lived experiences of animals can serve as a source of profound contemplation, inviting us to rediscuss speciesism and recognise the richness of other-than-human subjectivities and species-specific values. In such a phenomenological event, the boundaries separating the human and the other-than-human blur, allowing for a more visceral and empathetic comprehension of animality. Further, the transformative potential of somatic practices extends beyond individual introspection, permeating the collective consciousness and contributing to broader societal shifts. In this sense, the profound implications of the *animal turn* ripple through societal consciousness and foster a more enlightened and inclusive human-other-than-human paradigm.

Secondly, we should discuss ecosomatics. Ecosomatics integrates ecological awareness and somatic practices. It recognises the interconnectedness of the body and the environment, emphasising the embodied experience of ecological concerns. It often links to ecotherapy, ecopsychology, and environmental education, aiming to cultivate a deeper connection and sensitivity to the natural environment through embodied experiences. Practices such as mindfulness, martial arts, sensory awareness exercises or dance in nature enhance environmental consciousness and promote a more holistic understanding of our relationship with and within the natural world²¹. Ecosomatic practice encourages a shift from a purely intellectual or cognitive understanding of the environment to one that involves an embodied, sensorial, and experiential engagement with nature and «reveals the possibility of

²⁰ M. Adda, *Recognising Anthrozoalgia on the way to the Symbiocene*, cit.; A.G. Albrecht, *Exiting the Anthropocene and Entering the Symbiocene*, in «Minding Nature», IX, 2016, n. 2, pp. 14-16.

²¹ Cfr. S.H. Fraleigh, *Moving Consciously: Somatic Transformations Through Dance, Yoga, and Touch*, Champaign, University of Illinois Press, 2015.



Fig. 1. Ecosomatic tai chi chuan 太极拳 on a beach in Puglia, Italy. *TriBuana* residential workshop by I Gede Tapa Sudana, 2004. Photo: Marco Adda.

a perceptual shift from a narrow experience of embodiment, focused on the will to move, to the deeper and expanded experience of being moved by the world»²².

Thirdly, we must pay attention to animality. Animality refers to the state or characteristic of being an animal. Thus, it unequivocally relates to humans, too. However, it is often – and erroneously – intended in contrast with “humanity” or “human nature” and used to distinguish other animals from humans or to identify an animal component within humans that should be tamed. It encompasses biological, behavioural, and evolutionary aspects. Posthumanism and Critical Animal Studies examine how societal, cultural, and philosophical perspectives shape our understanding of animality and animals. In *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*²³, Abram delves into the sensory and perceptual experience of living in a world teeming with other beings. He explores how perceptions shape our understanding of the environment and how reconnecting with our senses can deepen our relationship with the more-than-human world. A well-known literary example of animality is Kafka’s *The Metamorphosis*, where the protagonist transforms into a cockroach and realises his *self*, role, and relationship with his family for the first time. In other words, recognising our animality reveals a more authentic nature of human existence.

²² R. Rufo, *Humans, Trees, and the Intimacy of Movement: An Encounter with Eco-Somatic Practice*, in «European Journal of Ecological Psychology», VIII, 2023, p. 110.

²³ D. Abram, *Becoming animal: An earthly cosmology*, New York, Vintage Books, 2010.

By integrating animality, individuals can cultivate a deeper connection with themselves and the environment, moving beyond a dualistic view of self and nature. The *bodymind*²⁴, from a phenomenological perspective, is both a human involvement and an integral part of the broader ecological fabric. When imbued with animality, it emerges as a focal point of experience that transcends conventional human boundaries, reflecting the vital *network*²⁵ permeating all living organisms.

Fourth, we should consider animality and performance. While *animal turn* is a contemporary concept, integrating animalistic elements and nature-inspired movements in theatrical experiences and actor training finds historical roots in various traditions and practices. For example, traditional Japanese performing arts, such as Noh and Kabuki theatre, and contemporary dances, such as Butoh, incorporate movements and gestures inspired by nature, including animals. The *Natyashastra*, a Sanskrit text on dramaturgy, poetics and aesthetics – notably among the earliest known treatises on performative arts in South Asia – outlines principles for actors that include emulating natural elements and animals. Traditional Indian dances, such as Bharatanatyam and Kathakali, often portray animals and mythological creatures through intricate hand gestures, facial expressions, and body movements. In the *Wayang Kulit* – the traditional shadow puppetry of Bali, Indonesia – the *dalang* (puppeteers) manipulate the puppets to convey the movements, behaviours and “voices” of animals. The Italian *Commedia dell’Arte*’s masks often reflect animalistic traits or characteristics embodied by actors. Therefore, throughout history and across cultures, various traditions have recognised the expressive potential of animals and nature in performance, with *zoomimesis* representing «the archetype of every theatrical expression»²⁶. Thus, the resonance of the *animal turn* in performing arts reflects evolving views. More recently, new approaches have emerged to reframe animals in performance. Ground-breaking theories and practices such as *eco-theatre*²⁷, coinages such as Chaudhuri’s *anthropo-scenes*²⁸ and *zooësis*²⁹, and

²⁴ For an essential overview of *body-mind* and *bodymind* in performing and actor’s work, cfr. P. Zarrilli, *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide*, 2nd ed., London-New York, Routledge, 2002; Id., *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach After Stanislavski*, London-New York, Routledge, 2009.

²⁵ Cfr. B. Latour, *Networks, Societies, Spheres: Reflections of an Actor-network Theorist*, in «International Journal of Communication», V, 2011, pp. 796-810.

²⁶ R. Marchesini, *Zoomimesis*, cit., p. 121.

²⁷ Cfr. B. Davis, *Eco-Theatre: celebrating our connection to the more-than-human world*, in «The Trumpeter», XIV, 1997, n. 2, <https://trumpeter.athabascau.ca/index.php/trumpet/article/view/192> (last access: 8 aprile 2025); J. Hudson, *The Environment on Stage: Scenery or Shapeshifter?*, London-New York, Routledge, 2019.

²⁸ U. Chaudhuri, *Anthropo-Scenes: Theater and Climate Change*, in «Journal of Contemporary Drama in English», 2015, pp. 12-27.

²⁹ U. Chaudhuri, *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*, London-New York, Routledge, 2016.

new research fields such as Performance Philosophy³⁰ open new and promising perspectives.

Introducing Zoosomatics

Zoosomatics emerges at the junction of ecosomatics, animality, and performance (practice and studies). Incorporating animal-inspired movements into interoceptive explorations and artistic expression fosters interconnection with other species and ecological consciousness. Through embodied practices, *zoosomatics* expand our sensorial awareness and highlight the need to recognise the agency and subjectivity of animals. They may involve dance, physical theatre, martial arts, yoga, tai chi chuan, qigong (氣功) primal movements, and other practices, yet they incorporate elements of animal behaviour, communication, cognition and consciousness. Thus, they are theoretical and experiential endeavours, making the bodymind a fertile ground to cultivate ecological belonging.

Notably, animals' involvement – and exploitation – in performance is employed in traditional circuses – now banned in many countries worldwide – and on stage³¹. Conversely, artists and performers engaging with the *animal turn* leverage performance to explore issues related to animals and the environment. This does not exclude animals from being involved in the scene. Orozco's *Theatre & Animals*³² explores the historical and philosophical underpinnings of animal performance discussions. Chaudhuri and Hughes's *Animal Acts: Performing Species Today*³³ provides valuable insights into the evolving landscape of theatre and performance studies centred on animals, presenting diverse perspectives from artists who actively grapple with these issues in their creative endeavours. Overall, the intersection of the *animal turn* and theatre and performing arts offers a rich and diverse terrain of inquiry, with many significant contributions from artists, performers, and academics alike.

The ethical implications of *zoosomatics* are twofold. Firstly, they underscore the importance of proper treatment and representation of animals in artistic endeavours. As performers embody animal movements, there is a responsibility to approach those with respect, avoiding stereotypes and cultural sensitivities. Secondly, *zoosomatics* advocates for eco-ethical awareness by prompting performers and au-

³⁰ L. Cull Ó Maoilearca, *Opening the Circle*, in «Performance Research», XXIII, 2018, nn. 4-5, pp. 419-421.

³¹ S. Mei, *Animali da palcoscenico: tra scandalo e censure nella scena italiana del Duemila*, <https://cultureteatralli.it/> (last access: 16 April 2024).

³² L. Orozco, *Theatre & Animals*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

³³ U. Chaudhuri and H. Hughes (edited by), *Animal Acts: Performing Species Today*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.

diences to reflect on the ecological impact of human activities, compelling individuals to reconsider their relationship with other species and the natural world.

David Abram's extensive work in eco-phenomenology of perception and geo-philosophy³⁴ provides inspiring views and foundations. The shortage of sensory perception in our experience of the world results in our separation from the more-than-human otherness.

[...] our bodily senses, left to their own devices, are inherently animistic; that sensory perception is participatory; that the senses are gregarious organs that actively participate in the surrounding terrain; and that when we speak of the world around us as a set of objects or objective mechanical processes, we actually frustrate our senses and force our awareness to withdraw from our skin and our eyes and our ears, and we climb up into our heads and live in a set of verbal abstractions – because the human animal cannot help but experience the world as animate and alive through and through³⁵.

To some extent, our disconnection from other-than-human animals and our human animality mirrors the environmental tragedy we are experiencing in the age of the Anthropocene. Dissociating our perceptiveness from the sensuousness of the heart desensitises us to the pain humans are – in some cases – causing to the planet and other species. While some lose sensibility toward animal suffering, for others, such a disconnection is a form of distress, trauma and *Anthrozooalgia*³⁶. Re-integrating animality into our embodied experience can repair – or at least alleviate – such trauma and re-sensitise humans to their feelings. In this sense, *zoosomatics* play a healing role in targeting the fractures between humanity and animality, the mind/body schism, and the separation of humans from the earth, addressing – and possibly repairing – the divisions between humans and nature. It also allows us to evoke ancestral biological memory³⁷, offering a pathway to express our embodied evolutionary past.

³⁴ Cfr. D. Abram, *The ecology of perception. Interview by Emmanuel Vaughan-Lee*, in «Emergence Magazine», 2020, <https://emergencemagazine.org/podcast/the-ecology-of-perception> (last accessed: 21 March 2023); Id., *Magic and the machine: Notes on technology and animism in an age of ecological wipeout*, in «Emergence Magazine», 2018, <https://emergencemagazine.org/story/magic-and-the-machine> (last access: 6 March 2024); Id., *The spell of the sensuous: Perception and language in a more-than-human world*, New York, Vintage Books, 2017 [1996]; Id., *Depth ecology*, in B. Taylor (edited by), *The Encyclopaedia of Religion and Nature*, London-New York, Continuum, 2005.

³⁵ D. Abram, *The ecology of perception*, cit.

³⁶ *Anthrozooalgia* is a composite word, from *Anthro* (human animal), *zoo* (other-than-human animal), and *algia* (discomfort). Cfr. M. Adda, *Recognising Anthrozooalgia on the way to the Symbiocene*, cit.

³⁷ Research on human evolutionary history is relevant to this aspect. For example, Di-Poi and Milinkovitch suggest that birds, reptiles and mammals – therefore humans – may descend from

Ethology, Martial Arts and Performance Training

Crypsis and Mimicry

Animal mimicry is an intriguing phenomenon. It refers to certain animals' ability to imitate other organisms' appearance or behaviour to look attractive, dangerous, or unpalatable to a predator. Crypsis, too, is a strategy animals use to avoid predation. However, crypsis involves blending into the environment to become less visible. This can include camouflage patterns, colouration, or behaviours that make the animal harder to detect. Therefore, mimicry involves intentionally presenting certain traits or behaviours to be noticed, while crypsis strives for invisibility³⁸.

Those aspects are primarily explored in biology and ethology. Yet, they emerge transversally in anthropology, performance studies, yoga, martial arts, and dance, among others, which examine how martial postures, religious imagery, and shamanic rituals incorporate the imitation of animal movements. Within these fields, performers, martial artists, dancers – and shamans – often replicate the motions of animals, whether these creatures are real or symbolic and mythical³⁹.

As we will see, crypsis and mimicry are echoed when embodying animality in actor training and composition. In fact, from an animal *tàolù*⁴⁰ to a score, the actor absorbs and transforms animality by crypsis. Conversely, from the score to an animal *tàolù*, the actor goes through a mimicry process and acquires new animal characteristics.

Animal movements in Martial Arts and Performing

Notably, various martial arts traditions across time and cultures have drawn inspiration from animals, incorporating animal movements and psychological characteristics into their techniques. In their turn, martial arts animal movements have

a single reptilian ancestor approximately 320 million years ago. Cfr. N. Di-Poi and M. Milinkovitch, *The Anatomical Placode in Reptile Scale Morphogenesis Indicates Shared Ancestry among Skin Appendages in Amniotes*, in «Science Advances», II, 2016, e1600708.

³⁸ Cfr. D.L. Quicke, *Mimicry, crypsis, masquerade and other adaptive resemblances*, Hoboken, NJ, John Wiley & Sons, 2017; J.A. Endler, *An overview of the relationships between mimicry and crypsis*, in «Biol. Journal of the Linnean Society», XVI, 1981, n. 1, pp. 25-31.

³⁹ Cfr. M. Eliade, *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, trans. Willard R. Trask, Princeton, NJ, Princeton University Press / Bollingen, 1974; M. Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*, London-New York, Routledge, 1993; R. Schechner, *Ritual and Performance*, in T. Ingold (edited by), *The Companion Encyclopaedia of Anthropology: Humanity, Culture and Social Life*, London-New York, Routledge, 1994, pp. 613-647.

⁴⁰ Martial art long forms are systematised combinations of movements with embedded fighting strategies. They have different names in various traditions. For example, they are *tàolù* 套路 in Chinese, *kata* 型 in Japanese, and *Jalan Panjang* in Indonesian. In this essay, we use *tàolù* to refer to martial arts long form in actor's work.

influenced – and are intertwined with – performing arts, including actors’ training and characters’ creation.

Capoeira, a martial art rooted in Afro-Brazilian traditions, incorporates animal-inspired movements such as cat, spider and scorpion. Kalarippayattu, an ancient Indian martial art, features animal-inspired movements that mimic snakes, elephants, and roosters. Kung Fu (功夫) Shaolin includes animal forms such as tiger, crane, snake, leopard, and dragon – and has inspired martial artists, actors, dancers, and somatic practitioners worldwide. Further, Silat, the traditional martial art practised in Southeast Asia, also includes animal-inspired movements. In particular, the Sino-Indonesian *Siauw Lim Pek Ho Pay*, alias Bangau Putih (BP) Silat⁴¹, is a relevant example of “martial art-acting”, martial arts employed for actor training and composition⁴². BP Silat influenced W.S. Rendra, the most prominent theatre director of Indonesia of the dictatorial era, and the actors of his company, the Bengkel Teater⁴³.

Actors and performers draw upon martial animal movements to integrate dexterity, rapidity, fluidity, suspiciousness, bravery and other psycho-physical and behavioural characteristics into their movements. Embodied animalities become foundations for the characters’ creation⁴⁴.

A Workshop on Animality at the IPPT Conference 2023

The conference «After the Empty Space: From Traditional Settings to New Creative Ecologies», hosted by the International Platform for Performer Training

⁴¹ The juxtaposition of Shaolin with Bangau Putih Silat is worth noting. When the Shaolin monks visited the BP Silat group in the 1980s in Tugu, West Java – although there was no trace of the two groups having been in contact previously – striking similarities emerged. Emiliano Ruggeri states that «the leader of the (Shaolin) group said that our school had old kung fu movements that they had lost in time» (*personal communication*, author insertion). Ruggeri is a BP instructor, head trainer in Bali, head Liaison in development and research, and secretary of relations with the PGB branches outside Indonesia.

⁴² M. Adda, *Martial art-acting in dictatorial Indonesia: Antigone (1974) and Lysistrata (1975) directed by W. S. Rendra*, in «Theatre, Dance and Performance Training», XIII, 2022, n. 3, pp. 397-415. Cfr. P. Allain, T. Wilson and G. Ziółkowski, *Editorial*, in «Theatre, Dance and Performance Training», XIII, 2022, n. 3, pp. 347-351.

⁴³ M. Adda, *Rendra 2.0*, in P. B. Zarrilli, T. Sasitharan and A. Kapur (edited by), *Intercultural Acting And Performance Training*, London-New-York, Routledge, 2019, pp. 217-245; Id., *W.S. Rendra: Traces of Stanislavsky in Dictatorial Indonesia*, in «Stanislavsky, Here, Today, Now», 2020, <https://stanhere.wordpress.com/2020/09/04/w-s-rendra-traces-of-stanislavsky-in-dictatorial-indonesia/> (last access: 25 April 2024).

⁴⁴ Cfr. D.S. Farrer, *Becoming animal in Chinese martial arts*, in P. Dransart (edited by), *Living Beings: Perspectives on Interspecies Engagement*, London, Bloomsbury, 2013, pp. 145-166; G. Guarino de Almeida, *Humanity and animality in Chinese martial arts*, in «Theatre, Dance and Performance Training», XIII, 2022, n. 3, pp. 482-495; C. Ciocan, *Embodiment and Animality*, in «Journal of the British Society for Phenomenology», L, 2019, n. 2, pp. 87-103.



Fig. 2. IPPT Conference (2023). A moment of the workshop “Actor’s score, martial arts and the *animal turn*” led by Marco Adda. Photo: Marco Adda.

(IPPT), occurred in Chiusi, Italy, on 13-15 January 2023. The event – coordinated by Angelo Romagnoli (University of Kent) – featured lectures, workshops, online interventions, and more⁴⁵.

During the conference, I proposed a workshop, «Actor’s score, martial arts and the *animal turn*», programmed for Day Two in the afternoon. The duration was set at 45 minutes. The workshop did not require any technological support. The space was an indoor gymnasium, heated to approximately 20 degrees Celsius. The floor was concrete covered with linoleum. About 30 people participated actively, with another nearly 20 sitting along the walls of the training space and observing.

We started in a circle and with a short ritual by synchronising simple movements. Hence, we moved to the initial part, focusing on warming up, characterised by groundwork, animal-inspired movement, and vocal work. This first part – primarily fun – enhanced readiness, awareness, playfulness and reactivity. It lasted about 15 minutes.

The score composition characterised the second part for about 20 minutes. Participants were given two options: they could work A) inductively, that is, starting from a score, a movement they already had, or from an improvised movement, to create then a martial composition, and B) deductively, namely, learning a martial composition and transform it to a possible acting score.

⁴⁵ E. Kolliopoulou, *After the empty space: from traditional settings to new creative ecologies*, in «Theatre, Dance and Performance Training», XIV, 2023, n. 4, pp. 564-566.



Fig. 3. Marco Adda shows the basic hand-posture of the Tiger movement by the Silat Bangau Putih repertory from three views: top (left), side (centre) and bottom (right).

Two groups formed. The two groups worked in parallel on two sides of the space. We proceeded rapidly through the various stages of the two opposite patterns. While those processes can take months or years of work to be embodied, we could briefly overview all of the steps involved.

Group One's participants were initially asked to use or create briefly a short sequence of movements inspired by their personal and artistic backgrounds. In other words, they need a score as their starting point. Thus, they were asked to work on the three following steps: 1) make their movement very precise and repeatable; 2) choose an animal they liked (individually), and try to "insert" the animal – and the movements they imagined or knew of the animal – on their initial score; and 3) to turn their "animalised" structure in martial terms, as if those movements were deflections, attacks, defences from an opponent, similarly to what happens when practising a *tàolù*.

Group Two's participants were initially proposed to learn a few tiger's moves inspired by the BP Silat's *tàolù* "Five Tigers". After they knew these moves, they were proposed to work on three steps: 1) "absorb" the animal; 2) put the movement into a different action; and 3) add some voice in the form of text or vocal sound.

The indications were given in succession for both groups, and participants were given time to work on each target. As the facilitator, I moved from one group to another to support the process.

Participants shared their work in the third part of the workshop, which lasted about 10 minutes. At the centre of the training space, individuals from Group One were asked to interact with individuals from Group Two. Interactions were in couples or three or even more people. Eventually, everybody was called to the centre to share their work and have a final interaction with all of the others. Barbara, a participant in the workshop, described her experience as

Very interesting! To integrate the instinctual work of animality with the preci-

sion of martial arts. Also, working at the same time, in the same space, yet in the opposite direction of the other group is quite an experience, and having the freedom to observe at the same time what others are doing is a gift! (*personal communication*, 15 January 2023)

The workshop revolved around two core principles: firstly, martial arts can shape an actor's dramaturgy. Actors can use a *tàolù* to master space⁴⁶ and create acting scores. That requires the transitioning from a *tàolù* to a non-martial action. This is a process of *absorption*, where the martial movements are "absorbed" and hidden behind the actor's movement. The final score appears as a non-martial development and reflection of inner martial components.

Conversely, the actor's score can be restructured as a *tàolù*. In this case, the actor's imagination becomes the "fighting ground" on which the score is martialised. The process allows actors to expand on precision, proprioception, truthfulness, awareness, attention, and consciousness, which are eventually expressed in the actor's bodymind. This is a *transposition* process, where an actor's score gets "transposed" to a martial dimension and appears as *tàolù*.

The processes – from a *tàolù* to a score and from a score to a *tàolu* – echo *crypsis* and *mimicry*, respectively. The practice can flow in a one-directional, bi-directional, or circular progression. From fighting techniques and tactics, the *tàolù* – as starting or landing points – become pedagogic strategies, supporting actor training and composition in rehearsals and performing, where actors can store, restore, elaborate, express, transform, transmit, and create.

The workshop fuses *zoosomatics* with actor training and composition. *Absorption* and *transposition* echo – and are informed by – the work of theatre reformers of the 20th century⁴⁷ and find relevant links with neurosciences⁴⁸. *Zoosomatics* offer further links, intersecting pertinent notions from philosophy, biological sciences and other disciplines.

Reframing Views

Integrating the *animal turn* into actor training and performing arts challenges traditional concepts of domestication and colonisation. Pre-domestication human-animal interactions, based on coexistence rather than dominance, contrast with anthropocentric approaches prioritising human control. Ingold describes the leap as

⁴⁶ D. Mroz, *Tàolù – The Mastery of Space*, in «Martial Arts Studies», X, 2020, pp. 9-22.

⁴⁷ Cfr. F. Ruffini, *Theatre and Boxing: The Actor Who Flies*, Holstebro-Malta-Wrocław, Icarus-Routledge, 2014.

⁴⁸ Cfr. C. Falletti, G. Sofia and V. Jacono (edited by), *Theatre and Cognitive Neuroscience*, London, Bloomsbury Publishing, 2016.

«from trust to domination»⁴⁹. Transposing such a matter onto the embodied experience prompts critical questions about the negotiation – or contrast – between coexistence and dominance within the bodymind: Do we domesticate the animal within, or do we allow her to remain wild⁵⁰, engaging in a dialogue and preserving her inherent possibilities? What kind of interaction can we develop with her, and how does embodied animality affect our perception of self and the environment?

With *zoosomatics*, animality is reconceptualised as an embodied technology. Bodymind decolonisation challenges conventional understandings of – and acknowledges other-than-humanness' role in reshaping – the self. Animal imitation profoundly affects the actor's perception, engendering an embodied metamorphosis and redefining species identity. Theatre and performance emerge as pivotal places of renegotiation, inviting actors to rediscover, unfold, and sometimes express animality. This echoes in animal terms what Camilleri describes regarding objects and technology, such as the passage from bodymind to bodyworld and the transition from psychophysicality to post-psychophysicality⁵¹. After all, excluding animality from embodiment results in what Tim Ingold calls the “logic of inversion”⁵², creating a boundary around “humanity” where animality – an integral part of being human – has been rejected or constrained. Conversely, here, animality is allowed to re-enter the spaces to which it belongs. Animal movements and *tàolù* provide suitable avenues, facilitating the dialogue with animality while resisting attempts to tame her. The bodyworld of the actor acquires ecological and ethological significance, becoming a point of reconnection among what we are used to distinguishing as nature, animality, and humanity. Such a rewiring transcends performative action, positioning the actor as a vehicle for renovation and ecological consciousness within the theatrical space and beyond.

Embodying animality implies embodying what animals experience. An animal's *umwelt* – the subjective reality of an organism⁵³ – is vital to *zoosomatics*. While we

⁴⁹ T. Ingold, *From trust to domination: An alternative history of human-animal relations*, in A. Manning, J. Serpell (edited by), *Animals and Human Society*, London-New York, Routledge, 1994, pp. 1-22.

⁵⁰ Consider “wild” as “integral to an environment” and not as synonymous with “uncontrollable”.

⁵¹ F. Camilleri, *Performer Training Reconfigured: Post-psychophysical perspectives for the twenty-first century*, London, Bloomsbury Publishing, 2019. “Bodyworld” is a new coinage Camilleri proposed in his book.

⁵² T. Ingold, *The Art of Translation in a Continuous World*, in G. Pálsson (edited by), *Beyond Boundaries: Understanding, Translation and Anthropological Discourse*, Oxford, Berg, 1993, pp. 210-230; cfr. also Id., *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London-New York, Routledge, 2022.

⁵³ T.E. Feiten, *Jakob von Uexküll's Concept of Umwelt*, in «The Philosopher», CX, 2022, n. 1, <https://www.thephilosopher1923.org/post/jakob-von-uexkull-umwelt> (last access: 17 April 2024).

cannot see as a tiger sees, we can “translate” the tiger’s experience into our cognitive possibilities and grasp elements of the tiger’s existential dimension. This is essential to expanding our perception of other species, environments, and ourselves. Insights into animals’ subjective realities result in an expanded understanding of interspecies relationships. This evokes Ingold’s notion of perception⁵⁴ and Bateson’s “consciousness” as environmental matter⁵⁵.

As we become more aware of environmental damage from human activities, we must remodel our knowledge and foster empathy towards other species and ourselves. Integrating the *animal turn* into performing arts promotes ethological and ecological embodiment, expanding creative boundaries and advancing the Symbiocene. Input from ethology can ensure accurate representation – enriching performances and advocacy for animal justice – while the embodiment processes of performing arts can support ethological work, where researchers often remain “disembodied”⁵⁶. In other words, ethology can inspire performing, and performance principles and somatic practices can support animal behaviour studies and practices.

Embodying other-than-humanness impacts sensorial experiences and phenomenological processes. *Zoosomatics* offer a framework to extend our sense of self beyond the ‘human’. The relationship with our animality and other species is the core of humanity, evolutionary heritages that we must recognise, reintegrate, preserve and propel.

⁵⁴ T. Ingold, *The Perception of the Environment*, cit.

⁵⁵ G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1972.

⁵⁶ V. Despret, *Responding Bodies and Partial Affinities in Human-Animal Worlds Theory*, in «Culture & Society», XXX, 2013, nn. 7-8, pp. 51-76.

Raffaele Rufo, Flavia Gallo

Reclaiming the Metamorphic Imagination: Ecosomatic Practice and the Poetics of Myth in the Age of Ecological Disaster

Introduction

More than half a century after ground-breaking director Peter Brook delivered the four lectures then published as *The Empty Space*, we could ask again: what is the space of theatre? Is this space still empty? Where is this space?¹ Brook addressed a humanity still troubled by the atrocities of the two World Wars. Through his poetical history of mankind, he intimately approached the dilemmas of being human. Are we today still capable of addressing the crossroads of existence around a poetic and political question? How can we approach the legacy of Brook's story-worlding performance practices in the shadows of anthropogenic ecological disasters?

This article performs a poetic dialogue in which the authors – a dancer and a dramatist – discuss the evolving relationship between their pedagogical practices as the seed for developing a methodology for performer training that invites bodies to enter the issue of ecological disasters. Our aim is to expose the wounds of separation between nature and civilization and the inability to grieve for ecological losses that pervades contemporary society. We want to draw attention to how theatre can confront the tragedy of our destructive cultural heritage by nurturing a bodily connection with the nonhuman and matter and by reclaiming our mythic imagination. The space we are interrogating to understand how to become ecosomatic artists lies outside of theatres: it is where the river passes, where the dunes begin, where the bark pulverises. It is a theatre that is millions of years old, in motion from its origins, expanding and rotating, cosmically attuned, physically not yet revealed to human cognition. We have entered the horizon of a thought that reveals how we are not ecological and how scandalous the separation from the rest

¹ P. Brook, *The Empty Space. A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, New York, Scribner, 1996.

of nature is. Separation ultimately means the refusal to feel the ecological disaster as impending, as the accident that is about to overwhelm us. It is from the point of view of this refusal that the question of drama and myth and the power of words burst onto the scene.

The article is based on the authors' shared experience of '*La Selva: International Ecosomatic and Regenerative Arts Residency*' held between 5-8 October 2023 in Ostia and the Natural Reserve of the Roman Coast (Rome, Central Italy) with the participation of forty eco-oriented artists, scholars, and educators from all over the world². *La Selva* aimed to curate a re-discovering of the deep embodied knowledge of ecological connection within the human experience, as a necessary process of care and cultural resistance. It was a pathway for seeking an exchange between ways of feeling the ecological crisis. With this article we respond to the pedagogical-performative investigations that tried to emerge during the residency and engage with the reflections and interventions that followed. The text is also informed by our earlier collaboration at *Humanitas Mundi Teatro*, a nascent ensemble of performance research and cooperation based in Rome, which started in 2021 and led to co-creating the performance lecture *Ecosomatic Persephone*³. While the ideas on the poetics of myth discussed in this article were central in this earlier exploration – both conceptually and practically, they were not proposed directly to the participants of the *La Selva* residency. Combining in practice our different approaches to performance training would have needed a longer preparation and a more refined coordination on how to integrate the movement of words in a residency focused on body movement. Although we are aware that, if integrated in the training practice, the mythological-dramaturgical dimension would have had a different force-activating quality in writing this text, the experience of the residency was a catalyst for furthering our conversations on the topic.

The article is positioned within the growing field of ecosomatic arts with a particular focus on practices inspired by conscious and improvisational dance training, site-responsive performance and activism. These practices combine and integrate the experience of dance and performance with principles and modes of inquiry of somatic disciplines such as Body-Mind Centering, Authentic Movement, Laban

² The residency was coordinated and facilitated by Raffaele Rufo and Thomas Kampe in collaboration with Intercultural Roots (UK), Teatro del Lido di Ostia (Rome), the Archaeological Park of Ostia Antica (Rome) and other local cultural, educational and ecological organisations. As artistic director of Teatro del Lido, Flavia Gallo collaborated in the creative development of the residency and participated in some of its activities. For more details, see <https://www.raffaele-rufo.com/ecosomatics/2023-la-selva-human-nature-connect-residency-rome> (last access: 18 October 2024).

³ Presented at the 9th Conference of the International Platform for Performer Training (IPPT) - Chiusi (Italy), 12-15 January 2023.

Movement Analysis and the Feldenkrais Method⁴. Ecosomatics emerges from the meeting of two relational paradigms. Somatic as a quality of experience and somatics as a field are words derived from the Greek *soma*. While the body is what we observe from the outside, the *soma* characterises the living body as an integrated physical, emotional, mental, and spiritual phenomenon observed “from the first-person viewpoint of [one’s] own proprioceptive senses”⁵. Ecology, a term derived from the Greek word *oikos*, meaning household, habitat, or dwelling place, is the study of how organisms interact with one another and with their environments⁶. Ecosomatic practices engage the actual, in-the-flesh sensory experience of dancers, choreographers, theatre and performance artists and other embodiment artists in their entanglement with plants, minerals, water, soil, atmospheric phenomena and biological processes and also with cultural and political forces.

1. Is the forest dead?

RAFFAELE RUFO: We live in the age of ecological disasters. When looking at the conditions of the land where we live and where our performance and pedagogical practice is based, the coastal area of Rome, one of the greenest urban areas in Europe, we are faced with a painful scenery of death. A great fire on 4 July 2000 burnt nearly three hundred hectares of forest and, in less than ten years, more than fifty-thousand pine trees have been killed by an insect imported from North America. One is tempted to embrace the discourse of ecological disaster as a call to action. However, apocalyptic thinking is dangerous because it reinforces the paradigm of nature as something separate from us. If we are part of nature, then ecological losses are also human losses, and our wounds are embedded in the wounds we have caused⁷. When last year I was scouting the Ostia territory of the Natural Reserve of the Roman Coast in search of inspiring sites for running *La Selva* residency, I was

⁴ For three recent and comprehensive collections of works in the field of ecosomatic arts, cfr. M. Bardet, J. Clavel and I. Ginot (edited by), *Ecosomatiques: Penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier, Deuxième Époque, 2019, pp. 9-19; T. Kampe, J. McHugh and K. Munker, *Embodying eco-consciousness: Somatics, aesthetic practices and social action*, in «Journal of Dance and Somatic Practices», XIII, 2021, nn. 1-2 (special issue on eco-consciousness), pp. 3-8; S. Fraleigh S.R. Riley (edited by), *Geographies of us: Ecosomatic essays and practice pages*, London, Routledge, 2024.

⁵ T. Hanna, *What is somatics? (Part I)*, in «Somatics: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences», V, 1986, n. 4, p. 4.

⁶ S. Bottoms, A. Dranks, P. Kramer, *Editorial: On ecology*, in «Performance Research», XVII, 2012, n. 4, pp. 1-4.

⁷ For a discussion of the transformative potential of connecting our fear of ecological crises with the somatic practice-knowledge of embodied experience, cfr. R. Rufo, *Somatic Arts and Liveable Futures: Embodying Ecological Connections*, in «Lagoonscapes. The Venice Journal of Environmental Humanities», IV, 2024, n. 1.



Fig. 1. *La Selva* residency, Forest of Castel Fusano, “Field of Fire and Regeneration”. Photo by Stefania Milazzo.

struck by a particular place in the Forest of Castel Fusano where the traces of the great fire of 2000 are still very tangible (Figure 1).

I was faced with a spontaneous scenography of the tragedy and felt immersed in a dynamic space between life and death: where the pine trees lived (planted by humans as monoculture for commercial purposes), now the plants of the Mediterranean scrub (the *macchia*) are thriving again. Our conversations and creative collaborations throughout the last three years have led us to posit the need for reconfiguring our relationship with death and regaining the ability to grieve individually and collectively for ecological losses as a key pathway for seeding reciprocity with the rest of nature⁸. How does this challenge impact the vantage point of your dramaturgical practice?

FLAVIA GALLO: The forest is dying. It is already dead and being reborn. All this at the same time. As a dramatist, I have developed a deep interest in the ways humans can be witnesses or participants in these cyclical evolutions that could be a source

⁸ For a discussion of the perceptual roots of ecological crises and the role of ecosomatic art practices as a vehicle for embodying personal and cultural processes of grieving and regeneration, see R. Rufo, *Ecosomatic Seeds of Reciprocity: The Perceptual Roots of Ecological Crises*, public lecture presented at the Italian Cultural Institute of Bucharest as part of the ROOTS dance residency, 26 March 2024.

of deep mourning, enthusiastic celebration, and lively contemplation. The inability of grieving collectively for the wounds of the world has spread so powerfully in our *psyche* (read Greek: soul) that we are right in it: think of the coffins of the pandemic, the war-corpses on the borders of Europe, and the Mediterranean *Mare Nostrum* that has become a grave. This and other ecological tragedies tell us of a grieving that we are no longer even able to place temporally in our everyday life. How exactly we humans experience this state of separation from the rest of nature today is difficult to say: poets help us find the right word to speak of this wound. Ancient Latin poets used to speak of the *selva* as a place of continuous material and immaterial fabric, the habitat of the *genius loci*, the unified cosmos of a common destiny plot shared by humanity with water, rocks, trees, and divinities. Embracing death and becoming intimate with it was a central issue in ancient myth. Our first conversations and embodied encounters before *La Selva* residency were around the myth of Persephone, the female archetype, queen of the underworld: she who, in the transition from the childlike state of Cora to that of Persephone's adulthood, makes us witness the possibility of crossing a threshold that we are no longer even able to trace. We worked in the studio by bringing the materials collected in the dying pine forest, sharing ecosomatic improvisational movement practices, and attending to the sensory language that can enable us to see life-death-life as a fact of love, just like Cora who, out of love, becomes Persephone. I want to share an example of how this research can take us into the forgotten fabrics of the *selva* as in a process of re-initiation:

Remember the land
 That land
 Where the story of Cora
 becoming Persephone
 Always happens?
 The story of the maiden
 who becomes
 the ruler of the Underworld

Do you know
 What lies beneath your feet?
 The earth...
 And what is beneath the earth?
 The thousand-year-old rock
 And what is beneath the rock?
 Underneath is water
 And you know what's under the water
 Yes
 The fire
 And underneath the ancient fire

Just underneath
is God⁹.

As discussed by Theresa May in her account of how earth matters on stage, we tried to retell the story of Persephone by calling non-human and inanimate elements of the world around us as “witnesses” and trying to engage them in a true artistic collaboration by forging an “alliance”¹⁰. To discover that there is a God lying under the fire, at the end of a series of unveilings, we really had to literally trace with our bare hands the permeable and fusible boundaries of matter. It was therefore a question of interrogating what is deeply involved even if it only appears to us as an environmental backdrop, of bringing to the foreground of the imagination that which has burning and legitimate interests in existing even if it has never been questioned¹¹. Cora is immersed in sacred awe (θαμβήσας) as she contemplates a narcissus and it is only when she reaches out to pick it up that a chasm opens up from the base of the flower. From that chasm emerges the king of the dead, Hades, who takes her away into the underworld to marry her against her will. I am inspired by Una Chaudhuri’s discussion of how difficult it is to free oneself from the humanistic ideology that sees dramatic conflict playing out only between and about humans¹². Ecosomatics offers dramaturgy an opportunity to reclaim its original extension as a coexisting totality, as a set of human and nonhuman, living and not-living dynamic entities moving through time and space with equal narrative dignity.

2. What is *La Selva*?

FLAVIA GALLO: The topics of death and grieving in their eco-biographical dimension have a mystical and utopian vastness and at the same time concern concrete attention in the minimal unity of presence. It poses a spherical, ultimate, integral question to being in the world. How have you worked, then, to make this question available to the experience of a group, of a place, of an entire community during the *La Selva* project? How have you worked to call others into this dimension of learning? I want to ask you, ultimately, what is *La Selva* and what is its radical dynamism?

RAFFAELE RUFO: I set out to organise *La Selva* as a pedagogical participatory process driven by a desire to develop new ways of collaborating and making commu-

⁹ R. Rufo and F. Gallo, *Ecosomatic Persephone*, performance lecture, 2023.

¹⁰ T.J. May, *Earth Matters on Stage, Ecology and Environment in American Theater*, London, Routledge, 2021, esp. pp. 5-7.

¹¹ Cfr. J. Sermon, *Teatro e ecologia: mudança de escalas ou de paradigma*, in «Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas», II, 2021, n. 25, pp. 24-49.

¹² U. Chaudhuri, *There Must Be a Lot of Fish in that Lake: Toward an Ecological Theater*, in «Theater», XXV, 1994, n. 1, pp. 23-31.

nity with other ecosomatic artists by focusing on the key role of place, ecological drama, and cultural roots while at the same time responding to the international drive of this young and growing field. *La Selva* was a step in a long-term journey of connecting with body and roots by inviting strangers to visit a land that I consider to be part of my Italic-Greek-Latin cultural heritage. The residency unfolded as the crossroads between two tensions not easily reconcilable in an international project. On the one hand there is the macro tension of wanting to connect with community and land by engaging with the unique aspects of the local ecosystem to integrate them in a working methodology of embodied curation and facilitation that stretches the boundaries of traditional theatre and performance practices. On the other hand, there is the micro tension of going to the roots of sensing by engaging with a slow process of attunement with the world and witnessing a shift of perception into a heightened and expanded experience of being touched and danced by the nonhuman and by matter.

Drawing a parallel with Harney and Moten's decolonial notion of "hapticality", and extending it to encompass the nonhuman and matter, the question of how *La Selva* was brought into the world becomes an opportunity to explore how touch and movement offer themselves as a *technē* for feeling the skin of death in a process of reciprocal embedding¹³. Harney and Moten describe the experience of black slaves being "thrown together touching each other" to be shipped to the New World and how this triggered an alternative mode of coexistence (i.e., hapticality) that is "immediately social" and that exceeds "all things that were supposed to produce sentiment, family, nation, language, religion, place, home"¹⁴. The in-the-flesh collective encounter of the *La Selva* participants with the outpouring signs of the passages between death and life, both in the Forest of Castel Fusano and in the peripheral urban context of Ostia, was imagined and proposed to them as a way of destabilising the psychic and physical separation with the rest of nature and providing a taste of what an ecological mode of coexistence could feel like.

Was the experiment successful? We witnessed the participants' desire for slower time, more moments of listening and not doing and for more intimacy with the place as a precondition for allowing things to happen. We also witnessed the difficult, but not impossible task of creating the conditions for inviting strangers to encounter the unique eco-cultural history of the land and of learning from the freshness of their view. This translocal challenge and its transformative potential can be appreciated in the words of a local participant, written just after the residency: "You live for thirty-two years in a place, then you learn to dance with it".

¹³ S. Harvey and F. Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Studies*, Brooklyn, NY, Minor Compositions, 2013, esp. chap 6.

¹⁴ Ivi, p. 98.

3. Why does ecosomatics need ancient myth?

RAFFAELE RUFO: The word *selva* entered our conversation after attending together Sista Bramini's theatre pièce "Miti d'Acqua" at Teatro Basilica in Roma¹⁵. In this work Bramini tells stories drawn from the *Metamorphoses*, an epic-mythological poem written in Latin by Ovid (43 a.C. - 17/18 d.C.). *La Selva* is not only the *topos* of the experience of a group of international artists joining an ecosomatic residency in Rome, it is also an important category of Ovid's environmental imagination¹⁶. In the *Metamorphoses* Ovid rewrote over 250 myths from the perspective of the past and ongoing meetings between Greek and Latin cultures. For Ovid those myths were ancient and needed to be rewritten so that they could have a contemporary value. Why, from a poetic point of view, does the ecosomatic rediscovery of the resemblance and commonality with the nonhuman and with matter relate to ancient myth? How can ancient myth help us get to the bottom of this quest? What is the mythical core that can be associated with this question?

FLAVIA GALLO: Although the question of the relation between ecosomatics and the poetics of myth was not explored directly with the participants of *La Selva*, the experience of the residency nurtured my reflections and our conversations on how returning to our mythic cultural heritage can help us regain the ability to grieve for ecological losses. Myth is a metamorphic and ancient source: it is part of that imaginal reserve of the world that can help us bring the forces of the encounter between human and nonhuman outside the formal boundaries of ecosomatic practice and within a specific language that anticipates it in time. Myth is a syllabic, phonetic, semiotic and sensory "ecosystem" often embedded in the experience of the speaker who recounted it verbally and from memory. What the exact meaning of the mythical narrative was for the world that spawned it, no one can say with any precision. Seen from here, though, those ancient men and women seem to have taken it as a belief and at the same time a practical philosophy of presence: as an indication of the non-dualistic quality of human action. Myth reveals to us different versions of awe before all things, visible and invisible, material and immaterial, permanent and immanent. It tells us of a paradigmatic capacity of human beings to "become like" things. According to Aristotle, "becoming like" is the most intense capacity that humanity has ever possessed¹⁷. Myth is deeply animated by this leitmotif of becoming, of being literally transformed by a feeling, of the immediate change of state at

¹⁵ In 1992 Sista Bramini founded the theatre company O'Thiasos TeatroNatura (<https://teatronatura.it/>) which can be considered as a pioneering example of performative and pedagogical ecosomatic practices in Italy.

¹⁶ Ovid, *Metamorphoses*, trad. A.D. Melville, Oxford, Oxford University Press, 1986.

¹⁷ Cfr. G. Scaramuzzo, *Aristotle's homo mimeticus as an educational paradigm for human coexistence*, in «Journal of Philosophy of Education», L, 2016, n. 2.

the beginning of a thought. The mythic-poetic word speaks to us of this immense reserve of multiformity that we no longer know how to access and act upon. Becoming river, rock, tree, echo, fire, star and then human again is a dramaturgy of existence constantly staged in an ancient and pregnant place of culture, where science and poetry coexisted, where nothing could be imagined outside the contiguous and interchangeable whole formed by what is animated and what is not¹⁸. Through the metamorphic nucleus of ancient myth, ecosomatics can be engaged as an ancestral kinaesthetic crossing or an extended-deepened-intensified perceptiveness of the relationship between human and non-human. This is, ultimately, a way to embody the descent into the memory of the world to gather the somatic experience of myth in the movement of the body and in the movement of words.

4. How can we become sensors today?

FLAVIA GALLO: The “Homo Mythicus”, if one can use this expression, the one who can transform himself or herself in the present moment into water, into rocks, into plants as in mythical stories, is disappearing. Does ecosomatics come after myth to rekindle a conscious quality of being part of the perennial metamorphosis of things? The ancient world was filled with ritual practices that served, through a complex and layered initiatory preparation, to gain access to the sacred, by definition separate, beyond a precise threshold. The theme of approaching and preparing for the ritual (for the profound and scandalous touch) is a key to enter the space of the drama where sacrifice takes place¹⁹. How do I approach the sacred space, the space of ritual? What images must I encounter and embody so that a precise feeling of something to yearn for can arise, a feeling that makes me want to feel more, that awakens my desire? What do I offer sight, smell, touch, hearing, taste so that the sixth sense can act synesthetically with the others?

RAFFAELE RUFO: As a way of awakening the metamorphic in the human and as a source of regeneration of the quality of participation, I want to draw on the stories on “becoming sensor” articulated by Natasha Myers. Myers, a critical plant scholar and cultural anthropologist with a background in biology and dance, describes her arts-based research project on plant sensing as a kinaesthetic entanglement with Toronto’s High Park. She writes about an experience of “experimenting with ways to tune into the sentience of the land and participate actively in animating its relations” and of “developing the skills that we would need in order to render ourselves

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ I have discussed the importance of bringing into play the integrity and actuality of one’s world for a pedagogical-performative process in F. Gallo, *Il senso spirituale dell’espressione umana. Una proposta pedagogica contro la disumanizzazione della parola*, in «Formazione & Insegnamento», XVII, 2019, n. 1, pp. 318-335.

available to the work of allyship”²⁰. To become sensors we need to accept the frustrations of waiting and suspending judgement. Something unexpected and unintended is invited to address our conscious awareness whilst remaining outside our grasp. In the field of ecosomatics we find many different ways of approaching this work in practice. A few years ago, I had a direct experience of the improvisational performance practice of *Body Weather* (in Japanese Shinto Kisho) in which dancers are challenged to engage the embodied presence of nature in a mental and physical process of expanding their capacity to receive and respond to multiple sensory stimulations²¹. Conceived in the 1970’s by Min Tanaka, a Japanese dancer and choreographer trained in the butoh dance tradition, *Body Weather* approaches the body “as a force of nature: ever-changing, omni-centred and completely open to external stimuli”²². Whatever the specific ecosomatic approach, experiencing the embodied self as connected and continuous with an embodied nature requires exploring and affirming the value of sensoriality and sensuousness as key pathways to meet the nonhuman and matter²³.

With this perspective in mind, let’s go back to what happened when the resident artists of *La Selva* were guided into the Forest of Castel Fusano (the same referred to at the beginning of this article) to meet with burnt trees and witness the cycle of life-death-life (Figure 2).

As a facilitator, I proposed a tactile movement practice of grieving with the dead trees and with the land. I invited the participants to seek an intimate experience of lying on the fallen trunks and shaping into their dead bodies. I asked them to work on the sensation and embodied image of being touched by the trees, the air, the light and the voice of the birds both kinesthetically and affectively²⁴. The process ensued in the spontaneous offer from a participant to lead a song of collective grief inspired by the Southern Italian tradition of the “prefiche” (singing mourners accompanying the funeral processions). We were all gathered around the fallen trunks. After this, another participant offered a ritual of gratitude which involved

²⁰ M. Evans, *Becoming Sensor in the Planthroposcene: An Interview with Natasha Myers*, in «Fieldsights», Visual and New Media Review, 2020.

²¹ Z. Fuller, *Seeds of an anti-hierarchic ideal: Summer training at Body Weather Farm*, in «Theatre, Dance and Performance Training», V, 2014, n. 2, pp. 197-203.

²² Ivi, p. 198.

²³ For other examples of ecosomatic performance training practices, cfr. S. Bauer, *Body and earth as one: Strengthening our connection to the natural source with ecosomatics*, in «Conscious Dancer: Movement for a Better World», Spring issue, 2008, pp. 8-9; A. Olsen, *Body and Earth: An Experiential Guide*, Hanover, University Press of New England, 2002.

²⁴ For a discussion and documentation of the project “Sensing with Trees” (2020-2022) on which this proposition was based, cfr. R. Rufo, *Sensing with Trees: Explorations in the Reciprocity of Perception*, in «Venti Journal: Air, Experience, Aesthetics», II, 2022, n. 2; Id., *Humans, Trees, and the Intimacy of Movement: An Encounter with Eco-Somatic Practice*, in «European Journal of Ecological Psychology», VIII, 2023, pp. 88-113.



Fig. 2. *La Selva*, Forest of Castel Fusano, "Shaping and Grieving Practice". Photo by Sebastian Tilsch, 2023.

the distribution of some drops of the maple syrup she had produced according to the indigenous customs of Turtle Island and brought to Rome from Canada as a gift to the land.

After the international artists left Ostia, the presence of thousands of dead pine trees, scattered across the urban territory, still standing on their feet with their grey crowns deprived of leaves, became stronger and stronger. During the months that followed *La Selva*, the municipality of Rome decided to cut down the dead trees for safety reasons. I was left to witness their felling and eradication on my own, powerless. I spent a lot of time reflecting on the kind of eco-cultural regeneration that could ensue by honouring the death of these trees in a shared ritual positioned between the performative and civic intervention. I started to imagine conducting an ecosomatic funeral for the felled trees. I began collecting what was left on the margins of the streets after the intervention of chainsaws, bulldozers, and drilling rigs: broken branches, decomposing and very fragile shields of bark perforated by insects, and fragments of the marrow shuttered at the base of the trees and once connected with the roots. These vibrant materials became an important inspiration for preparing an ecosomatic immersion with a group of local artists.

I worked with the group in a farmhouse immersed in the countryside of Ostia Antica (Rome), not far from the Forest of Castel Fusano. I placed the collected remains of the dead pines around the lying blocks of the trunk of a tree that had just been felled. I composed the scene of the funeral before the arrival of participants: the shields of bark stacked a bit away from the trunk, the fragments of marrow wood on the soil to form a circle around the stump, a bucket of water on

Fig. 3. Ecosomatic improvisation training, Ostia Antica (Rome), "Funeral of the Tree". Photo by Valentina Vitolo, 2024.



top of the stump, a big tray with small bits of charcoal near the water, and the broken branches on the other side of the trunk. I also placed a flute on the main trunk. Before inviting the participants to enter the scene one by one, I told them the story of the dying forest. After asking participants to lie on the trunk, I proposed that they engage the elements I had brought there, one at a time, to build the ritual. Soon after that I witnessed quite clearly a meeting between the internal world of the participant and the external world of the practice. The focus went on the large pieces of bark and one participant asked to be buried under them. The group responded with incredible care and intensity (Figure 3).

The funeral for the tree transformed quite spontaneously and rather quickly into a death ritual where it was hard to tell whether we humans were grieving for the death of trees or whether trees (what was left of them, their "flesh") were grieving for the human condition (on this inversion, compare Figure 3 with Figure 2). A

second threshold was reached when we all got closer to the lying participant and placed our hands on her body with that solemn attention that is reserved to the dead ones, or to the loved ones. This inspired me to mark her passage into life by playing the flute. The participants responded by starting to remove the pieces of bark from the lying body and by interacting vocally with the flute. This continued until the lying participant, freed from that weight, opened her eyes and was welcomed emphatically by the others. She then was helped to stand up. It was a powerful moment of reconnection between the human and the nonhuman.

5. How can the poetics of myth help us rediscover the resemblance with the rest of nature?

RAFFAELE RUFO: After the international residency I began a closer collaboration with Teatro del Lido di Ostia – where you are part of the team of artistic directors – with the vision of developing a civic-pedagogical trajectory for *La Selva*. We invited active citizens already involved in the cultural life of the theatre to participate in a series of outdoor ecosomatic immersions in key natural-cultural places of the territory. Seven months after the residency, we returned with a small group to the Forest of Castel Fusano, in the same place visited with the international artists (Figures 1 and 2). You were there with me. Upon entering the clearing, we were faced with the sacred spectacle of burnt pine trees surrounded by much smaller and lively plants. I proposed a duo-based practice of leading and being led into a synesthetic encounter with the land with the eyes closed. I asked the person with the eyes open to listen and support the wandering of the person with the eyes closed and to offer her some materic and sensorial stimuli in the process. At some key moments of the exploration, the person with the eyes open was asked to pause the walk and say: “Open your eyes and look at yourself in the mirror”²⁵. How can the poetics of myth help us interpret what happened during this experience in terms of the possible meeting between the inner world of the participants and the world of death and regeneration in which we were immersed? How can it help us read the difficulties of contemporary humans to engage the somatic shift from having a body (as something experienced by a separate mind) to being guided by their felt sense of the body in the presence of others?

FLAVIA GALLO: When we returned to the site of the fire, something happened to the perception of the place of the human in the death of the tree and of the place of the death of the tree in the human. During the sensory walk one participant acted in a

²⁵ The task was inspired by the “Mirror Walk” developed by Joanna Macy and Molly Brown in “The Work that Reconnects”, a repertoire of facilitation strategies and tools for regeneration. Cfr. J. Macy and M. Brown, *Coming Back to Life: The Updated Guide to the Work That Reconnects*, British Columbia, New Society Publishers, 2014.

very unexpected manner: he destroyed the remains of the dead body of the last pine tree still standing in the middle of the clearing, with the broken edge twisted by the fire and the other half lying at its knees. (Figures 1 and 2) The tree covered by a burnt and very fragile layer of bark, which concealed its charred heart, was as if attacked by the fury of the participant who literally decorticated it, tore it to pieces, reduced it to a dust that had previously held itself together in a mortuary simulacrum, motionless and ethereal. The participant plunged his hands into the flesh of the trunk and, if his companion in the practice had not helped him contain the fury, he would have probably destroyed the trunk in its entirety. How does one contain an explosion of such vital despair at the sight of a form? And is it really to be contained? Or is it only to be observed, like a witness who takes care of the inevitable through his or her gaze?

This moment, filled with what the Greeks called *Thanatos*, sees a participant completely inside the action, letting go and following his own embodied call to feel more intensely, prepared for that dramatic release, through some steps that have occurred before. We cannot know whether it was one or the other image, which was the gift through which the possibility of that strong, expressive, inescapable feeling became available. When this participant entered the space of the ecological drama, what did he see? Our participant destroyed the simulacrum of death because he saw something underneath, he glimpsed a depth, a deeper perspective, and he put his hands into it: he wanted to see what was next, underneath, beyond. Judging whether it was right to let him continue or even stop his act would have belied that very ecosomatic correspondence between inside and outside that he had been asked to prepare for²⁶.

The assumption that the dead tree should arouse in us a meditative *pietas* proved fallacious: I “greet you, touch you, caress you and honour you”... a sequence that tumultuously gave way to another, Dionysian power. As at the origin of the drama, the participant took the cult object, the object of the sacred, the most aesthetically interesting object, and tore it to shreds: he tore apart the god that lay within the simulacrum. More than that: he would have attacked the larger landscape of the performance had not the force specular to *Thanatos* intervened: *Eros*. The powerful drama of having destroyed this scenario dissolved when that participant began to walk, move, touch, and lead his partner, who now was the one with the eyes closed, within the landscape of a death revealed and deprived of its occult power. We witnessed, in just a few minutes, a splendid arc of images, of powerful embodied archetypes. Everything that the power of *Thanatos* had overshadowed became a dance in the embrace of holding each other together, of verifying whether one is still alive after death, whether after burials someone or something still has the possibility of coming out of mourning and realising that everything is now new, free, available for initiation: for kissing, for union, for fecundation. With everything

²⁶ On the relational dynamism and deep intimacy involved in the process of learning as a “call to existence”, cfr. E. Ducci, *Essere e comunicare*, Roma, Anicia, 2002.

destroyed, the aesthetic, beautiful and painful scenery disappears for all, and in an act of love the idea of a regeneration of all spectators, human and nonhuman, is reborn. A complete mythical dramaturgy: the destroyer leads his partner to initiate herself into pleasure after mourning, in the *Eros* of the enchantress maiden who discovers and plays out her seductive power, in the initial and delicate fire of spring.

Conclusion

Paradoxically, despite our increased means of connection, resources, capacity to reach each other, our ways of doing research together feel more inauthentic, constrained by obsolete models or ill-suited to capture, through contemplation, the truth of a perceptive state, of the quality of a gesture, of haptic presence. Ecosomatics presupposes a precise offer: an exchange between inner and outer worlds towards possible transformation. It is an attitude of reflective openness to the experience of the other. This open, creative psyche is what we can hope to cultivate through performance training.

Returning to Brook's words, we have been seeking "poetry, nobility, beauty, magic" and we are still thirsting for a Holy Theatre to move and inspire us. But «where should we look for it? In the clouds or on the ground?»²⁷ *La Selva* and the subsequent pedagogical interventions attempted to engage with the somatic perceptiveness of the participants and to approach the category of the "public" as one which extends beyond urban spaces and conventional theatre venues, directing our ecological imagination to the forest, the river, and the sea. It is here that the space of theatre can be reclaimed today!

In 1968 Brook asked Theatre and its artists to embrace the fundamental questions that shook the conscience of humanity after the two World Wars. Today, we ask Theatre to embrace the question of how we can form an alliance with the rest of nature and nurture a cultural resistance to the global system of extractivism, consumption, and exploitation that is devastating the planet. How can the arts create, through processes of widespread facilitation, an eco-cultural awareness that regenerates the community and the land? For this alliance to emerge, a community needs to be summoned to feel through the feelings of the others. In the ancient past, this convocation coincided with theatre-going and the alleged deep-rooted, intense perception of oneself amongst the others, just as performing artists do in order to reach an expanded, intense state of perceptiveness. This is a space in-between, a space that is not empty but a threshold in which playful vitality, contemplation of the body, and the becoming of action constitute a fabric of connectivity between the sensory experience of the individual and a shared sense of belonging to our territory and being responsible for future generations.

²⁷ P. Brook, *The Empty Space*, cit., p. 64.

Renzo Francabandera

Technologies, Senses, and Augmented/Virtual Landscapes in Contemporary Performance

Evidence from a Comparative Analysis
of Recent International Performances

1. Technology Defining the Medium

In the last century and a half, the mass media universe has undergone unprecedented upheavals. No previous era had generated so many media in such a short time span: from the advent of printing in the late 15th century, to the widespread dissemination of photography and cinema from the mid-19th century onwards, and in the 20th century, the rise of radio, television, and the internet. Portable devices, in a progressive process of miniaturization (disks, tapes, cards, chips), and the advent of artificial intelligence are accelerating the vortex-like process of continuous and reciprocal “remediation”, as defined by Bolter & Grusin¹, making it increasingly impossible to define the specific limits of each medium. It is as if technological advancement has propelled communication to the horizon of events, precipitating it towards a mass media convergence² capable of definitively altering the relationship between languages, technologies, and the conception of human sensory perception.

Theatre, with its practice of representation, has always been the natural habitat for human beings dedicated to hybridization, a natural medium of the media, aimed at exploring the boundary between reality and fiction. This connection was already present in classical antiquity, when significant theatres were built (such as those in Epidaurus in Greece or Elea/Velia in Italy) near areas dedicated to the god Asclepius, where the analysis of dreams was the primary means of investigating an individual’s state of health.

The digital acceleration remediated by theatre is now altering the DNA of representation, irreversibly changing the constitutive practices of the *skene*. The change in the mass phenomenon is in some respects measurable and is directly

¹ J.D. Bolter and R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

² H. Jenkins, *The Cultural Logic of Media Convergence*, in «International Journal of Cultural Studies», VII, 2004, n. 1, p. 33.

proportional to the speed of data transmission. Over the past twenty years, thanks to the internet and increased data processing speed, the development of virtual performance creations has made a powerful entrance onto the scene.

The first experiments were made possible twenty-five years ago through the use of primitive webcams and internet transmission, such as those used by digital artist Giacomo Verde with the slow ADSL connections of the time, almost playing on the interruption of the line as a dramatic error. His concept of ultra-scenic art led to the first Italian telematic performance, *Connessione remota* (2001, Pecci Center, Contemporanea Festival, Prato). The artist was on a stage set up at the museum, but the performance was also broadcast live on the web, although the connection at the time could not support more than 10 connections. Concurrent and similar performances (1997-2001), with connection and chat for the audience, were online performances by A. Jenik and L. Brenneis entitled *Desktop Theater*, inspired by Beckett's *Waiting for Godot*³.

Progresses made since then clearly indicate how the experience of representation is now permeated by extreme digital disruption, leading to an unprecedented crossroads of deception and complete disorientation of the sensory perception system: soon, reality and representation will be indistinguishable. Practices and their implementers are changing, as is the very mode of conceiving artistic acts, for a medium that in the last two millennia has considered physical co-presence between at least one actor and one spectator as indispensable, in the most frequently accepted sense as formulated by Grotowski, fifty years ago⁴. Yet today, theatres propose creations without performers, reserved for individual or groups of spectators, projecting them into augmented or virtual landscapes, accessible via technological devices, within or outside the theatrical environment. In 2018, the Prada Foundation presented in Milan, in collaboration with Legendary Entertainment, *Carne y Arena*, a virtual reality installation conceived by Mexican filmmaker A. G. Iñárritu, on the theme of migration.

It was accessible to one participant at a time: the spectator entered an environment where, assisted by a technician, they donned a VR headset and a heavy backpack containing hardware. The participant could move with small steps for 10-15 minutes within a physical space of approximately 30 m². While physically confined, in the virtual world they were immersed in a desert on the border between Mexico and the USA, along with a group of migrants, just in time to be discovered and captured by border guards. While emotionally impactful, the experience had limitations in terms of movement and interaction capabilities.

³ T. Sant and K. Flintoff, *The internet as a dramatic medium*, in A. Blatner and D. Wiener (edited by), *Interactive and improvisational drama: Varieties of Applied Theatre & Performance*, New York, iUniverse, 2007.

⁴ J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, New York, Routledge, 2002, p. 32.

In 2021, only three years later, *Le Bal de Paris* by choreographer Blanca Li, awarded Best Virtual Reality Experience at the 78th Venice Film Festival, allowed over 10 participants at a time, co-present in a physical space of more than 60 square metres (indoors), to engage in an interactive virtual experience. This was made possible by Backlight Studio VR, a virtual reality production company founded in 2008 by F. Lecompte and J. Tamene.

Here too, in the initial phase of digital attire, with the help of technicians and trained personnel, participants wear the VR headset, a backpack containing a thin laptop with powerful processing capabilities, although susceptible to overheating, which reads movements in real-time and some sensors placed on limbs.

A kind of metaphorical superhero transformation took place, during which each participant became a vector image. Participants entered, as characters, into an animated film, disguised with an animal mask, losing awareness of the identities of the other participants. It was a journey through three different fantastical environments, where the avatars moved in response to the participants' real gestures. The virtual performance, lasting a total of 35 minutes, also included the presence of real (and virtually translated) performers, who were also unrecognizable. These performers engaged the participants in movements and choreographies, gradually leading them to lose their sense of reality.

This was undoubtedly one of the highest achievements in digital performing art, both in terms of duration and the quality of the experience. It highlights how much the role of the computer engineer influences today's performances, no less than the director did in the twentieth century: they collaborate in directing, thanks to technologies enabling sensory interaction at a distance, the final form of the live show.

None of the latest creations described would be conceivable and achievable by a single individual: engineers, digital designers, sound designers, experts in virtual environments, conceive the creation with the theatrical artist, design the software and its response times, study the vector space, design virtual environments for months, calculating movement possibilities with devices, crossing them with the artist's intentions. How far from the image of the twentieth-century director, who, with a script in hand, read the dramaturgy at the table, illustrating its intentions to the actors! Or from the revolutionary transition for actors to the radio microphone, which has replaced diaphragmatic voice acting, allowing movements in the performance space that were previously unthinkable.

An equally significant change has also come for audiences from portable audio playback devices, such as headphones, initially connected via cable to a power source and then becoming Bluetooth-enabled, allowing hearing to be amplified and personalized, with controls for volume, equalization, and even the ability to make audio recordings. If we want to find a measurable data point, we can consider that the first rudimentary prototype of headphones by N. Baldwin dates back to

1891, while the evolution of this sense, from hominids to us, took two million years⁵: in one hundred thirty years, hearing has been personalized. The miniaturization of technological equipment has led to pocket devices capable of playing digital files connected to remote transmission sources: they are no longer bulky fixed stations but agile portable devices.

Any geography can therefore be augmented⁶ and become a stage, so much so that the synecdoche “Headphone Theatre”⁷ has been coined for headphone performances, identifying an artistic genre with the technology used. Since the beginning of the 21st century, in less than 20 years, we have witnessed the complete digitalization of the scenic form and in some cases the overcoming of the traditionally understood actor figure. Also in this case, we talk about “Digital Theatre”, progressively defining the forms of the medium based on technology. If virtual mode is not yet widespread, it is mainly because it is still expensive, technologically demanding in programming, and bulky, though significantly less so than 30 years ago. But laws of technological progression, like those of Moore, suggest its arrival in a few decades, less than the century and a half that separates us from the first rudimentary headphones.

2. Practices in the Age of Mass Digitalization

If the previous concise overview provides, even with some elements of measurability, the extent of the impact of digitalization on the final outcome of the creative process, no less significant has been the impact on what precedes the final performance, namely rehearsals, the individuals involved, and their roles.

Here, we also present some snapshots taken at different times. For instance, consider the complex, almost mystical laboratory practices associated with the actor’s self-awareness experiences, spanning many years. Figures such as Jerzy Grotowski and Eugenio Barba immediately come to mind, having become pivotal references for contemporary theatre with a lasting influence. In the case of Odin Teatret, we can refer to a still active, specific structure, while Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards closed in 2022.

In those contexts, often there was not even work on the realization of a perfor-

⁵ R. Quam *et al.*, *Early hominin auditory capacities*, in «Science Advances», I, 2015, n. 8.

⁶ In the context of augmented reality (AR), we refer to an interactive digital overlay that occurs in real-time on the phenomenological reality, enabling a sensory experience wherein what we currently define as reality is blended with digitally generated content, including computer graphics, text, video, and audio. This occurs through intermediary devices, among which the most common ones are smartphones, tablets and headphones, capable of creating an immersive experience that allows these additional elements to be perceived as natural parts of the environment.

⁷ Cfr. R. Klich, *Amplifying Sensory Spaces: The In- and Out-Puts of Headphone Theatre*, in «Contemporary Theatre Review», XXVII, 2017, n. 3, pp. 368-369.

mance; instead, life was given to a «process without a product»⁸, an intense experiential practice not aimed at creating a final spectacular event. This change in the process has modified how theatre is studied today in Performance Studies. It has also favoured concurrent experiments in emancipating the actor from the character and in performances lacking a pre-existing dramatic text⁹. In those laboratories, sometimes the actor would work for weeks to perfect even just a specific gesture or posture.

How long do rehearsals for augmented or virtual reality performances last, and what are they aimed at? While there are likely equally long development periods, these are used to study the software's response time to interactions with reality. The time and attention previously dedicated to the physical training of actors, focused on perfecting their gestures, are now directed towards training them in the care and use of software.

In fact, it is possible to think of the realization of a virtual reality performance as a veritable interdisciplinary cybernetic process, scientifically studying the system populated by both natural and artificial elements in a unified manner: a working group is created that includes artists and computer scientists, and from a starting idea, a project workflow is elaborated by specialists aimed at releasing software, to be used through specific equipment (VR, devices, etc.). There are intermediate phases to study the responses of the technologies used to stress tests, within the framework of the hypothesized artistic design, and debugging phases and evaluations of any proposed modifications, to discard those that require implementations beyond the assigned budget or project timelines. Final testing phases are developed, involving performers who are able to test the equipment in an advanced manner.

These creative processes, especially when they involve augmented reality experiences, design rhizomatic artistic forms, sometimes subject to recombination and editing: often set outside theatre spaces, these performances even do without the performer, replaced by spectators who come to take part in the performative event. Participatory mode users are not involved in any of the design phases but bring the performance to life, creating, according to some, a new form of ex-post co-authorship¹⁰.

In 2007, with *Etiquette*, the Anglo-Italian collective Rotozaza developed an adaptation for two spectators/actors of Ibsen's *A Doll's House*. Pairs of spectators were seated at pub tables, receiving instructions via headphones connected to a device nearby, about actions to perform and things to say: once they put on the headphones, they became the performers themselves, intermediating the actor's role. The pub table and some small items provided became a stage and miniature set.

⁸ M. De Marinis, *Il processo creativo nel teatro contemporaneo: trionfo e trasmutazioni*, in «Teatro e Storia», n.s., 2014, n. 35, p. 353.

⁹ Ivi, p. 367

¹⁰ Cfr. J. Frieze, *Reframing Immersive Theatre: The Politics and Pragmatics of Participatory Performance and Participant as Co-designer: Critical Reflections*, in Id. (edited by), *Reframing Immersive Theatre*, London, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 27-28.

Significant in a similar perspective was *Domini Públic* (2008) by the Catalan artist Roger Bernat. Arriving at a previously identified public space, participants were involved, also in this case with instructions via headphones, in actions that create the performance itself. Their movements in urban space, guided by the recorded voice, created connections between their presence in the performative environment and each individual's identity within the social structure to which they belong.

In these performances, according to the analytical perspective we are following, we observe these phenomena:

- Replacement of the actor figure in the performative action with that of the participating spectator.
- Elimination of preliminary actor preparation, except for instructions on the use of technological equipment.
- Use of an open and accessible urban geography as the space of representation, augmented by personalized technological equipment.
- Dramaturgy remains substantially unchanged, despite changes in the cities where the performance is hosted: the Milanese spectator/performer executes and enjoys the performance in the same way as the Tokyo citizen.

A digression is also worth opening regarding the availability of time in contemporary performative outcomes. In the laboratories of the Seventies, which we mentioned, relatively stable groups of performers were guided for years by guiding figures, masters holding theatrical knowledge derived from anthropological studies.

This availability of time is now very rare in contemporary theatrical practice: rehearsals for a new production with a written script, human actors and directors (and considering the adjective “human” as necessary is not trivial) typically last between two weeks and a month, at best. Performances remain on stage at production theatres for only a few days, with the number of actors increasingly reduced due to budget constraints. The only temporally extensive laboratory periods are those reserved for the creation of virtual experiences, due to the complexity of computerized project design, or for documentary theatre experiences combined with socio-anthropological paths.

The Argentine artist Lola Arias, for example, has been working with small communities for years, through social investigation laboratories from which final artistic experiences are derived. She has always considered the gestation of the final multimedia outcome passing necessarily through workshops where participating citizens are called upon to share with her an extensive phase of documentation, collection, and reorganization of memories and experiences. The final act of this process is the drafting of a dramaturgy, intended to create a multimedia outcome. This was the case with the video installation *Veterans* (2014), consisting of a series of short films featuring veterans of the Falkland/Malvinas conflict, or for the performance *Mother Tongue* (2021), with a workshop on the theme of “motherhood”.

The same workshops were then proposed in other cities around the world, with different communities, yielding results with hybrid actor populations, mixing performers and workshop participants.

Most of the productions by the director Milo Rau have similar documentary foundations, although they are more focused on the realization of the final creation, usually entrusted to actors, than on the experience of gathering information in a workshop setting.

In Italy, the collective Domesticalchimia has been working with this creative model for years, as in the case of the *La banca dei Sogni* project.

In these documentary theatre experiences, which have comparable characteristics, the following typical features are present:

- Preliminary preparation through forms of lab work involving citizens and performers, both separately and together.
- Re-elaboration of the collected materials, to arrive at a conclusive multimedia outcome with “site-specific” characteristics.
- Frequent cohabitation, in the final outcome, of performers and workshop participants.
- Return to the use of a closed space dedicated to hosting the final performance, or multimedia installations.
- The dramaturgy and final outcomes often change based on the location where the performance is hosted.

3. Space in Contemporary Performance: Dramaturgical Environment of Collision Between Reality and Representation

In the early decades of the 2000s, as already considered, written dramaturgy is replaced by an idea of writing that opens up to the interference of the real world. It seems to have come true what was predicted by the director John Smith, in his brilliant short film *The Girl Chewing Gum* (1976), in which a voice-over directs the action of some actors on a busy street. Gradually, it becomes clear that the claim to direction of this street director is pure fiction: in reality, he is simply describing what is happening in front of his eyes and not prescribing anything to anyone. What initially seems like performers executing what the director tells them to do are actually just passersby, whose gestures are described in the very instant they are made, without any connection to the artistic event of which they unwittingly become protagonists.

The consequences of these insights converge with the evolution of participatory performative forms in the following decades, thanks to portable technology. The artistic sign is released into a public space, bi-directionally permeable to the performative event, accepting the risk of colliding the chaos of reality with the order of the artistic idea.

This work focuses on the analysis of participatory theatre experiences because it is undoubtedly the area where technological advancements bring the most significant outcomes for the evolution of language, whereas in more traditional performance forms, they result in increasingly elaborate special effects but perhaps less significant impacts on the evolution of the medium itself.

For instance, in the early 2000s, public space performances¹¹, characteristic of several avant-garde experiences of the 1970s and 1980s, have reached previously unimaginable forms, thanks to new portable technological equipment.

In addition to Bernat's work, we can consider the later creations by the international collective Rimini Protokoll to further reflect on the implications of introducing portable technology both on the creative process and on dramaturgical writing.

Take, for example, the case of *Remote X*, a famous performance conceived in 2013 and still proposed in many cities around the world. The object of the performance is the transience of life with its ephemeral manifestations, human fragility, and death. An initial meeting is arranged with the participants inside a cemetery area. There, each participant is given Bluetooth headphones connected to a portable transmission device that an assistant moves, following the group along the route. Spectators are guided on an itinerary through the urban environment by a female robotic voice, which provides instructions on specific actions to perform. The creative collective has preconceived a path that starts from the place of non-being par excellence and ends circularly in a hospital, another symbol of the fragility of existence. In the itinerary that connects these two places, participants must geographically and metaphorically traverse, according to the artistic concept, the frenzies, amusements, and anxieties of everyday life. In this creation, the dramaturgical writing harkens back centuries, almost returning to the form of a *canovaccio* or guiding plot¹² to allow for adaptability to each new geography where it is performed. Those who decide to host the performance must, together with Rimini Protokoll's supervisors, identify a path starting from a cemetery and crossing the city via a station, a commercial area, a place of worship, an entertainment area, and ending in a hospital.

The playwrights A. Begrich and J. Männel organized an initial phase of writing, creating more or less stable textual nuclei corresponding to each station. The credits of the show clearly specify this artistic partition, assigning concept, script, and

¹¹ For a reasoned synthesis of the study relationships between geography and performing arts: A. Rogers, *Geographies of the Performing Arts: Landscapes, Places and Cities*, in «Geography Compass», VI, 2012, n. 2, pp. 60-75.

¹² «Attori, tecnici, drammaturghi, musicisti, responsabili degli spazi, delle strutture e delle luci realizzano sotto la guida del regista o d'un curatore creativo collezioni di opere transitive che si combinano o confluiscono l'una nell'altra, facendo della logica del montaggio la trama-guida che percorre l'intero spettacolo.» G. Guccini, *Alcune corrispondenze fra lessico e teatro: processo, prassi, progetto*, in «Italogramma», 2018, n. 15, pp. 313-329.

general direction to S. Kaegi, while the script and on-site direction are in charge of J. Karrenbauer and A. Rose. The same goes for sound design, which in its general concept is by N. Neecke, but is adapted case by case by a team of nine people. There is an ideal show scenario, from which clones are derived each time, all different but similar, where it is possible for the order of things to change as the geographies vary. The performance is theoretically replicable simultaneously in different locations, although, unlike *Etiquette* or *Domini Pùblic*, spectators in different cities may find themselves not performing all actions in the same sequence. The show is the same, but it is not necessarily the same show.

This creation has sparked numerous site-specific Headphone Theatre experiences throughout Europe in the following years, with or without performers, often mixed with the population that the spectator has in front of their eyes, never knowing if what they are witnessing is an artistically intended sign or pure chance. Here, the desecration of the classical geo-dramaturgical ritual, traditionally ordered in a sequential manner, is evident: the iconic *Via Crucis*, with its stations arranged along a sequential path, is no longer present: the departure and arrival stations, essential for the technological “dressing” and “undressing” of spectators, retain their importance in the design. On-site, everything is subject to reshuffling and reinterpretation.

However, technology has given a huge boost to immersive theatre, in which the spectator produces and consumes art simultaneously, modifying the traditional creative process. As mentioned, this has resulted in changes to:

- Perspectives and methods of investigation.
- Participants in ideation and design.
- The role of the interpreter.
- The role and form of the text.
- Sensorial activations and geographies in which the show is set.
- The role and involvement of the final audience.

The self-theatrical performative form is the offspring of the possibilities guaranteed by the immediacy and portability of technological equipment. End users do not come into contact in the design phases with either computer engineers who design virtual environments or with those who design the immersive modes of augmented reality shows. However, the creators accept that the *in situ* experience is left to the co-authorship of the participating spectator, directed by some field liaison figures who manage the relationship between the chaos of reality and the guiding plot.

4. The Geo-Sensory Involvement of the Participating Spectator

This final section examines the impact of technological equipment on some digital outcomes from a geo-sensory analysis perspective. An increasingly significant part

of contemporary performativity is realized through the user involved in a process of re-environmentalization and identity transformation with technological dressing to move from reality to the hybrid or virtual environment.

The second decade of the 2000s was important for the spread of immaterial fruitive geography, which then entered disruptively into performativity during the pandemic period. Theatre in the 2020/2021 biennium underwent an acceleration of streaming consumption and production. Silvia Mercuriali, a former founding member of Rotozaza, during the Covid period (2020), created *Swimming Home*, a self-theatrical performance accessible via an app on one's mobile device, allowing access to an audio track to be followed while showering at home. Italian director Michele Sinisi, during lockdowns, created some videos, available via social media, short surreal domestic dramas set in the kitchen, at the table, in front of the open refrigerator, with other family members acting (The *Decreto quotidiano* project).

The shift to online consumption has eliminated the physical presence of actor-spectator co-presence and modified the ways and times of both creation and consumption. According to "Media Naturalness Theory - MNT"¹³, the human brain has evolved to facilitate face-to-face communication. The more a communication channel resembles face-to-face interaction, the more it is perceived as natural, requiring less cognitive effort. It is not coincidental that many e-learning platforms developed with AI in recent years present, as a dialogue interface, a virtual tutor with a human appearance, whose face and torso are visible. There are five key characteristics for naturalness:

- Co-location, where participants are physically present in a common space.
- Synchronicity, which allows for immediate and spontaneous exchanges of communicative stimuli.
- The ability to observe and transmit facial expressions.
- The ability to observe and transmit body language.
- The ability to speak and/or listen to speech.

In this perspective, let's delve into some performative proposals from the pandemic years to test their robustness in terms of sensory naturalness in relation to the spectator. For example, *Prometheus* (2021) by the Spanish collective Agrupación Señor Serrano was a web conference performance for children aged 6 to 11. In addition to the young spectators participating from their homes – it was requested that children not be conditioned by the presence of an adult – a narrator was connected live, acting on a small table used as a stage by moving miniature characters, captured by a camera. The performance, in terms of themes and narrative

¹³ Cfr. N. Kock, *Media Richness or Media Naturalness? The Evolution of Our Biological Communication Apparatus and Its Influence on Our Behavior Toward E-Communication Tools*, in «IEEE Transactions on Professional Communication», XLVIII, 2005, n. 2, pp. 117-130.

style, was certainly more engaging for an older audience, while interactive participation was more difficult for children aged 6-8. This is not surprising: several studies demonstrate how web conference connection lacks some key characteristics of naturalness and is therefore more cognitively demanding.

During that same period, many attempts were made to overcome these challenges, while remaining in the experimental space of web conferencing. One can recall *TM* (2022) by the Belgian group Ontroerend Goed, where a spectator and a performer meet via the web in a direct dialogue, with a framing that includes the entire torso, thus allowing the conditions of naturalness to occur, albeit online. The dramaturgy of the performance is a psychological questionnaire, aimed at making the participant aware of how most of humanity (*The Mass*, hence the abbreviation of the title) shares positive values. *TM* remains one of the most successful attempts to create emotional connections and attention in video conferencing, precisely because of the effort to convey clear elements of naturalness.

The challenge of naturalness, in the relationship between creative concept, virtual geography, and sensory perception, becomes even more significant in the transition to virtuality. Humans are generally still able to distinguish real experiences from virtual ones¹⁴, based on thresholds of realism derived from concrete experience¹⁵, although artificial intelligence has reached a point of generating content capable of blurring the boundary between reality and fiction. Sensory coherence is therefore a fundamental element for spatial perception and activates the thresholds of realism mentioned earlier.

It has been demonstrated¹⁶ that smells have significant effects on the cognitive and emotional responses of participants, especially when the smell is authentic and matched with congruent visual messages. In *Le Bal de Paris*, for example, the spectator is involved with hearing, sight, and even touch. The sense of smell and taste, however, are excluded, leading to a disconnection between the immersive environment and sensory perception, whose coherence with the environment is a fundamental element in human perception. A significant example is what happens in the scene of the enchanted garden when participants are invited to smell virtual flowers, resulting in a sense of unreality when they do not perceive any specific smell: this signals falseness in stimulation, even though other sensory aspects, such as movement and spatial perception, seem realistic.

Another case of olfactory idiosyncrasy can be found in another product intended

¹⁴ Cfr. M.S. Rana, M.N. Nobi. *et al.*, *Deepfake Detection: A Systematic Literature Review*, in «IEEE Access», X, 2022, pp. 6-7.

¹⁵ Cfr. N. Dijkstra and S.M. Fleming, *Subjective signal strength distinguishes reality from imagination*, in «Nature Communications», XIV, 2023.

¹⁶ Cfr. K. Salminen, J. Rantala *et al.*, *Olfactory display prototype for presenting and sensing authentic and synthetic odors*, in *ICMI 2018 – Proceedings of the 2018 International Conference on Multimodal Interaction*, New York, ACM, 2018, pp. 75-76.

for consumption through VR headsets, created by T.H.E Dance Company of Singapore and titled *PheNoumenon*, a stereoscopic 3D video recording of a dance performance that actually took place and was recorded to be consumed with VR headsets. Here too, there is a moment when a performer brings a smoking container onto the stage, but the digital user at that precise moment does not experience any corresponding olfactory stimulation. The olfactory sensory dissociation in cases like these risks interrupting engagement, conflicting with audiovisual stimulation.

Conclusion

The digital revolution, in its progressive advancement, has substantially modified the form and design of the performative act. An increasingly significant portion of artistic productions is carried out by workgroups that include, in addition to the artist, figures dedicated to increasingly sophisticated computer work. Intense laboratory practices and long rehearsals, which have characterized actor work in the last century under the guidance of directors or in leading theatre companies, are now only found in computer design and documentary theatre experiences. Conversely, as technological equipment becomes more economically accessible and logistically transportable, performative outcomes are increasingly shifting outside the theatre space, setting themselves in augmented or virtual geographies and focusing on the figure of the user, who often replaces the actor in the role of interpreter after a process, even symbolic, of dressing with technological equipment.

New problems arise concerning the idea of presence and self-perception in augmented environments and even more so in virtual ones, complex issues that affect the historical roles and roles consolidated over centuries in theatrical representation. Instead, themes of environmentalization and coherent sensory involvement become central. Analysis of numerous creations that use advanced technological equipment shows how this contributes inexorably to changing the roles, form, and substance of creative practices related to the performing arts, developing modes and structures radically different and distant from those in vogue even just a few decades ago.

At the current stage of digital evolution, the individual is still able to distinguish reality from virtuality because technological equipment does not entirely bridge the gap between live experience and complete geo-sensory environmental immersion in a virtual environment¹⁷. But this boundary is rapidly thinning and could disappear in the coming decades. At that point, the concepts of representation and reality will no longer exist.

¹⁷ See also evidences from E.B. Nash, G.W. Edwards *et al.*, *A Review of Presence and Performance in Virtual Environments*, in «International Journal of Human-Computer Interaction», XII, 2000, n. 1, pp. 15-16.

Davide Giovanzana, Samuli Nordberg

Space and Digital: “Shared Space”, Actor and Spectator Agency, and the Notion of Immediacy and Touch in Mediatized Acting

This article is grounded in ongoing artistic research conducted at the Tampere Theatre Academy. It explores three exercises presented at IPPT 2022 in Tallinn¹ and the PQ2023 in Prague². The primary objective of this article is to scrutinize the challenges posed by technology and mediatized acting within theatrical contexts. Initially, an introduction delineates the theoretical framework guiding our approach. In short, we inquire whether “mediatized acting” and its reliance on technology can be evaluated solely based on its instrumental function, or whether its presence catalyses transformative shifts in theatrical paradigms. Subsequently, the exercises serve as practical inquiries into three specific aspects deemed pivotal in the intersection of theatre and technology: the concept of “shared space”, the dynamics of agency for both actors and spectators, and the preservation of immediacy in mediatized acting. These aspects are examined through the lens of *touch*. Lastly, the conclusion aims to suggest potential avenues for further research and offers insights into how theatre can navigate the pervasive influence of digital technology in contemporary society.

The primary hypothesis supporting this research suggests that it is not possible to approach technology as a mere artefact detached from the actor’s ontological and phenomenological presence. Therefore, any form of acting for its interdependence to technology (embodied or used), is to some extent mediatized. Nevertheless, we tried in this article to single out the alteration due to the introduction of technological devices in the actor’s work. Hence we felt impelled to build our ar-

¹ The International Platform for Performer Training conference held in Tallinn (Estonia) 2022, https://performertrainingplatform.wordpress.com/wp-content/uploads/2022/01/ippt_2022-2.pdf (last access: 18 October 2024).

² Prague Quadriennial 2023, PQ Studio: Exploratory workshops, <https://pq.cz/wp-content/uploads/2023/05/Digital-Futures-Dis-Connected-Space-Embodied-Performing-Practices-in-a-Digital-Virtual-Era.png> (last access: 18 October 2024).

gument starting from an elementary and easily recognizable reference; Peter Brook's theatre axiom. Based on this simple (even simplistic) reference we build a more complex analysis of the actor's work in a mediatized environment.

Introduction: The Era of Mediatized Acting

During the COVID-19 pandemic, theatre practitioners endeavoured to sustain their craft. Some theatres turned to streaming former popular or iconic performances online, while others explored alternative theatrical practices using platforms such as Zoom, often supported by regional and national funding. However, many of these innovative approaches appeared novel from a theatrical standpoint. Throughout this period, experiencing theatre events predominantly occurred through the lens of media. Alone in our living rooms or kitchens, we found ourselves yearning for a sense of connection with the wider world. Initially, there was a sense of excitement; however, it soon became evident that as spectators, our attention was often divided, our cameras remained inactive, and we were prone to distractions. We came to the realization that our presence as spectators seemed inconsequential, lacking any tangible impact on the performance. Something crucial was missing. Theatrical endeavours found themselves in competition with television and online streaming platforms, brimming with content tailored for screen consumption, rather than live experiences where performers and audience share the same physical space. In theatre the presence of spectators has an impact on performers and on each other and the performance itself too. Whether consciously or unconsciously, spectators bear a sense of responsibility in shaping the theatrical encounter.

In considering Peter Brook's foundational *axiom for theatre*³, wherein an action is performed and observed, several implicit aspects emerge: the actor and spectator share the same physical space, the action unfolds in the immediate present, both actor and spectator possess agency and contribute to the transformation of the event into a theatrical experience, and there exists an ineffable exchange of affect, which we here term as *touch*⁴, rooted in the embodied experiences of human beings

³ «I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across an empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged». P. Brook, *The Empty Stage*, New York, Atheneum, 1968, p. 7.

⁴ «Touch could be approached as one of the senses, as it has been approached in countless occasions, but every time someone has tried to define it with accuracy of academic rigour it all comes to notion that touch is more than can be explained». Cfr. S. Santanen, *Dimensions of Touch*, in M. Elo and M. Luoto (edited by), *Figures of Touch – Sense, Technics, Body*, Helsinki, The Academy of Fine Arts at the University of the Arts Helsinki, 2018, pp. 213-309. «Lacking an organ of its own and being spread out over the whole body, touch is intimately connected to one's feeling of life or corporeal existence». Cfr. Ids., *Figures of Touch*, cit., p. 7. We think that

at large. While any work of art may impact its audience, we contend that theatre uniquely embodies these core elements: shared space, agency (for both performers and audience), and immediacy, all intricately interwoven with the concept of *touch*.

The integration of new technologies onto the stage has been a prevalent trend throughout theatre history. Notably, since the latter part of the twentieth century, Western contemporary theatre has witnessed a surge in the use of screens onstage. This trend has become emblematic of postmodernism, wherein live performances are re-mediatized, performers' presence is replicated on screens, and narratives delve into self-reflexivity. But even though this has impacted a lot on the practice of the actors and interpretation of content, this change of mediatized technology on stage did not change what we consider the core elements of theatrical situation – shared space, agency, and immediacy. This status quo persisted until the pandemic era necessitated a heavy reliance on screenings and radically mediatized theatre performances.

If we envision a continuum to assess the presence and impact of mediatized acting on theatre, one end would represent “un-mediatized acting”, where actors and spectators coexist in the same physical space, possess agency, experience immediacy, and share tactile exchanges on various embodied levels. This exemplifies Brook's axiom. Conversely, at the other end lies “fully mediatized acting” where spectators and performers inhabit separate spaces, lack mutual agency, experience no immediacy, and forego tactile exchanges during the performance. This scenario aligns with individuals sitting alone on their couches, passively consuming curated snippets of recorded theatre performances through platforms like Instagram. This conceptualization of un-mediatized and fully mediatized acting serves as our methodological framework. We utilize this spectrum to assess the extent to which the integration of technology to mediatize acting impacts the shared space, agency of actors and spectators, and the immediacy of theatrical experiences.

We have then the following schema:

Un-mediatized acting-----fully mediatized acting
(Brook's axiom-----clips of theatre performances from screen)

Between the poles of un-mediatized acting (on the left) and fully mediatized acting (on the right), lies a spectrum of theatrical situations that integrate Brook's axiom with digital technology. For instance, on performances set in black box theatres where actors' bodies are projected live on screen, spectators will view both the physical presence of the actors and their digital reproductions on screen. While

this notion of touch and its relation to human beings feeling of corporeal existence is utmost important when we try to figure out what are the effects of technology on our corporeal understanding of world in theatrical situations.

the space is shared, immediacy and tactile exchanges are preserved, and spectators retain agency, the mediation introduces complexities regarding the actors' agency (who determines the content projected on the screen?).

Moving along this continuum, we encounter performances where actors are situated in separate rooms, with their actions broadcasted on screens for spectators' viewing. In this scenario, the physical space is no longer shared, although a sense of immediacy may still persist, albeit not necessarily on an embodied level. The exchange of touch is not guaranteed, and actors may find their agency compromised, while spectators' agency may also be diminished.

This spectrum accommodates numerous variations of performance that integrate technology and mediatized acting, each presenting nuanced challenges and blurring the lines between traditional theatre and other forms of media. While the distinction between a live theatrical experience (on the left end) and recorded theatre performances on screen (on the right end) may seem clear-cut, the presence of myriad intermediate situations prompts questions about the nature of the performance: Is this theatre? Is it television? What role do I play here?

This research delves into this intermediary space and endeavours to identify features that incorporate technological elements while still qualifying as theatre. It examines how the use of technology impacts the shared space, agency of actors and spectators, and the perception of immediacy and touch within theatrical experiences.

In un-mediatized acting, the relationship between performer and spectator is depicted as direct: Performer – Spectator. With the introduction of technology, this dynamic shifts to:

Performer – Technology – Spectator.

However, the status of technology is not an objective and fixed position but can vary and transform the relationship. For instance, within a black box setting, where the performer's body is captured by a live camera, the acting and the presence of the performer is affected by the camera and the interaction may be expressed as:

[Performer-Technology] – Spectator.

Conversely, if the performer is physically distant and the spectator views the performance through a device, the relationship may be illustrated as:

Performer – [Technology-Spectators].

Therefore, the positioning of technology is fluid, and its intervention reshapes the connection and thus the experience of the performance. This parallels the work

of Don Ihde, who explored the relation that a person establishes with the world from a phenomenological standpoint. This can be schematized as:

I – world.

Ihde analysed the implications of inserting technology into this equation, resulting in:

I – Technology – World.

Ihde schemed different modalities of how humans use the technology to interact with the world. For this research we will refer to three of them: embodiment relations, hermeneutic relations, and alterity relations.

In embodiment relations, technologies coalesce with human beings, directing their unity towards the world⁵. For example, we communicate with others through a phone, rather than addressing the device itself, and we look through a microscope rather than at it. Such interactions directly engage our perceptual faculties; visually, our sight is mediated by eyeglasses or contact lenses, while our auditory senses are mediated by mobile phones. As a result, technology seamlessly integrates into our everyday experiences, forming a schema of:

[I – technology] – world.

This relation is present in the first practical work which examines the criteria of “shared space”.

Hermeneutic relations, as Ihde calls them, are relations in which human beings read how technologies represent the world⁶. For instance, an MRI scan represents brain activity, while the beeping of a metal detector signifies the presence of metal. In these instances, technologies align with the world rather than with the user; individuals are focused on deciphering the representations facilitated by technology. Often, this hermeneutic relationship is mediated through language, as users interpret data compiled by digital devices regarding specific elements of the world. For example, individuals read heart rate data from a smartwatch rather than sensing it directly, or they read weather temperatures displayed on a phone screen instead of experiencing them firsthand. This relationship can be illustrated as:

I – [technology – world].

⁵ P. Verbeek and D. Ihde, *The Technological Lifeworld*, in H. Achterhuis (edited by), *American Philosophy of Technology: The Empirical Turn*, Bloomington, Indiana University Press, 2001, pp. 119-146.

⁶ Ivi, p. 128.

This relational dynamic is explored in the third practical work, which delves into the criterion of immediacy.

In alterity relations, individuals engage with technologies against the backdrop of the world⁷. Examples include human-robot interactions, using ATMs to withdraw money, or operating machinery. Video and computer games epitomize alterity relations. Alterity relations involve artefacts that evoke ‘otherness’, a suggestive quality that “transcends mere objecthood but resonates with less animateness than actual living beings such as people or animals”⁸. This relational schema can be depicted as:

I – technology [world].

Here, it appears as though technology replaces the world. This relational paradigm is examined in the second practical work, which investigates the criteria of (actors’ and spectators’) agency.

First practical work: the “shared space”

This exercise originated from experiences with Zoom meetings. During the pandemic, Zoom meetings replaced face-to-face gatherings in physical spaces. Consequently, individuals participating in Zoom meetings found themselves meeting in a “no place”, in a virtual environment devoid of physical space and temporal constraints. Drawing on the insights of Verbena Giambastiani, who references Edward Relph and Marc Augé, the notion of “placelessness” and “non-place” emerges as characteristic features of contemporary society, emphasizing mobility and excess. “[...] it is not just that places have become standardized, but, likely, our relationship to the environment and to the others become distanced and disconnected”⁹. The phenomena of “supermodernity”, as described by Marc Augé, were exacerbated during the pandemic era, and persist as standard practice even in the post-pandemic period. From this perspective, Ihde’s concept of embodied relationships carries the risk of relocating all interactions mediated by digital devices to a placeless environment. This prompted us to consider the possibility of reversing this trend. Rather than eliminating technology to reconnect with physical space, could we, through embodied relationships, utilize technology to reclaim a connection with the surrounding environment? Is there a

⁷ Ivi, p. 131.

⁸ R.S. Lewis, *Technology, Media Literacy and the Human Subject: A Posthuman Approach*, Cambridge, Open Book Publishers, 2021.

⁹ V. Giambastiani, *The Asymmetrical Relationship Between Humans and Technologies*, in «Phenomenology and Mind», 2021, n. 20, pp. 32-40.

middle ground that transcends both mediums and constitutes something distinct?

Reflecting on the experience of “screened theatre” during the pandemic, we encountered a paradoxical relationship with physical space. The very notion of performance as a shared space was obliterated. As spectators behind screens, we were often oblivious to or disinterested in the physical space occupied by the performers. The absence of dramaturgical camera work, such as cuts, changes in perspective, or multiple camera angles, in a “screened performance” only exacerbated the lack of tactile engagement. Consequently, there was a notable disconnection between the spectators’ experiences and emotions and the presence of performers on stage. In such scenarios, the distance and separation between the audience and performers were magnified on multiple levels.

In a theatrical performance, spectators not only follow a narrative but also undergo a bodily response to the performance, as both actors and spectators occupy the same physical space. Within this shared space, connectivity arises from the embodied experience of individuals encountering the same situation.

However, when we shift to scenarios where the physical space is not shared, our perspective undergoes a significant transformation. For instance, when performers occupy a space separate from the spectators, and their actions or presence are only visible through projection on a screen, the bodily experience of the theatrical event becomes primarily visual, raising questions about the immediacy of the experience.

Now, if we consider the following scenario: a performer and a spectator engaging solely through Zoom, mediated by a screen. In this situation, we might perceive a departure from the traditional “theatre situation”, positioning it towards the fully mediated end of our spectrum. While immediacy and agency may still be present, the lack of shared physical space compromises the aspect of touch. However, the intriguing question arises: are there interventions that could reintroduce elements of embodied relations from theatre, such as shared space and touch, into this Zoom environment?

In 2021, amidst the pandemic, theatre artist Kenneth Siren proposed an intriguing performance titled «Kohta» (meaning “spot” and “soon” in Finnish) as part of their doctoral artistic research. The performance involved five performers and one spectator and aimed to cultivate theatre practices that encouraged participants to identify habits they wished to transform or replace. In this sense, the performance fostered collaborative efforts to reassess personal conventions and routines. Each performer invited the others to place themselves in a specific spot of their home, for instance the kitchen, bathroom, or the most comfortable area in their apartment. They then shared personal reflections on their behaviour in relation to that particular spot, creating a sense of surrogate shared space. Moreover, the personal narratives shared by the performers primarily revolved around emotions and affects. Here as well, the concept of touch was central in this performance. Inspired

by this experience, we devised the following practical exploration called *Dis-connected theatre*¹⁰:

Step 1 - Experience of Space and Social Surroundings. Each participant¹¹ was connected through the Zoom application. They each selected a specific spot on the campus. During the first step, we provided stimuli to evoke psychophysical responses to the chosen spot. Participants were prompted to reflect on why they chose that particular place, what details they observed, and what intrigued them about it. Following this, we suggested bodily actions such as, “Position yourself on, inside, or as part of your chosen spot/space and observe how you position yourself. Remember, you can try different variations.” Through these actions, we encouraged reflective engagement with their bodily reactions and were interested in the signals and performances participants’ actions created in space, and how they affected other beings in that space.

Step 2 – Preparing a Performative Suggestion. In step 2, participants were invited to develop their own physical intervention (a performative suggestion) for their chosen spot. Here, too, there were no guidelines regarding the nature of this physical intervention. Each participant was encouraged to develop their own understanding and relationship with the space. They were asked to keep their personal performance brief, not exceeding one minute. The performance was to be a concise and clear physical intervention, and participants were instructed to rehearse and refine their ideas accordingly.

Step 3 – Presentation. In step 3, we divided participants into Zoom breakout rooms. Upon meeting their partner, each participant presented their own physical intervention, which represented their psychophysical response to the chosen place, through the digital device for their partner. Participants were instructed to observe their partner’s performances and consider the following questions: What did you see and think while watching your partner’s performative suggestion? How did you experience the action and space?

Step 4 – Adjustment. Following the presentations, participants shared their experiences with their partners. We encouraged them to reflect on what elements were essential in performative suggestions, including body, touch, space, encounter, and sharing. Each participant then suggested modifications to enhance their partner’s performative suggestion. The partner, acting as an external observer via Zoom, provided suggestions and directed the performance of their partner.

This exploration enabled each pair to engage with the space through a mediated performative experience. There was also a sense of shared embodied experience.

¹⁰ The workshop was presented at IPPT 2022 and comprised four distinct stages.

¹¹ Participants in the workshop included researchers, practitioners, and pedagogues of performing arts who were attending the conference.

Despite selecting different types of spaces, participants were able to evoke interest, emotions, and a sense of touch through the Zoom exchange. The digital platform, while lacking physical space, facilitated a shared experience and relationship, albeit requiring additional emphasis on embodied actions directed towards the camera.

While this practical work heightened awareness of space and explored ways to transmit and share embodied experiences, it fell short of reaching a broader audience. The experience remained limited to one-on-one interactions. It is unclear whether this limitation stemmed from the constraints of the platform or simply a lack of time. In Tallinn, we were unable to introduce a fifth step in which all the diverse embodied experiences could have been shared with a larger audience.

Second Practical Work: The Agency of Actors and Spectators

While un-mediatized acting emphasizes the significance of the spectator's presence in the emergence of a theatrical event, the alterity relationship diminishes the relevance of the spectator's presence, effectively stripping away human agency. The peril of the alterity relationship lies in the machine dictating a specific mode of experiencing or relating to the world, establishing a normative framework. Thus, in this practical exploration, we focused on discerning when a theatre event reliant on digital technology either activates or negates the agency of the participants. Our aim was to identify the agencies of actors and spectators within a theatrical context. By agency, we refer to the actor's capacity to direct the audience's focus and the spectator's ability to influence the progression of the performance, whether through staying or leaving, or responsive interaction with the performers.

When actors and audiences share physical space, they negotiate their agency on an embodied level through mutual expectations, cultural conventions, and, if necessary, direct communication. However, when a screen mediates their interaction, discerning the active agencies at play becomes more complex. Are the primary agencies vested in the actors, the audience, the camera operators, the technology itself, or the conventions of media culture? How are these agencies acknowledged, and what strategies can be employed to negotiate agency among the involved participants?

In this regard, it is crucial to identify the participants who should wield agency within a theatrical situation. Through this recognition, we should ensure that essential agencies are actively engaged and provided avenues for communication within the given situation. To understand more of this phenomenon, we created second workshop called *Dis-connected space: Embodied Performing Practices in a Digital/Virtual Era*¹²:

¹² This exploratory workshop was conducted at PQ2023. Participants included students and practitioners from various disciplines of the performing arts (dancers, lighting designers, set designers, actors, etc.). The participants served as both performers and audience members du-

Step 1 – Author, Performer, Theatre. In the first step, the performer shares a story on stage for the audience, maintaining a frontal relationship with them (situation 1). In this scenario, the performer possesses full agency, determining the content, delivery, and focal points of the narrative. They seek visual confirmation from the audience to gauge engagement. Subsequently, another participant takes the stage and retells the original story (situation 2). Although the new performer does not choose the story, they retain agency in modifying it to suit their sensibilities. A third participant assumes the role of performer and recounts the same story, encouraged to exaggerate different elements highlighted by the previous performer (situation 3). Situations 2 and 3 can be viewed as instances of human-mediated re-mediatization of the original story. In all situations, performers maintain full agency over their delivery, while the audience retains agency in influencing performers through their responses and reactions.

Step 2 – Performer, Camera, Screen; In a Shared Space. In the second step, a camera and cameraperson are introduced on stage alongside the performer (situation 4). The performer recounts the same story as before, but now a camera operated by a cameraperson projects a live feed onto a screen behind the performer, guided by the cameraperson's framing. The performer directs their performance toward the camera, while the cameraperson has autonomy in choosing focus and movement of the camera. Audience witnesses both the live performance and its projection, along with the presence of the camera and cameraperson on stage. Agencies become more intricate in this setup, leading to a notable shift in performer agency. The cameraperson appears to exert full control over the performance, leaving the performer seemingly "at the mercy" of the cameraperson's choices. However, from the audience's perspective, this new situation does not alter their agency: both the performer and the cameraperson contribute to the same show, and spectators continue to experience their embodied presence in the shared space. Replicating this setup (situation 5), the performer is tasked to reclaim their agency by deciding whether to engage directly with the camera or with the audience. This adjustment reveals a shift back to performer's agency. The performer and cameraperson establish a collaborative partnership, sharing control over the "performer's agency", with its governance being a constant negotiation between the two.

Step 3 – Performer and Cameraperson in a Remote Space. In the third step, the performer and cameraperson relocate to a remote space to repeat the previous task (situation 6). Here, audience observes a loss of the performer's agency due to the severed corporeal connection, rendering the cameraperson entirely obscured by technology, inaccessible to the audience. Consequently, the agency of the audience is also compromised. Spectators' reactions no longer influence the performer or cameraperson, resulting in a disconnection. This iteration un-

ring the practical work of the workshop. The first part of the workshop aimed to identify how agencies shifted with the introduction of digital technology.

derscores the importance of activating the audience's space; in the frontal relationship (as in the 1st and 2nd steps), the mere corporeal presence of the performer suffices to activate the audience's space. To *reactivate* audience engagement, performer repeated the remote space setting but introduced a phone connection (situation 7). A designated spectator, among the audience, established contact with the performer via a phone connection and an earpiece. This designated spectator could then provide impulses, suggestions, and provocations to the performer. Suddenly, the spectators were invigorated by this novel arrangement, eagerly offering suggestions, impulses, or provocations to the performer. The phone connection reactivated both the spectators' and the performer's agency, as the performer could accept, decline, or modify the spectators' impulses.

From this second practical work, we can infer that the agency of both performers and spectators heavily relies on the type of connection established between them. When technology disrupts this connection (as in situations 2 and 6), agency is compromised. However, when the connection is actively facilitated (as in situation 7 with "phone connection") agencies of both, performer and audience, is renewed. It is noteworthy to mention two unexpected outcomes that were not previously considered. In step three (performer and cameraperson in a remote space), the performer's acting became somewhat more "extreme". Freed from the constraints of a frontal relationship, the performer explored personal expressivity in ways not feasible before. Similarly, when the phone connection was established, certain spectators felt liberated to be highly provocative, challenging, and almost confrontational toward the performer. One might contemplate whether digital technology, in these instances, functioned as a catalyst, amplifying both the performer's performativity and the spectators' responses.

Third Practical Work: The Sense of Immediacy (and of Touch)

In Brook's axiom, the person crossing the room is doing so in the present moment. The spectator witnesses something unfolding here and now. The theatricality of this situation arises from the implicit agreement between actors and spectators: the actors engage in action, and the spectators observe. However, this agreement relies on specific contextual and cultural frameworks to ensure the action's intelligibility. In traditional Aristotelian drama, there exists an implicit understanding that the action occurring here and now is set in another place, another time. This superposition of the concrete action happening here and right now with the suggested fiction of the situation happening somewhere else at another time, is what we call theatricality. In a traditional self-contained drama, immediacy is established by the physical presence of actors and spectators sharing the same space (the venue). As spectators, we recognize the actors' exertion and emotional investment while following the fictional narrative arc. Post-dramatic theatre amplifies immediacy by

breaking the fictional barrier and intensifying the present action. This concept, coined by Hans-Thies Lehmann as the “irruption of the real”, serves as a reminder to spectators that they are experiencing this moment together with the actors in the same space. In the third millennium, characterized by the pervasive influence of the internet on our relationships and the increasing mediation of acting, the mechanism of immediacy warrants exploration.

Immediacy is not solely a temporal concept – something happening in the present – but also involves the element of *touch*. Immediacy, characterized by the connection between actors and spectators (either through implicit agreement in self-contained drama or the eruption of reality in post-dramatic settings), creates a pathic moment – a moment where the potential for physical contact becomes imminent, offering the opportunity for genuine affectation and transformation. «Pathic moment (or pathos) means the foreign/unknown dimension of knowing present in the moment of contact, untouchable element of touch that can never be fully shared and will never come under common understanding»¹³.

Hence, we contemplated how to achieve a moment of immediacy and touch through mediated situation. Could the hermeneutic relationship described by Ihde serve to cultivate the presence of immediacy? For this we used the third day of our PQ2023 exploratory workshop, where we devised an exercise to investigate the significance of immediacy and identify the practices and actions that engender immediacy in mediatized situations:

Step 1 – Fully Mediatized Situation. Participants formed small groups and their task was to devise a performative suggestion and execute it in a remote location while live-streaming it through technological devices (we utilized mobile phones and the Zoom application) onto a screen where the audience¹⁴ was seated. One group conducted an experiment in which a performer (performer 1) began by screaming, yelling, and speaking to the camera in a public toilet. Initially, the situation felt strongly cinematic, and the audience’s position seemed inconsequential. The image on the screen lacked context, and the performer’s intense, expressive acting style seemed incongruent with our contextual expectations; their “overacting” felt somewhat contrived to us.

Step 2 – Establishing Immediate Contact. The subsequent task was to establish a connection between the remote location and the audience that would enhance the immediacy of the interaction between performer 1 and the spectators. This group introduced a second performer (performer 2) who entered the stage positioned between the screen and the audience, sharing the same space as the spectators. Performer 2 then initiated a phone call to performer 1, who remained

¹³ L. Gröndahl, *Scenography: Touches and Encounters*, in M. Elo and M. Luoto (edited by), *Figures of Touch*, cit., pp. 72-92.

¹⁴ The audience consisted of other members of the workshop.

in the toilet, continuing to scream. Through this connection (with performer 1 visible on the screen answering the call), performer 2 established immediacy with the spectators, making the situation involving performer 1 tangible for the audience as well. The spectators' experience underwent a significant shift; the remote location became integrated into the shared space through the presence of performer 2, activating the spectators' space and enabling them to connect with or even feel touched by performer 1.

Step 3 – Enhancing the Superposition of Theatricality. The subsequent task was to utilize various media devices to facilitate the emergence of theatricality. How could the initial proposal (involving performer 1 screaming in the toilet) be made comprehensible or acceptable to the audience?

Performer 2 began posing questions (via phone) to performer 1 about their situation: "What has happened?". "Why are you screaming?" Performer 1 responded by explaining the accidental murder of a lover in the toilet. The live dialogue proved to be a compelling element, but the most surprising twist occurred when performer 2 opened a Google search engine (with the search results projected onto the screen alongside performer 1's Zoom connection). Performer 2 proceeded to type questions regarding the veracity of performer 1's story, leading the audience to be utterly taken aback when recent news articles about a Canadian woman killing her lover in a toilet began to appear in the Google search. This amalgamation of elements – performer 1's remote acting, performer 2's presence in the shared space with the audience, and the discovery of hyper-mediated content from the Google search engine – created a profoundly impactful experience of immediacy and theatricality. The spectators became integral participants in the collaborative performance by constructing meaning for the narrative. Through the internet feed, performer 1's actions were no longer questioned, and a storyline began to unfold.

Findings from this practical experiment:

In response to Coleridge's famous notion of "Suspension of Disbelief", J.R.R. Tolkien proposes an alternative concept named *Secondary Belief*. Secondary Belief suggests that immersion in a fictional world arises from its internal consistency rather than the conscious suspension of disbelief¹⁵. When a certain number of elements align coherently enough (such as a real news article about a woman killing her lover in a toilet), we can accept the consistency of the performative suggestion presented by the group (an overacting woman screaming in the toilet). We would like to broaden the original perspective of Secondary Belief to apply to theatrical situations: whenever there are enough shared elements aligned consistently, we can collectively allow Secondary Belief to surface and begin to believe in the theatrical

¹⁵ J.R.R. Tolkien, *Tree and leaf*, Boston, Houghton Mifflin, 1965.

situation. The outcome of this process seems to consolidate the sense immediacy. In this specific case, it was the information found in the Google search that allowed Secondary Belief to emerge. While observing performer 1 on the screen, screaming somewhere in a toilet, we initially observed the action with detachment. However, when the action was juxtaposed with news about a woman killing her lover in a toilet, the position of the spectators changed radically, and we became engaged with the action. In the introduction to this third practical exercise, we argued that a cultural or contextual frame was necessary to allow spectators to interpret the performance (or establish Secondary Belief). Perhaps, as demonstrated in this third practical part, as performers, we would simply need to provide the right frame through a Google search to enable spectators to accept Secondary Belief and appreciate the performance, regardless of how extravagant it may be or how it deviates from traditional parameters.

Conclusion

Digital technology, with its rapid proliferation of direct, compact, and consumer-level products, has greatly accelerated the practice of mediatization. Hans-Thies Lehman, in the conclusive chapters of his seminal work “Postdramatic Theatre”, argues that theatre cannot contend with the pervasive images produced by media. These images, incessantly broadcasted by media and now by social platforms through digital technology, wield immense power. Theatre can merely mimic the impact of these visual channels. However, Lehman suggests that while theatre may not compete with media, it can interrogate our perception of these images. He terms this ability of theatre to stage media itself the “politics of perception”¹⁶. However, this proposition is presented only briefly at the end of his book without further development or application. Hence, it falls upon his legacy to develop, practice, and articulate this politics of perception.

In our three practical works, we attempted to explore three approaches that could aid in the development of the politics of perception through practice. In the first practical work, we sought to examine alternative methods to re-establish a sensory relationship with the world, contesting the flattening effect of imagery. In the second practical work, we investigated the recognition of agencies when interacting with digital technology, aiming to reverse its performative role. Rather than using technology merely as a tool to engage with the world, we used it to reveal the hidden agencies inherent within and between technologies. The third practical work aimed to reconsider the definition of immediacy and how the hermeneutic relationship to the world, transforming it into language, could facilitate a renegotiation of immediacy with the audience.

¹⁶ H.-T. Lehmann, *Le Théâtre Postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 290.

Nevertheless, we realized that it is also problematic to approach theatre (and thus theatre training) and technology as two distinct entities. In fact, theatre training occupies an ambivalent position: it introduces elements of governance (a form of technology) into the body itself, shaping it with the logic of perfectionism and productivism. However, it also liberates the body from alienating social and cultural suppression¹⁷. Instead of evaluating whether technology and theatre training are both ensnared in ambivalent positions, it might be more compelling to consider whether it is possible to display this tension within technology and theatre training. Kapsali highlights Diderot's *Actors' Paradox*, which contributed to a broader project of cataloguing and rationalizing human activities led by the French Enlightenment. However, the introduction of technology into the actor's body (as defined by Diderot's acting technique) coincided with an awareness and reflection on acting itself. The desire to govern the body's expressivity and enhance its productivity corresponded to its theorization. Could we then propose that examining the influence of new technologies on actor practice is also a means of exploring contemporary forms of consciousness regarding the art of acting? In this perspective, technology is not merely an artifact that actors may or may not use; it rather becomes the very foundation upon which contemporary acting becomes conceptualized¹⁸.

Rosi Braidotti, in commenting on Donna Haraway's "Cyborg Manifesto", notes that technology today embodies a contradictory narrative. On one hand, technology is a product of the creative human mind, multiplying the potentialities of the human body. Technology's telos completes human biological destiny, in which organic and synthetic adapt to and fuse into each other. But on the other hand, digital technology functions almost like a constant Foucauldian panopticon, monitoring and evaluating human activities. Technology becomes the power's governance transforming the performativity of the human subject into capital¹⁹. Yet, perhaps, while caught between these opposing narratives, we can portray these contradictory positions on stage. This is likely what Lehman suggested with his *Politics of Perception*. The stage becomes a space to illustrate the tension between these two narratives of technology. It is not merely about fascination or fear of technological artifacts but about depicting the relationship humans have with these artifacts. Herein lies the importance of shared space, agencies, and immediacy with a touch.

We cannot envision transformation together without acknowledging the separation that technological devices impose upon us. They shape our being into something that cannot imagine reality without technology. It is not about exploring whether we can have "Zoom-theatre", but rather being aware of and portraying the relationships that Zoom has created.

¹⁷ M. Kapsali, *Performer Training and Technology*, New York, Routledge, 2021, p. 78.

¹⁸ Ivi, p. 54.

¹⁹ D. Haraway, *Manifesto Cyborg*, Milano, Feltrinelli, 2018, pp. 17-19.

Laura Gemini, Francesca Giuliani

Ambienti altrimenti possibili: lo spazio nella *digital liveness*

Introduzione

Nel quadro degli studi sulla mediatizzazione delle arti performative¹ questo articolo si pone l'obiettivo di osservare le modalità con cui alcuni progetti online reinventano lo spazio scenico. Si tratta, come vedremo, di tenere conto di come il concetto stesso di spazio – che ha attraversato le teorie sul cyberspazio² degli anni Ottanta e la riflessione sui processi di virtualizzazione della comunicazione³ – non solo sia sempre più vicino all'idea di ambiente immersivo e connettivo sperimentato dalla scena elettronica ma, come sostiene Lev Manovich, vada pensato come un medium a sé stante, comprimibile, formattabile e trasmissibile⁴. Un flusso di dati

¹ Cfr. L. Gemini, *Post-Novecento e mediatizzazione. Appunti mediologici sulle arti performative*, in C. Tafuri e D. Beronio (a cura di), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Genova, Akropolis Libri, 2018, pp. 216-223; L. Gemini and S. Brilli, *On Theatre Mediatization: Exploring Transmediality in Aldo Moro 54*, in «International Journal of Performance Arts and Digital Media», 16 (2), 2020, pp. 150-167; L. Gemini, S. Brilli e F. Giuliani, *Liveness e pandemia. Percorsi di ricerca sulla mediatizzazione del teatro a teatri chiusi*, in G. Boccia Artieri e M. Farci (a cura di), *Shockdown. Media, cultura, comunicazione e ricerca nella pandemia*, Milano, Meltemi, 2021, pp. 141-160; V. Del Gaudio, *Théatron. Verso una mediologia del teatro e della performance*, Milano, Meltemi, 2021. Si veda anche il terzo numero di «Connessioni remote» a cura di L. Gemini e S. Brilli, *Gradienti di liveness. Lo shaping socio-tecnico delle arti performative tra online e offline*, in «Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia», 2021, n. 3.

² Cfr. M. Benedikt (a cura di), *Cyberspace: first steps*, Cambridge, MIT Press, 1991; M. Heim, *Metafisica della realtà virtuale*, Napoli, Guida Editori, 1993 (*The metaphysics of virtual reality*, New York, Oxford University Press, 1991); W.J. Mitchell, *City of Bits. Space, Place, and the Infobahn*, Cambridge-London, MIT Press, 1995; P. Lévy, *Cybercultura. Gli usi sociali delle nuove tecnologie*, Milano, Feltrinelli, 1999 (*Cyberculture*, in «Rapport au Conseil d'Europe», 1997).

³ G. Boccia Artieri, *Lo sguardo virtuale. Itinerari socio-comunicativi nella deriva tecnologica*, Milano, FrancoAngeli, 1998

⁴ L. Manovich, *Navigable space*, 1998, www.manovich.net (ultima consultazione: 5 aprile 2024).

da gestire interattivamente ad esempio nella realizzazione delle immagini 3D e delle applicazioni (auspicate) del metaverso.

Su questi presupposti le performance online diventano i luoghi da cui osservare come lo stesso spazio mediatizzato ri-contestualizzi dinamiche e pratiche teatrali, coreografiche e performative in risposta alla natura e alle logiche dei dispositivi digitali.

Il campo di analisi che viene proposto riguarda alcune delle performance realizzate nell'ambito del progetto delle Residenze Digitali (RD)⁵ che dal 2020 ad oggi può essere considerato una delle poche azioni di curatela dedicate alla sperimentazione online. Il bando coinvolge un partenariato di enti italiani che ha come capofila il Centro di Residenza della Regione Toscana (rappresentato da Armunia e Capotrave/Kilowatt). In generale il progetto accoglie artiste e artisti provenienti dal mondo del teatro e della danza, dalle arti visive, installative e dalla *digital art* privilegiando produzioni performative che prevedano specifici momenti di restituzione live al pubblico. La scelta di focalizzarsi su RD dipende dal fatto che il progetto fornisce un caso di studio ideale per osservare l'impatto della mediatizzazione profonda sullo spazio della performance teatrale. Dai progetti selezionati da RD è possibile ricostruire non solo la fisionomia della scena performativa in Italia interessata alla sperimentazione sul digitale: essi permettono anche di scorgere il repertorio di modi in cui le artiste e gli artisti teatrali italiani immaginano, in questo periodo storico, la loro azione al di fuori dello spazio fisico del palco. Ciò a maggior ragione nel momento in cui ci riferiamo a casi realizzati in edizioni post-pandemia, dove cioè lo spazio digitale non è una soluzione di emergenza, ma un contesto legittimo e "quasi-ordinario" del lavoro teatrale. In questo senso il caso di studio delle RD consente di mitigare l'arbitrarietà della scelta degli esempi in cui spesso si incorre in questo tipo di analisi tipologiche: non stiamo parlando di oggetti teatrali "ideali", scarsamente indicativi di tendenze in corso, ma di un uso dello spazio digitale che cerca di concretizzarsi in modelli produttivi realizzabili, replicabili e accessibili.

Qui proponiamo, a titolo esemplificativo, tre lavori realizzati nelle diverse edizio-

⁵ Cfr. A.M. Monteverdi, *Residenze digitali: lo spettacolo si fa online*, in «Umanistica Digitale», XV, 2023, n. 15; L. Gemini, *Residenze Digitali. Abitare l'ambiente online, praticare la liveness, costruire relazioni*, in F. Biondi e L. Donati (a cura di), *Incontro al futuro. I teatri delle residenze in Italia: un'inchiesta*, Mondaino, Edizioni L'Arboreto, 2023, pp. 89-103; F. Giuliani, *Sperimentazioni teatrali nell'ambiente virtuale: le creazioni digitali di Giacomo Lilliù/Collettivo Onar*, in «Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia», 2023, n. 6, pp. 27-49; G. Boccia Artieri, OTONI - *Oggetti Teatrali Online Non-Identificati: Prospettive sulla liveness del teatro digitale*, in «Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia», 2023, n. 6, pp. 9-26; F. Patti, *The Fifth Wall. On Digital Performance between User Experience Design and the Metaverse*, in «Body, Space & Technology», XXIII, 2024, n. 1; L. Gemini, M. Meroni e F. Patti, *Residenze digitali. Ripensare la residenza in relazione al digitale*, in «roots\$routes», XIV, maggio-agosto 2024, n. 45 (*Perturbare lo spazio latente*, a cura di P. Bommarito, M. De Feo e G. Tufano), www.roots-routes.org (ultima consultazione: 5 aprile 2024).

ni delle RD utili a mettere in evidenza i caratteri comunicativi dello spazio mediatizzato, cioè le possibili declinazioni dello spazio digitale e online come elemento centrale nella costruzione della relazione teatrale e della *liveness*.

Lo spazio scenico mediatizzato: ambiente virtuale e *digital liveness*

Parlare dello spazio alla luce della mediatizzazione del teatro significa adottare un quadro epistemologico che metta in luce il processo con cui i media e le tecnologie influenzano il sociale nel suo complesso. Per i media studies la mediatizzazione⁶ è un meta-processo sociale che riguarda la penetrazione capillare dei media e gli effetti che questi producono in tutti i sistemi sociali. La mediatizzazione indica una condizione di connessione permanente⁷, di coalescenza tra online e offline, pubblico e privato, vicino e lontano e ridisegna le forme dell'esperienza contemporanea⁸. Anche di quella artistica e performativa.

Nadja Masura⁹ osserva come la tecnologia digitale stia plasmando il modo in cui vediamo e interagiamo con il nostro mondo e con i diversi contesti che abitiamo. Questo tipo di trasformazione si riflette in molti modi nel contesto performativo e sul modo in cui i media digitali impattano sull'esperienza teatrale. Nei termini della mediatizzazione si tratta dunque di vedere come il teatro: 1) si appropria di formati, pratiche e protocolli mediali in chiave drammaturgica; 2) sviluppa logiche produttive, distributive, archivistiche e promozionali di tipo mediale; 3) tratta la dimensione della presenza e le forme di *liveness* oltre la specificità dell'*hic et nunc*¹⁰. Ed è in linea con questo ragionamento che le parole chiave della mediatizzazione – crossmedialità, multimedialità, transmedialità – possono essere messe in relazione con la semantica della performance intermediale e del teatro come *hypermedium*¹¹. Questi concetti indicano che il teatro usa da sempre le tecnologie in un

⁶ Cfr. F. Krotz, *The Meta-process of Mediatization' as a Conceptual Frame*, in «Global Media and Communication», III, 2007, n. 3, pp. 256-260; S. Hjarvard, *The Mediatization of Culture and Society*, London, Routledge, 2013; G. Boccia Artieri, *Mediatizzazione e Network Society: un programma di ricerca*, in «Sociologia della Comunicazione», L, 2015, n. 2, pp. 62-69; N. Couldry and A. Hepp, *The Mediated Construction of Reality*, Cambridge, Polity Press, 2017.

⁷ G. Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Milano, FrancoAngeli, 2012.

⁸ G. Boccia Artieri, L. Gemini et al., *Fenomenologia dei social network. Presenza, relazioni e consumi mediali degli italiani online*, Milano, Guerini, 2017.

⁹ N. Masura, *Digital theatre: the making and meaning of live mediated performance, US & UK 1990-2020*, London, Palgrave Macmillan, 2020.

¹⁰ L. Gemini e S. Brilli, *Gradienti di liveness. Performance e comunicazione dal vivo nei contesti mediatizzati*, Milano, FrancoAngeli, 2023.

¹¹ F. Chapple and C. Kattenbelt (a cura di), *Intermediality in theatre and performance*, vol. 2, Amsterdam, Rodopi, 2006.

contesto di influenza reciproca con gli altri media, pur mantenendo la sua specificità e i suoi confini distintivi¹².

Lo spazio virtuale: fra metafora e mediatizzazione

Gli studi teatrali hanno messo da tempo chiaramente in luce come il teatro strutturi lo spazio secondo due prospettive principali interconnesse: da una parte c'è lo spazio finzionale della rappresentazione, dall'altra si trova quello che Fabrizio Cruciani chiamava spazio della relazione¹³, ovvero quell'ambiente collettivo che unisce artiste, artisti e pubblico articolando differenti modalità di fruizione e partecipazione. Quando l'interesse si è spostato anche sul versante della *mediation* teatrale sono state osservate le caratteristiche della performance intermediale e messa in luce l'emergenza di una nuova connotazione dello spazio e, conseguentemente, del rapporto con la virtualizzazione del corpo¹⁴, la telepresenza, la relazione teatrale a distanza, molteplici gradi e forme di corporeità¹⁵, ecc.

Brenda Laurel nel suo classico studio del 1993 *Computer as Theatre*¹⁶, precursore delle indagini più recenti sull'*user experience design* richiamate più avanti, ha visto nel teatro e nelle capacità drammaturgiche dei suoi esponenti uno strumento utile per comprendere l'interazione comunicativa e per tradurla nelle dimensioni dell'interattività tecnologica. In questo senso lo "spazio vuoto" del computer, che Laurel ha richiamato riferendosi a Peter Brook¹⁷, è il luogo in cui le interazioni comunicative si ridefiniscono sulla base della presenza mediata. In questa direzione Alice Rayner¹⁸ osserva proprio la telepresenza come forma legata al cambiamento della relazione tra spazio e tempo:

¹² Cfr. L. Elleström (edited by), *Media borders, multimodality and intermediality*, Berlin, Springer, 2010; J.D. Bolter and R. Grusin, *Remediation: Understanding new media*, Cambridge, MIT Press, 2000; J. Schröter, *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes*, in «Montage/AV», VII, 1998, n. 2, pp. 129-154; W.J.T. Mitchell, *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

¹³ F. Cruciani, *Lo spazio del teatro* [1992], Roma-Bari, Laterza, 2020.

¹⁴ Cfr. P. Lévy, *Il virtuale*, a cura di M. Colò e M. Di Sopra, Milano, Raffaello Cortina, 1997 (*Qu'est-ce que le virtuel*, Paris, Éditions La Découverte, 1995); G. Boccia Artieri, *Lo sguardo virtuale*, cit.

¹⁵ E. Pitozzi, *Figurazioni: uno studio sulle gradazioni di presenza*, in Id. (a cura di), *On Presence*, in «Culture Teatrali», 2011, n. 21, pp. 107-127.

¹⁶ B. Laurel, *Computers as theatre*, Boston, Addison-Wesley, 1993.

¹⁷ P. Brook, *Lo spazio vuoto* [1968], Roma, Bulzoni, 1998 (*The empty space: A book about the theatre: Deadly, holy, rough, immediate*, New York, Simon and Schuster, 1996).

¹⁸ A. Rayner, *Everywhere and Nowhere: Theatre in Cyberspace*, in M. Kobialka (a cura di), *Of Borders and Thresholds: Theatre, History, Practice, and Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 278-302.

In telepresence, the apparatus alters the placement of bodies and puts them in terms of time, not place. Geometric space is de-materialized through the digital transmissions and rematerialized in the video apparatus, putting place into the order of time. “Here”, “there” and the boundary between them do not signify when they are simultaneous¹⁹.

Sulla stessa scia Andy Lavender ridefinisce l'idea di *theatrical presence*:

as both a mode of being there – that is, inhabiting a particular place – and a mode of being now – that is, transacting in the present moment. Where initially it seemed that the Internet displaced space, we can see that it also variously effaces, emphasises and extends time²⁰.

Un altro aspetto legato al mutamento del concetto di spazio riguarda la dimensione percettiva e della tattilità già presenti negli studi sulla realtà virtuale e ripresi da Gabriella Giannachi nella sua analisi sul *Virtual Theatre* che permette allo spettatore di penetrare nella realtà facendo scomparire il mezzo stesso della mediazione, in linea con gli approcci alla rimediazione e al rapporto paradossale tra trasparenza del mezzo e ipermediazione che ne caratterizza la logica²¹.

Since theatre is the place to view, to observe the real, a virtual theatre is a place in which the real, which of course includes the viewer, is remediatized, experienced twice, as the viewer is both in the real world and remediatized by the mechanical apparatus of the virtual theatre. In other words, a virtual theatre is one which through virtuality is able not only to include the viewer within the work of art but also to distribute their presence ‘globally’ in both the real and the simulated information world²².

¹⁹ «Nella telepresenza, l'apparato altera la collocazione dei corpi e li pone in termini di tempo, non di luogo. Lo spazio geometrico viene de-materializzato attraverso le trasmissioni digitali e rimaterializzato nell'apparato video, inserendo il luogo nell'ordine del tempo. I termini “qui”, “là” e il confine tra di essi non hanno significato quando sono simultanei»; A. Rayner, *Everywhere and Nowhere: Theatre in Cyberspace*, cit., pp. 284-285. (Traduzione di chi scrive).

²⁰ «Sia come una modalità di essere lì – cioè di abitare un luogo particolare – sia come una modalità di essere ora – cioè di operare nel momento presente. Se all'inizio sembrava che Internet spostasse lo spazio, possiamo vedere che in realtà cancella, enfatizza ed estende il tempo», A. Lavender, *The internet, theatre, and time: Transmediating the Theatron*, in «Contemporary Theatre Review», XXVII, 2017, n. 3, p. 346. (Traduzione di chi scrive).

²¹ L. Gemini, S. Brilli e C. Spaggiari, *Forme estetiche della VR teatrale. La mappa del cuore di Lea Melandri in VR di Ateliersi fra liveness e pratica spettatoriale*, in «H-ermes. Journal of Communication», 25, 2023, pp. 43-62.

²² «Poiché il teatro è il luogo della visione, dell'osservazione del reale, un teatro virtuale è un luogo in cui il reale, che naturalmente include lo spettatore, viene rimediato, vissuto due volte, in quanto lo spettatore è sia nel mondo reale che rimediato dall'apparato meccanico del teatro virtuale. In altre parole, un teatro virtuale è un teatro che attraverso la virtualità è in grado non

Ma se ancora questi studi si riferiscono ad una concezione della performance digitale emergente dalle tecnologie immersive dei primi spazi virtuali, il panorama della performatività online rimanda oggi ad uno scenario tecnologicamente più complesso e al cambiamento potenzialmente radicale del metaverso²³ nel modo di percepire e strutturare le relazioni sociali. Le piattaforme per lo streaming come YouTube o Twitch ma anche delle dirette Facebook o Instagram, per le videoconferenze come Zoom, per il gaming come Fortnite o Roblox, fino a quelle per la messaggistica istantanea come WhatsApp e Telegram, compongono un contesto tecno-mediale variegato in cui la sperimentazione performativa va compresa attraverso la lente di osservazione dello spazio. Il principio di mediatizzazione consente di osservare come le specificità delle piattaforme digitali e dei processi comunicativi online “modellino” le dimensioni dello spazio performativo in relazione alla costruzione del testo drammaturgico, ai ruoli comunicativi e alle dinamiche della presenza.

Mondi online e piattaforme come spazi performativi. Tre esempi dal progetto “Residenze Digitali”

Senza ripercorrere la complessa e lunga genealogia del concetto di mondo/spazio virtuale e di metaverso, vale la pena ricordare il ruolo giocato da ambienti immersivi come Second Life e dalle altre piattaforme di gioco online (MUD's e MOOs). Questi ambienti, in voga specialmente tra il 2007 e il 2011, si sono da subito caratterizzati come occasioni di esplorazione e navigazione per corpi-avatar in grado di interagire performativamente con lo spazio virtuale²⁴. Ed è su questa scia che una *buzzword* come metaverso è usata per descrivere una realtà equivalente a quella di cyberspazio, cioè una realtà immersiva che con i progressi recenti delle tecnologie hardware e software è stata rimessa al centro della riflessione su internet e sulla evoluzione del web. Secondo l'analista dei media Matthew Ball il metaverso, come futura evoluzione di internet, dovrebbe comporsi come una rete di mondi 3D “virtuali” che possono sovrapporsi al mondo “reale” attraverso la realtà aumentata e abitabili da un numero illimitato di utenti²⁵. La sua fruizione dipende dal design

solo di includere lo spettatore all'interno dell'opera d'arte, ma anche di distribuire la sua presenza “globalmente” sia nel mondo reale che in quello simulato dell'informazione.»; G. Giannachi, *Virtual theatres: an introduction*, London, Routledge, 2004, p. 19. (Traduzione di chi scrive).

²³ M. Ball, *Metaverso*, Milano, Garzanti, 2022 (*The Metaverse and How It Will Revolutionize Everything*, New York, W.W. Norton & Co., 2022).

²⁴ G. Boccia Artieri e L. Gemini, *Networked amateur: performing arts and participatory culture in the continuum professionals-amateurs*, in H. Knoblauch, M.D. Jacobs and R. Tuma (a cura di), *Communication, Culture and Creativity. Reframing the Relations of Media, Knowledge, and Innovation in Society*, Berlin, Peter Lang, 2014, pp. 63-80.

²⁵ M. Ball, *Metaverso*, cit.

della *User Experience* cioè dallo sviluppo di ambienti più o meno persistenti e interoperabili, che permettono a uno stesso avatar di trasferirsi da un mondo a un altro.

Sta di fatto che, dal punto di vista della mediatizzazione delle arti performative, il metaverso così inteso è un ambiente virtuale che permette di articolare le forme della presenza, dove i partecipanti sono esploratori attivi e creativi di un mondo tridimensionale e possono dialogare in *chat* o direttamente nell'ambiente attraverso *emote*, e della dimensione dal vivo della comunicazione. Funzionando perciò come luogo della coalescenza fra vicino e lontano e come esperienza dello spazio mediata dallo schermo e dalla tattilità simulata, il metaverso pone alcune sfide interessanti alla sperimentazione performativa. Basti pensare al fatto che, come sostiene Lev Manovich riferendosi agli “spazi navigabili” dei videogame, l'attenzione spaziale che si attiva nei mondi online può essere libera ed esplorativa ma anche pronta ad accogliere l'inaspettato²⁶. E non è quindi un caso se, come vedremo, spesso i progetti performativi online sono formati site-specific e installativi che prevedono il movimento del pubblico-avatar nello spazio per funzionare narrativamente. Su questo fronte si collocano anche i lavori che prevedono l'utilizzo dei visori VR. In questi casi la visione di un'immagine a 360 gradi che occupa l'intero campo visivo e condiziona i movimenti, gestiti dai guanti-controller che funzionano come una sorta di joystick, è ancora più immersiva, basata cioè sull'attraversamento tattile dell'immagine, potenzialmente molto coinvolgente²⁷.

Il processo di mediatizzazione dello spazio performativo riguarda inoltre la complessa penetrazione delle piattaforme online nei contesti sociocomunicativi e culturali. Canali per streaming e social media mettono in discussione la dimensione spaziale in molti modi. Tutti legati alle dinamiche dell'ipermediazione che caratterizza in termini spaziali la stessa dimensione schermica – pensiamo ad esempio alle “stanze” su Zoom, ai foyer virtuali che accolgono il pubblico collegato prima di uno streaming – e tratta la distanza fisica come occasione di intimità, come ad esempio nelle performance online *one-to-one*. In questo senso la piattaformaizzazione della performance teatrale fa emergere quel carattere multidimensionale dell'esperienza che si gioca nella coalescenza online e offline dei corpi di chi partecipa (performer e pubblico). Così come la “forma” teatro sottrae lo spettatore dagli spazi della quotidianità per portarlo fisicamente altrove, questi esempi di “oggetti teatrali online non identificati” – OTONI²⁸ – si confrontano con uno spettatore che resta nel suo spazio fisico – o in soluzioni ibride che si realizzano contemporanea-

²⁶ L. Manovich, *Navigable space*, cit.

²⁷ Si rimanda alla ricerca sul pubblico de *La mappa del cuore in VR* del collettivo Ateliersi, dalla quale emerge come la fruizione degli ambienti digitali attraverso i visori sia un'esperienza immersiva efficace ma l'impatto del visore non è ancora così *friendly* e agevole per una visione prolungata, in L. Gemini, S. Brilli e C. Spaggiari, *Forme estetiche della VR teatrale. La mappa del cuore di Lea Melandri in VR di Ateliersi fra liveness e pratica spettatoriale*, cit.

²⁸ G. Boccia Artieri, OTONI - *Oggetti Teatrali Online Non-Identificati*, cit.

mente su palco e da remoto – per accedere all’esperienza di fruizione come continuo processo di deterritorializzazione/riterritorializzazione attraverso lo schermo-device. E da lì, a seconda delle modalità di connessione e delle specifiche *affordance* della piattaforma utilizzata, si trova a condividere – con performer e pubblico – uno spazio comunicativo basato sulla forma dell’interazione, della relazione teatrale a distanza e della tele-presenza come riarticolazione fra (essere) qui e altrove²⁹.

Dalla prospettiva di osservazione della mediatizzazione dello spazio, i progetti delle RD che, come si è detto, nascono già da un presupposto della residenza virtuale, sono il risultato di percorsi di ricerca in linea con frame, formati e protocolli delle tecnologie digitali e online e con i conseguenti processi di virtualizzazione della comunicazione teatrale e del suo rapporto con lo spazio. I tre esempi riportati di seguito adottano una linea descrittiva basata sulla prospettiva teorica della mediatizzazione che osserva il formato drammaturgico concepito per il digitale e per l’online e si avvale delle riflessioni delle artiste e degli artisti intervistati nel corso del progetto di ricerca dedicato alle RD realizzato dall’Osservatorio sul pubblico dal vivo dell’Università di Urbino Carlo Bo, avviato nel 2021 e tutt’ora in corso.

Il primo caso che riportiamo è *Genoma Scenico_dispositivo digitale* (edizione 2020)³⁰, performance di danza del coreografo e danzatore Nicola Galli che sfrutta le logiche interattive del gaming online e ne applica il formato prevedendo mosse e sfide da vincere. Il lavoro nasce come performance site-specific per uno spazio museale per poi prendere una forma online durante la prima ondata pandemica che ha riscosso molto interesse ed è a tutt’oggi un esempio paradigmatico delle sperimentazioni performative online realizzate durante il lockdown³¹. In entrambi i for-

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Cfr. A.M. Monteverdi, *The game is on. (Video)gioca anche tu una coreografia (a distanza). Nicola Galli e il progetto web dance interattivo Genoma Scenico*, 5 novembre 2020, www.annamonteverdi.it/digital/ (ultima consultazione: 6 settembre 2024); L. Gemini e S. Brilli, *Gradienti di liveness. Performance e comunicazione dal vivo nei contesti mediatizzati*, cit.; G. Boccia Artieri, *OTONI - Oggetti Teatrali Online Non-Identificati*, cit.

³¹ Sulle sperimentazioni online degli artisti e delle artiste durante il frangente pandemico: a) in ambito italiano: L. Gemini, S. Brilli e F. Giuliani, *Il dispositivo teatrale alla prova del Covid-19. Mediatizzazione, liveness e pubblici*, in «Mediascapes Journal», XV, 2020; L. Pernice, *Streammare l’opera lirica. Gli esperimenti di digital liveness del teatro musicale contemporaneo*, in «Connessioni remote. Attivismo_Teatro_Tecnologia», III, 2021, pp. 77-100; S. Brilli, L. Gemini and F. Giuliani, *Theatre without theaters: Investigating access barriers to mediatized theater and digital liveness during the covid-19 pandemic*, in «Poetics. Journal of Empirical Research on Culture, the Media and the Arts», 2023; L. Gemini, S. Brilli, F. Giuliani and G. Boccia Artieri, *Redefiniranje gledališkega prostora v času Covida-19. Analiza italijanskega primera (The reinvention of the theatre space during Covid-19. Analysis of the Italian Case)*, in *Gledališče, Performans in Ples V času Covida-19 Theatre, Performance and Dance in the time of Covid-19*, Maribor, 2023; A.M. Monteverdi, *Residenze digitali: lo spettacolo si fa online*, cit.; b) in ambito internazionale: B. Benja-

mati le modalità di sviluppo del gioco e di azione di interpreti e pubblico sono le stesse: lo spettatore è invitato a creare delle brevi coreografie che i danzatori eseguiranno attraverso la combinazione di sette fra trentatré “tessere” – cartoncini analogici per l’offline, immagini nell’online – che corrispondono ai parametri dello spettacolo: il numero degli interpreti, le qualità del movimento, la porzione di spazio dove muoversi, la qualità del suono e della luce, la durata. La piattaforma utilizzata per il live streaming ospita una chat, gestita dalla game master Giulia Melandri per moderare il dialogo con il pubblico e dove i singoli spettatori postano a turno la propria stringa di indicazioni (la combinazione di “tessere”). Una volta ricevuti i “comandi” i performer, ripresi dal palco, eseguono la coreografia. Davanti a loro un grande schermo posizionato al posto della platea vuota proietta quello che si vede dallo schermo del computer: l’azione e la chat di dialogo con e fra il pubblico. Come spiega Nicola Galli:

il nostro punto di riferimento sono le telecamere che vanno a catturare la nostra immagine, la dimensione visiva è oculocentrica: parliamo di vedere e ascoltare mentre gli altri sensi sono lasciati allo spazio fisico, c’è una scissione.

Nello spettacolo lo spazio si separa in tre distinte forme percettive – «lo spazio fisico di chi è in scena e quello di chi è a casa di fronte a un computer, poi c’è la terra di mezzo che è lo spazio virtuale» – che influiscono sul piano stesso della composizione coreografica e della sua fruizione. Ancora Galli, riflettendo sul tipo di interazione comunicativa che emerge dalla condizione spaziale del lavoro, afferma che:

il livello di interazione online è diverso, più diretto [...]. Sul web non vedi i dettagli ma si acquisisce la capacità del pubblico di parlare direttamente ai performer. C’è una disinibizione del pubblico, si entra in un livello di profondità maggiore: è un altro paradigma di relazione, sono due territori diversi.

Dal punto di vista della coreografia, invece, ciò che influisce maggiormente è la possibilità data al pubblico online di scegliere il punto di vista dal quale guardare

min, *Pandemic Shakespeare: Perspectives on Early Modern Theatre Practice and Pedagogy in Lockdown*, in «Miranda», XXIII, 2021; L. Bissell e L. Weir (a cura di), *Performance in a Pandemic*, London, Routledge, 2021; B. Fuchs, *Theater of Lockdown: Digital and Distanced Performance in a Time of Pandemic*, London, Bloomsbury Publishing, 2021; H. Liedtke, M. Pietrzak-Franger, *Viral Theatre: Preliminary Thoughts on the Impact of the COVID-19 Pandemic on Online Theatre*, in «Journal of Contemporary Drama in English», IX, 2021, n. 1, pp. 128-144; M. Chatzichristodoulou, K. Brown, N. Hunt, P. Kuling e T. Sant, *Covid-19: theatre goes digital – provocations*, in «International Journal of Performance Arts and Digital Media», XVIII, 2022, n. 1, pp. 1-6; I. Pukelytė, *Theatre and creative communication during COVID-19 pandemic: the case of National Kaunas Drama Theatre, Lithuania*, in «Creativity Studies», XVI, 2023, n. 1, pp. 26-38.

la scena: dalla posizione frontale oppure da una prospettiva aerea. Questa possibilità ha influito anche sull'azione degli interpreti:

il pubblico, potendo scegliere quando splittare la visione, ci predisponere a mutare anche la capacità nostra di andare a scrivere nello spazio. Questo succede proprio perché il punto di vista del pubblico incide sul pensiero coreografico del corpo nello spazio.

In questo caso, dunque, l'essere (contemporaneamente) possibile altrimenti dello spazio, cioè la sua virtualizzazione³², è il primo e più evidente precipitato teorico del lavoro. Da un punto di vista più inerente il piano della liveness l'esperienza spettatoriale esplicita un suo particolare grado di continuità spazio-temporale. Il formato ludico del lavoro e l'utilizzo della piattaforma in streaming crea infatti una situazione in cui il piano della co-presenza riguarda soltanto l'evento e la simultaneità di un "adesso" condiviso³³. Laddove la chat – come spazio della scrittura – caratterizza l'esperimento e il patto spettatoriale che costruisce.

Dovrebbe essere chiaro come il formato del videogioco online come innesco drammaturgico ed esempio di mediatizzazione del testo coreografico, della presenza e dei ruoli delle e dei partecipanti³⁴ si sostanzia in una particolare modalità di lavoro sullo spazio. Uno spazio tripartito dislocato e sincrono, espressione della liveness digitale³⁵, in cui lo spazio terzo dello schermo funziona da punto di congiunzione e di incontro fra performer/performance e spettatrici/spettatori e fra spettatrici/spettatori connessi con la performance e fra di loro.

Un secondo esempio del processo di mediatizzazione della performance osservabile alla luce dell'elaborazione della dimensione dello spazio è *Them [immagine-movimento]* (edizione 2022) di gruppo nanou, performance coreografica che porta avanti la ricerca sullo spazio, da sempre al centro dell'interesse della compagnia, attraverso la sperimentazione coreografica della telecamera. Una prospettiva di indagine fortemente legata al pensiero sul cinema di Gilles Deleuze³⁶ che conside-

³² Cfr. P. Lévy, *Il virtuale*, cit.; G. Boccia Artieri, *Lo sguardo virtuale*, cit.

³³ L. Gemini e S. Brilli, *Gradienti di liveness. Performance e comunicazione dal vivo nei contesti mediatizzati*, cit.

³⁴ L. Gemini, S. Brilli e F. Giuliani, *Il dispositivo teatrale alla prova del Covid-19*, cit.

³⁵ Cfr. P. Auslander, *Digital liveness: A historical-philosophical perspective*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», XXXIV, 2021, n. 3, pp. 3-11; L. Gemini, S. Brilli e F. Giuliani, *Theater Dispositif and the challenge of Covid-19: Mediatization, liveness and audiences*, cit.; L. Gemini e S. Brilli, *Gradienti di liveness. Performance e comunicazione dal vivo nei contesti mediatizzati*, cit. Si veda anche il terzo numero di «Connessioni remote» a cura di L. Gemini e S. Brilli, *Gradienti di liveness. Lo shaping socio-tecnico delle arti performative tra online e offline*, cit.

³⁶ G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Torino, Einaudi, 2016 (*Cinéma: L'image-mouvement*, Paris, Éditions de minuit, 1983).

ra la telecamera come quel dispositivo che «riesce a guardare là dove un soggetto mai riuscirà a vedere»³⁷ e che per nanou è un altro elemento di ricerca ricorrente.

L'esito del progetto realizzato nell'ambito delle RD è una performance in live streaming su YouTube in cui l'idea del rapporto fra immagine e movimento, che dà il titolo allo spettacolo, è data dall'applicazione del frame cinematografico al processo coreografico. La coreografa e danzatrice Rhuena Bacci si muove in scena insieme ad altri due performer seguendone i movimenti con una piccola telecamera che tiene in mano. La telecamera funziona come un occhio-meccanico deleuziano che si insinua fra i corpi costruendo in diretta l'immagine come movimento, alternando i punti di vista sulla base di precise scelte spaziali e temporali. Allo sguardo coreografico interno di Bacci si sovrappone l'occhio esterno della regia di Marco Valerio Amico che alterna nel livestreaming immagini provenienti dalle telecamere distribuite nello spazio più una che riprende dall'alto. Anche in questo caso il lavoro sullo spazio è uno degli aspetti centrali della costruzione drammaturgica del lavoro. Come precisa Valerio Amico,

l'utilizzo delle telecamere è stato proprio sulla spazialità, cioè sul punto di vista, sulla vertigine, sul movimento. Il montaggio avveniva in tempo reale proprio per creare uno scarto di punto di vista, di tempo, tanto quanto veniva chiesta al corpo.

Il lavoro sullo spazio si rende particolarmente visibile nello streaming come costruzione dinamica del montaggio dell'immagine in diretta: lo spazio creato attraverso il montaggio delle riprese va, infatti, a decostruire il limite dato dallo schermo per giocare sul mescolamento dei punti di vista:

L'immagine video ha permesso di evidenziare il rapporto con lo spazio e di renderlo più chiaro perché è stato ulteriormente circoscritto dall'immagine stessa. Lo spazio veniva restituito con uno sguardo sia in prossimità che dall'alto mettendo in luce il rapporto coreografico, cioè di dichiarata relazione con le coordinate dello spazio.

La ricerca di *Them* ha portato a due ulteriori passaggi. Il primo è quello della versione realizzata al Festival Inequilibrio di Castiglioncello con la performance dislocata su tre luoghi diversi ma comunicanti fra loro come “riquadri” sullo schermo del livestreaming. Il secondo rimanda alla versione ibrida sul palco e online realizzata a Kilowatt Festival. In questo caso la compagnia ha creato un formato installativo, in presenza e trasmesso sui monitor visibili dal pubblico in sala e in diretta streaming. In tutti questi casi il cortocircuito è dato dalla simultaneità e

³⁷ P. Bianchi, *L'immagine-movimento / Cinema 1 di Gilles Deleuze*, 21 settembre 2016, www.doppiozero.com (ultima consultazione: 6 settembre 2024).

dalla sincronicità dei punti di vista – anche qui interni ed esterni, vicini e lontani, in presenza e in tele-presenza – che vengono sovrapposti per articolare i piani della spazialità del lavoro nel suo insieme. Dal punto di vista della mediatizzazione, *Them* è un progetto particolarmente esemplificativo di come il frame cinematografico funzioni nel contesto performativo, laddove la telecamera è usata coreograficamente in scena per costruire lo spazio e renderlo percepibile da diverse prospettive.

I due progetti richiamati finora sono esemplificativi di quelle forme di mediatizzazione della performance dal vivo per le modalità con cui piegano le logiche mediali al processo drammaturgico e alle articolazioni della presenza fra offline e online. In questo senso la dimensione dello spazio è un oggetto negoziato fra spazio fisico concreto, in cui agiscono le/i performer, e spazio online – dello streaming – dove agisce il pubblico. Laddove drammaturgicamente *Genoma Scenico* lavora sull'idea dello schermo come “luogo terzo”, *Them* [*immagine-movimento*] usa la telecamera e la regia video per rendere lo spazio un “luogo per la molteplicità dei punti di vista”.

Più radicali dal punto di vista della concezione dello spazio scenico sono i progetti realizzati direttamente negli ambienti online e in realtà virtuale che rappresentano una sfida produttiva particolarmente stimolante per le Residenze Digitali³⁸. Fra questi³⁹ *Toxic Garden-Dance Dance Dance* dell'artista digitale Kamilia Kard (edizione 2022) è uno dei progetti che non solo prosegue la ricerca avviata con Residenze Digitali ma rappresenta un esempio riuscito di performance immersiva. Molto sinteticamente *Toxic Garden*⁴⁰ si sostanzia in una stratificata performance partecipativa realizzata sulla piattaforma di gioco Roblox che è stata lanciata nel 2006 ed è incentrata sulla creazione di ambientazioni di gioco con milioni di utenti attivi quotidianamente. Il lavoro prende spunto dal romanzo *Dance Dance Dance* di Haruki Murakami per lavorare sulla danza che, probabilmente per essere un'arte incentrata sull'elaborazione dello spazio, si presta bene alla trasposizione nei contesti mediali e virtuali come, ad esempio, le room di VRChat e i videogiochi basati sul movimento fisico del corpo come Just Dance.

³⁸ L. Franchi e L. Ricci (a cura di), *Viaggiare sicuri nella scena digitale. Strumenti per artisti, curatori e spettatori*, Corazzano, Titivillus, 2024.

³⁹ Tra i lavori in realtà virtuale presentati nelle varie edizioni di Residenze Digitali possiamo segnalare: *Humanverse* dell'artista italo-argentino Martin Romeo (2023); *Citizen* di Simone Verducci / Ariella Vidach (2023) e *Hello World!* del collettivo Ultravioletto (2022). Questi lavori, fruibili preferibilmente con visore, riprendono il formato videogioco in cui gli utenti esplorano e contemplano l'ambiente virtuale e sonoro che li circonda, in alcuni casi interagendo come in una performance partecipativa.

⁴⁰ F. Patti, *The fifth wall. On digital performance between user experience design and the metaverse*, cit.; Id., *Ballare nel Metaverso. Tra avatar e performance virtuale: un dialogo sull'opera "Toxic Garden Dance Dance Dance" di Kamilia Kard*, in «Not», 2023, <https://not.neroeditions.com> (ultima consultazione: 6 settembre 2024).

La performance si svolge nell'ambiente virtuale di un "toxic garden", un giardino popolato di piante velenose attraversato dagli avatar del pubblico che su Roblox hanno una forma che sembra fatta di mattoncini Lego e quindi abbastanza riconoscibile. In una prima parte della performance gli avatar vengono coinvolti in balli di gruppo sincronizzati con quelli di KKlovesU4E, avatar di Kamilia Kard stessa. Questi sono basati a loro volta su una coreografia composta da passi tratti da librerie di motion capture di danza contemporanea e ricreati dalle quattro danzatrici che hanno collaborato al progetto, ripresi e trasformati in animazioni 3D da un'intelligenza artificiale. In un secondo momento gli avatar si trovano ad esplorare l'ambiente, a entrare in contatto con le piante che producono effetti sulle skin, si mettono in relazione fra di loro anche in chat e, insomma, l'avventura nello spazio della performance continua e si sviluppa in base ai comportamenti dei partecipanti.

Sullo sfondo della drammaturgia testuale incentrata sulla tossicità e le sue metafore, *Toxic Garden* assume il formato del videogioco e la sua logica edonica per spingere la partecipazione e la navigazione all'interno dell'ambiente progettando un dispositivo "tossico", regolamentato che impedisce al gioco di funzionare secondo le sue proprie regole.

In questo senso la concezione dello spazio virtuale e della sua fruibilità è un nodo particolarmente interessante della drammaturgia, esempio efficace dei processi di mediatizzazione del testo performativo⁴¹. Nel momento in cui si entra nell'ambiente con il proprio avatar – operazione necessaria per accedere a Roblox – ci si ritrova con un avatar diverso, progettato da Kard e assegnato in modo casuale ad ognuno. Gli avatar ballano perché vengono attivati automaticamente, esplorano ma sono condotti e abbandonati da KKlovesU4E, si perdono e affondano, sono inghiottiti dalle piante tossiche, ecc.

Similmente agli altri progetti fin qui descritti, *Toxic Garden* esemplifica i caratteri dell'immaginario performativo⁴² – cioè dell'esperienza delle immagini giocata sulla corporeità – che è alla base delle esperienze immersive. In questo caso però viene radicalizzato il processo di mediatizzazione della presenza⁴³ che riguarda non solo la mediazione dello schermo e la distanza spettatore/performance ma lo sdoppiamento del corpo avatar nell'ambiente di realtà virtuale.

Conclusioni

Lo scenario delineato dalle esperienze performative online presenta ormai una casistica piuttosto ampia, complice la pandemia che ha accelerato i processi peri-

⁴¹ L. Gemini, S. Brilli, F. Giuliani, *Il dispositivo teatrale alla prova del Covid-19*, cit.

⁴² L. Gemini, *In viaggio. Immaginario, comunicazione e pratiche del turismo contemporaneo*, Milano, FrancoAngeli, 2008.

⁴³ L. Gemini, S. Brilli e F. Giuliani, *Il dispositivo teatrale alla prova del Covid-19*, cit.

mentali dell'arte tecnologica verso le *affordance* digitali e la comunicazione online. Ma se il rapporto fra arte e tecnologie rientra negli studi sulla *mediation* teatrale applicati alle performance intermediali, la prospettiva di analisi qui proposta è invece quella della mediatizzazione che, come concetto guida dei media studies contemporanei, permette di osservare le implicazioni strutturali della penetrazione dei media nei contesti sociali. In questo senso la performance online diventa un contesto di analisi particolarmente fecondo per vedere come le logiche mediali influiscono sui caratteri comunicativi e drammaturgici, così come su tutti i processi – produttivi, distributivi, promozionali, di fruizione – che hanno a che fare con le arti performative. Su questa prospettiva più generale, questo articolo si è focalizzato sul processo di mediatizzazione dello spazio teatrale, ovvero sui modi in cui le logiche mediali, che danno forma alla comunicazione a distanza, articolano una concezione complessa dello spazio. Una possibilità che dipende dal fatto che i tecno-media, i mondi artificiali e le piattaforme online sono ambienti dell'esperienza, spazi su cui sperimentare forme estetiche, dimensioni della liveness, patti spettatoriali nuovi.

Senza poter esaurire il campo di esempi sicuramente efficaci per dare conto della ricchezza sperimentale rappresentata dalla mediatizzazione dello spazio performativo, la scelta è ricaduta su tre casi utili ad osservare il potenziale drammaturgico, relazionale e liveness dei progetti artistici che attingono ai frame e ai formati dei media digitali e delle piattaforme online ridefinendo i confini dell'esperienza teatrale.

Kasia Lech, Marianne Kennedy

Displacing Practitioner: on Professional Training for Multilingual Theatre in Europe

Writing multilingualism – as an interaction of languages from ethnic, state, territorial, or disability contexts occurring within a space or simultaneously within multiple spaces (physical, geographical, socio-political, or virtual) – into theatre training in Europe is both a key challenge for European theatre systems and an extremely complex issue. Theatre systems in Europe are predominantly national-language-specific, organized by and narrated in national tongues assigned to specific territories. This includes formal theatre training in drama schools, which happens through and in the official language(s) within their territory (and their culture(s)). Even if a school offers two language programmes – like the Academy of Arts Novi Sad (Serbia) with programmes in Hungarian and Serbian – these languages rarely interact. Yet, realities in Europe are multilingual and move languages across spaces and places. In contemporary Europe, historically underpinned language interactions meet contemporary ones facilitated by increased migration, disability contexts, globalization, cheap airlines, and technology.

Theatre institutions and artists increasingly recognize the absence of multilingualism in European theatre programming. They are beginning to stage productions incorporating multiple languages, reflecting the diverse and interconnected contexts of minority/regional languages, translation, globalization, new technologies, migration, disability contexts, and European cultures. At the 7th Festival of New Theatre for Children at the Wrocław Puppetry Theatre in June 2024, five of seventeen shows included more than one language. Belarussian-Ukrainian-Polish *Mothers: A Song for Wartime*, directed by Marta Górnicka (Powszechny Theatre, Warsaw), opened the 2024 Utrecht Spring in the Netherlands. Theatre Gu Leòr (Scotland), Theatr Bara Caws (Wales), and Fishamble: the New Play Company (Ireland) completed the 2024 three-nation tour of *TAIGH/TÏ/TEACH*, a tri-lingual co-production directed by Muireann Kelly. There is also a growing understanding amongst mainstream institutions that there is a need to shift their practices regar-

ding language. Matthias Lilienthal at the Münchner Kammerspiele (Germany), Shermin Langhoff at the Gorki Theatre (Germany), Milo Rau at the NTGent (Belgium), and Caroline Guiela Nguyen at the Théâtre National de Strasbourg (France) are examples of leaders who included multilingualism at their vision of theatre institutions.

The developing interest of theatre leaders in multilingual productions impacts theatre training and its interest in different languages. This also corresponds with the freedom to move and work within the EU, opening new collaboration possibilities and increasing interest in internationalization. On the other hand, precarious situations (economy or war) also force artists to travel and work in different linguistic contexts. Leading Europe's practitioners¹ during the European Theatre Forum 2020: European Performing Arts in Focus marked including multilingualism in theatre training as a critical challenge for Europe's higher education. Including multilingualism in formal theatre training underscores its significance for Europe's theatres of tomorrow, but it will take some time until it is written into the curriculum of drama schools.

This essay focuses on the current moment, exploring multilingual theatre training that happens in addition to the curriculum or in post-formal training contexts. Such training goes beyond role-specific techniques (acting, directing, and so on) and cuts across other contexts: audience, theatre systems, and socio-political aspects of theatre. This means that part of the training includes developing awareness and skills to respond to the following:

- audiences in different languages and cultures have different receptive strategies and can interpret productions and react differently;
- theatre systems and ways of employing and paying theatre-makers operate differently across different countries;
- multilingual theatre is always coupled with the responsibility to create visibility and space for languages on our stages, especially in relation to underrepresented languages, people, and their stories.

We argue that a displacement – from one's language, system, and culturally-framed “artistic quality” – is a core element of such training, so it becomes a collaborative web of elements rooted in ontologies and epistemologies taken from many languages and production roles. We base our arguments on training practices developed and issues encountered during the *Jeune Théâtre Européen Jeunes Publics*

¹ Professor Regina Guhl (Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Germany); Máté Gáspár, (Cultural Manager & University Lecturer, Budapest, Hungary); Beata Szczucinska (Akademia Teatralna im. A. Zelwerowicza, Warszawa/Warsaw, Poland); and Leo Swinkels (Dean of the Faculty of Arts, Zuyd Hogeschool, President of Platform European Theatre Academy, Maastricht, Netherlands).

project (JTEJP). This Creative Europe project ran from July 2022 to October 2023 and brought together France's Espace des Arts, Scène Nationale de Chalon sur Saône, ArtVeda (Tunisia), Artfraction (Serbia), Jeune Théâtre National (France), Staatstheater Mainz (Germany), Pedio Texnis (Greece) and the University of Galway (Ireland).

The JTEJP aimed to create models for multilingual theatre for young and new audiences by multinational and multi-European theatre companies. The project brought together early-career theatre artists collaborating with experienced mentors, producers, and organizers from diverse professional backgrounds and languages: Serbian, Hungarian, French, Finnish, Polish, English, Irish, Arabic, Greek, Amazigh, Tunisian, Albanian, Ukrainian, Russian, German, Arvanitika, and Italian.

The current essay bases its arguments on the observation of the various creative processes, workshops, and productions throughout the project by Kasia Lech and Marianne Kennedy, present on all seven mobilities. After each mobility, qualitative data was collected through questionnaires, focus groups, and qualitative interviews. There was also a final questionnaire. After each work-in-progress, there was a focus group with spectators and workshops for audiences. After the final mobility in October 2023, master's students from the University of Galway (Ireland) and the University of Amsterdam (Netherlands) interviewed key partners and artists about the project and its engagement with multilingualism and young audiences. They worked in small groups and, in the end, met to discuss results and how the project operated in relation to scholarship on young audiences, multilingualism, and local, national, and European politics.

To make this argument and explain the idea of multilingualism as a placement in theatre training, this essay briefly discusses different contexts in which language situates or places human experiences, expressions, perceptions, and relations to others and the world, including theatre systems, practices, and training.

Language, multilingualism, as displacement in theatre training

Human language is a systemic mode of communication characterized by complex rules such as grammar, syntax, spelling, and pronunciation. Based on these rules, auditory, visual, or tactile symbols of language are arranged into utterances. Humans articulate languages through speaking, writing, signing, and fingerspelling². Language profoundly influences various aspects of human experience, spanning physical, psychological, emotional, cultural, social, spiritual, and virtual realms. It allows people to express themselves through auditory, visual-spatial, tactile, and graphological means, shaping how they communicate, emote, comprehend, narra-

² R. Grzegorzczkova, *Wstęp Do Językoznawstwa*, Warszawa, Polskie Wydawnictwo Naukowe PWN, 2017, pp. 12-13.

te, connect, create, remember, and engage with others and the world around them. Moreover, language provides a framework for understanding and structuring personal and collective experiences, knowledge, and cultural identities. Languages embody, narrate, and archive cultures³. This includes theatre.

Language is fundamental in Europe's theatres and is all-encompassing, as argued by Małgorzata Sugiera, Karel Vanhaesebrouck, and Timmy De Laet, ranging «from creation, production, and performing to spectating, reception, and scholarship». This, as they demonstrate, also stands in contexts that seek to deprivilege language, such as dance and post-dramatic theatres⁴. In training, theatre-makers are trained not only on how to use their language to perform their role in theatre (so how to communicate in the process), but also how to use language to facilitate audience engagement with a performance or theatre institution. For actors, of course, this also includes training their tools – tongue, vocal cords, etc. – to use language so it fulfils the standards set in a particular theatre system⁵.

The mechanisms through which language shapes all these different phenomena – including theatre practices and training – are rooted in each language's unique rules, auditory, visual, or tactile symbols, and language's histories, as language functions as a repository of cultures and their histories. In turn, how language performs its diverse functions differs across languages. This means that by bringing together different languages, multilingual situations also bring together diverse ways of experiences, expression, and organization of physical, psychological, emotional, social, political, spiritual, and virtual contexts⁶.

Moreover, these different modes may have different socio-political capitals and histories. Thus, multilingual situations also raise the question of power structures between languages⁷.

From a theatre and theatre training's point of view, multilingual situations bring to the fore different language's modes of operating as a tool for communication, as speech (its sounds, signs, clarity, and intelligibility), and as a tool of storytelling and re-presenting. However, different languages also carry different ways of performing and responding to physical, psychological, and emotional experiences and expressions, as well as, by extension, different aesthetics of scenic truth and or/authenti-

³ S. Hall, *Introduction*, in S. Hall, J. Evans and S. Nixon (edited by), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage, 2013, pp. XVII-XIX.

⁴ M. Sugiera, K. Vanhaesebrouck and T. de Laet, *Editorial Introduction*, in «European Journal of Theatre and Performance», III, 2021, p. 15.

⁵ Cfr. K. Thomaidis, *Theatre and Voice*, London, Bloomsbury, 2017, p. 53.

⁶ Cfr. K. Lech, *Multilingual Dramaturgies: Towards New European Theatre*, Cham, Springer, 2024, pp. 30-54.

⁷ Cfr. U. Vogl, *Multilingualism in a Standard Language Culture*, in M. Hüning, U. Vogl and O. Moliner (edited by), *Standard Languages and Multilingualism in European History*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2012, pp. 1-42.

city, rehearsal, and receptive strategies. Different languages also denote differently organized theatre systems as socio-cultural-political structures within which individual theatre organizations operate⁸.

In other words, by displacing a theatre maker through multilingualism, one creates an opportunity for a practitioner to look at their language and culture, theatre-related terms and practices developed within the language, its theatre system, its way of thinking and speaking about theatre makers, and its accepted “artistic quality” not as natural but as socially and culturally constructed and context-specific.

Cláudia Tatinge Nascimento focuses on actors to discuss the potential of such a step away from one’s culture. Although she does not explicitly look at language, she speaks about “intercultural actors” – whose “cultural reality is no longer the one prescribed by a perfect juxtaposition of national and ethnic boundaries.” These actors, she argues, often experience double-foreignness; the actor is «seen as foreigner by her social and professional environments» and spectators and, at the same time, the actor perceives «these environments and her audiences as unfamiliar». Nascimento points out that such displacing experiences allow intercultural actors to draw on “foreign and familiar” and offer a challenge to homogeneous and stable identities, and new aesthetics of intercultural performance and broader cultural encounters⁹.

The JTEJP project shows that multilingual situations – whether in a country one recognizes as familiar or not – facilitate displacement from the familiar, thus opening a multifocal perspective on the known and unknown and creating new intercultural theatre-making perspectives and practices. This also includes new ways of understanding one’s audience and opening to possibilities of diverse spectators’ languages and receptive strategies. The JTEJP’s focus was on young spectators, from 8-year-olds to young adults, which has particular urgency.

As scholars have repeatedly emphasized, different systemic inequalities against theatre for young audiences and stereotypical imaginaries of children linger in theatre systems: from inequalities between funding and status of “adult” theatre and theatre for young audiences to questions on who makes the decision to participate and judges the “success” of works for children and youth and assumptions about young audiences¹⁰. This includes the countries from which the JTEJP’s artists came, as shown by research conducted by students from University of Amsterdam at the end of JTEJP. The danger, as Jeanne Klein argues, lies in the fact

⁸ K. Sedgman, *The Institutional Persona: When Theatres Become Personae and The Case of Bristol Old Vic*, in «Persona Studies», V, 2020, n. 2, p. 100.

⁹ C.T. Nascimento, *Crossing Cultural Borders Through the Actor’s Work Foreign Bodies of Knowledge*, London, Routledge, 2009, pp. 7-9, 136.

¹⁰ Cfr. J. Klein, *Applying Developmental Epistemic Cognition to Theatre for Young Audiences*, in R. Kemp and B. McConachie (edited by), *The Routledge Companion to Theatre, Performance, and Cognitive Science*, London, Routledge, 2018, pp. 83-90.

that children “do not necessarily recognise prejudicial discriminations directed against them” in theatre for young spectators and yet they shape their understanding of children – and thus self – in the formative stages of life¹¹. The question of representation and prejudicial ideas on self becomes an even greater issue when applied to children who do not (fully) belong to the dominating or official or recognized linguistic contexts, such as children with migrant, minoritized linguistic or disability backgrounds. They have few opportunities to see their realities, languages, and cultures reflected on stage. In turn, they face an indirect yet prejudicial statement made by theatres against them: in their home (the country where they grow up), some of their languages, and some of their cultures are less valuable, and, in the cases of migrant languages, have no cultural or public value for at all. This is one of the reasons why, as Lech has argued, multilingual theatre for young audiences is a culturally and politically urgent task that upholds fundamental human and children’s rights and battles the intersectional inequalities related to childhood, migration, and disability.¹²

JTEJP: the process and findings

Seven mobilities and transnational meetings happened in Novi Sad (Serbia), Chalon-sur-Saône (France), Mainz (Germany), Galway (Ireland), Tunis (Tunisia), Athens (Greece), and Chalon-sur-Saône again, in addition to several Zoom meetings. Each mobility involved local artists and communities, and most featured workshops on different aspects of multilingual theatre, either for the artists or for young people. Over two years, the artists created and rehearsed four work-in-progress multilingual productions for young audiences. All of these performances developed in different countries (Ireland, Tunisia, Greece, and Serbia/France) through various methods (e.g. devising, translation, multilingual playwriting) and were aimed at different age ranges of audiences (8-10-year-olds, +12, family audiences, teenagers), they were presented to international audiences of producers during the final mobility in Chalon-sur-Saône in October 2023. In addition, the project offered lectures from those involved and local experts about various aspects of theatre-making, workshops on multilingual theatre-making for artists involved, young people, and actors-in-training.

Through the process, the artists involved created four multilingual work-in-progress pieces. Each partner presented an initial idea for a multilingual project for a young or new audience, and each project was then developed into a more formal

¹¹ Ivi, p. 83.

¹² K. Lech, *Multilingual Theatre For/With Young Audiences*, in «TheTheatreTimes.com», 28 February 2024, <https://thetheatretimes.com/multilingual-theatre-for-with-young-audiences-on-the-jeune-theatre-europeen-jeunes-publics-project/> (last access: 18 October 2024).

proposal within international ensembles predominantly made of artists from within the project. The final presentations all used languages to look at the known contexts – national, local, social, or cultural – in a new way. For the Irish-based work-in-progress *Savage*, rooted in the legend about Children of Lir, Arabic and Serbian stories helped to highlight the possibility of retelling the national myth from different perspectives. In the Tunisian piece *Dibya* the focus was on deconstructing simplistic narratives on Tunisian history and culture by bringing to light the rich story of Amazigh language and contextualizing it within broader North-African and Mediterranean regions. The Greek performance *Borderline* explored racist violence experienced by different communities in Greece and underpinned by power relations between Greek, Albanian, and French languages. Serbian *Mary's Monster* focused – in Serbian, English, Greek, and French – on a journey of Frankenstein across Europe and his learning of languages.

The research conducted after the JTEJP by the students from Amsterdam and Galway showed that the artists' awareness of a child as a creative agent increased throughout the project. They were less likely to imagine a young spectator as a one-language "native speaker" whose language perfectly fits their familial, national and ethnic contexts. The data collected via observations, questionnaires, focus groups, and interviews confirms these findings and shows a change of attitude amongst producers and artists. There was also a growing awareness of creative possibilities in rehearsals and performances by envisioning an audience speaking various languages and being a creative partner with their agency. The project also developed their methods and knowledge about multilingual theatre-making and evoked curiosity and will to make more theatre in multiple tongues for young people.

The difficulties in the process arose from temporal and financial pressures and from the fact that the initial ideas were developed in national groups (Irish, Serbian, and so on). The individual pieces were rehearsed for two weeks during mobilities, with a work-in-progress show at the end. That pressure of time and the need to deliver meant that some artists turned to tools they knew to work rather than searching for new ones or experimenting with multilingual communication, which takes more time. Some also prioritized the creative team getting to know each other over multilingual experiments. This is in line with research that shows that more extended rehearsal periods and more room for creative failures are needed in multilingual creative processes¹³. The project's structure needed to be rethought to focus less on the work-in-progress showcase and more on the process. This links with another hindrance to multilingual processes: the national context of the initial ideas.

As the project progressed, the reflection was made – in evaluation by experts and the questionnaires by artists – that the ideas for the productions should have been

¹³ K. Lech, *Multilingual Dramaturgies*, cit., pp. 266-267.

developed in cross-national multilingual groups instead of national teams. The finances further enhanced the national context – stretched with inflation – and partly sustainability determined that each project would be workshopped in the country of the company that proposed it (fewer people to travel). In turn, it was challenging for the artists (although efforts were made) in rehearsal – after envisioning their project from their perspective situated in their language and culture – to stretch creative ownerships in their project beyond their immediate languages and cultures, especially given the timeframe.

Paradoxically, even though the artists under pressure turned to what they knew, in the final questionnaires, they pointed out contexts in which they were displaced from the known as the most beneficial for their development of understanding multilingual theatre making. And so, we now turn to the different multilingual displacements that the project staged.

Multilingual displacement 1: setting up the (frustrating) rules

At the start of the process, English (and, to a lesser extent, French) became the language of communication; for those who could speak English and for those who could not, English was translated into French. This was an issue for two key reasons. First of all, in such a mode of communication, no one could hear what languages were spoken in the room and what they sounded like. It seemed to stand in opposition to the project's multilingual ambitions. The second reason was connected to power. Violent acts of colonization underpin the international statuses of English and French. English, specifically, through its status as a global language or “standard” language of international exchange, has contributed to inequality and has polarized territorial and social splits¹⁴. The JTEJP process needed to combat these linguistic hegemonies.

In response, the rule was created for creative meetings that each person would first speak in their language of choice and then translate it either by themselves or with the help of others until everyone in the room has some (but not necessarily complete) understanding. This meant that things took longer, but it also allowed for hearing ideas and creating in a multilingual mode. It brought difficulties in making sense processes to the fore, emphasizing self-awareness of how one “makes sense” and, in turn, making it more challenging to form assumptions about others. However, these difficulties in making sense also raised fears about whether multilingual communication can be fruitful. Feedback from some participants showed that some also appreciated the presence of interpreter. Yet the interpreter meant that French and English (and their speakers) held more symbolic power, as these

¹⁴ M. Gazzola and R.W. Ronza, *The Politics and Policy of Multilingualism in the European Union*, in «Brown Journal of World Affairs», XXV, 2018, n. 1, pp. 58-59.

were the chosen languages of interpretation. At the same time, these frustrations, wishes for clarity, and questions were necessary because, as Alison Phipps argues, such feelings are essential in forming ethical connections with differences¹⁵. It reveals different inequalities and structures that organize one's engagement with another. The artists' presentations of ideas in Chalon-sur-Saône in October 2022 provide an example.

During this second mobility, the artists presented their ideas for the project they would like to develop through the JTEJP. On the first day, all artists spoke French or English and were interpreted to English and French respectively. In this situation, one's level of either French or English was an advantage. Those who would feel more confident and clearer in another language needed to translate themselves to one of the two languages and then allow their words to be translated again. Only one of those translations (the second one) was visible, obscuring the inequality the situation created. The artists presenting on the second day – rejecting their privilege of speaking English and/or French – chose to present in other languages (Irish, Greek, and German), mixing English/French into their presentation, making the differences and multilingual negotiations visible.

Multilingual displacement 2: lack of common language as a creative agent

The multilingual mode of communication operated differently at different parts of the project. It was the most obeyed during the initial workshops, presentations, and to various extent in different rehearsals for work-in-progress presentations. In Ireland and Greece, the processes were led in local languages that is English and Irish, and Greek, respectively. The Tunisian and Serbian pieces were rehearsed in a multilingual way. In turn, this meant that creative processes and ideas were shared across many languages, and their ways of knowing. And whether or not languages were shared in the creative team was an important factor in this.

The Serbian team rehearsed in France with artists speaking Arabic, French, Serbian, German, and Greek, and the technical team predominantly in French, which the director and majority of artists involved did not speak. English was not a common language, as most of the technical team could not speak it. In this context, the rehearsals needed to rely on fragmented translations, multilingual negotiations, and non-verbal communication, in short, on translanguaging. The theme of translating oneself became a central theme in the Serbian work-in-progress. Their piece, *Mary's Monster* went beyond the artists' national or local contexts.

In Tunisian team, the technical team, the director, the voice coach, and the mo-

¹⁵ A. Phipps, *Linguistic Incompetence: Giving an Account of Researching Multilingually*, in «International Journal of Applied Linguistics», XXIII, 2013, n. 3, p. 340.

vement coach shared languages (French and Arabic). However, no language was shared amongst the entire team, as one of the actors spoke only Greek and Arvanitika. They used digital technology to facilitate communication. This included the exchange of YouTube videos as a way of inter-cultural exchange of pop-culture references. In this deeply multilingual context – with different languages having different vowel and consonant sounds – the voice coach worked with breath as a starting moment for the voice. The movement coach focused on supporting each body to move within their own personal and cultural body language and its rhythm, which helped during the production to notice the difference between different languages used, even if, for some spectators coming from abroad, the differences between Arabic and Amazigh were not possible to hear. In other words, some innovative methods were facilitated by multilingual contexts and a lack of shared language. This was the case even though some artists found the situations difficult and frustrating while recognizing in questionnaires that these moments developed their multilingual practice the most.

Multilingual displacement 3: taking a language away

In Chalon-sur-Saône in 2022, French director Anne Bérélowitch and French-Finnish Parelle Gervasoni from La Compagnie facilitated a series of multilingual workshops with young actors in training from Conservatoire à rayonnement régional du Grand Chalon (conservatory in Chalon-sur-Saône). This was the final session after a one-year-long project, during which Bérélowitch and Gervasoni met the actors every month (9 times in total) for two and a half days each time. The fundamental rule of the workshops was that actors could not use French – the primary language of their training – in warm-ups or any creative exercises. They had to use other languages, regardless of their proficiency.

Lech and Kennedy observed the final session, and Lech also ran the focus group afterwards with the participants. One of the actors admitted he started to learn Italian to have a tool to use in the workshop. All young actors confirmed their sense of developing general acting skills, especially the sense of increased authenticity, linking them clearly to multilingual contexts. Some said that the session helped them to understand how their life experiences related to languages and mobility can make them better actors. They also confirmed their growing awareness of and confidence in using their linguistic resources after the session, and all clearly related it to their increased employability. For some, it was connected to an increased ability to work internationally, and some expressed that they plan to continue to use multilingualism in how they work as directors, actors, and community artists. All this agrees with what Lech and Kennedy observed in the session.

The actor-participants came from a variety of backgrounds and languages. It was, therefore, very significant how the workshops shifted their understanding of self

within their immediate and local contexts. As an observer, Lech and Kennedy noticed the growing confidence of actors to use different languages and play with them. In the interviews, Lech noted that participants commented on feeling empowered to be different since the difference was a core quality of the workshop group. For those with migrant communities it meant re-connecting to their native languages (physically and psychologically) and languages of their parents, or even grandparents. Some reported growing confidence in using these languages publicly or wishing to learn them.

In other words, the workshop created a space for the visibility and audibility of their familial stories. It connected these to France, even if the actual stories were from far away. The sense of transgenerational familial connection positively impacts children and young adults' mental well-being and sense of belonging. Moreover, here, even more so, the workshop demonstrated how these connections can contribute to and enhance one's acting career and French theatre in general. One actor commented how he initially used German phrases he remembered his grandfather to use as this was the only other language he had, and how this experience encouraged him to reflect on his identity. This value of languages and difference also translated into participants learning new languages throughout the projects and wanting to learn more.

The professional social benefits grow beyond the timeframe of the workshops. Participants from migrant communities commented on how much it meant for their confidence and sense of self to experience languages they shared with their families as valid means of artistic communication. This opens a question: who could become an audience in theatres if theatres reflected the diversity of local residents and their languages and noticed creative possibilities that arise from such engagement? If theatres engaged with artists from these disenfranchised communities, it would help to make these theatres a space where migrants and other minorities are welcomed. These were the questions also brought up by the JTEJP artists during their encounters with diverse spectators.

Multilingual displacement 4: encountering different receptive strategies

A vital aspect of the project involved engaging young audiences in Chalon-sur-Saône (France), Tunis (Tunisia), Galway (Ireland), and Athens (Greece) in focus groups post-performances. These interactions revealed various culturally and linguistically constructed ways of experiencing theatre, highlighting the relative nature of "artistic quality." Young people (aged 8 to young adults) participated in these workshops and commented on the work-in-progress showings just witnessed. These discussions captured their experiences and demonstrated the socio-political potential of multilingual theatre. It raised broader questions about audience inclusivity, with young spectators becoming active participants in theatre-making.

In Ireland, Tunisia, and Greece, audiences reflected the cultural contexts of the artists. However, in the Serbian piece, young French theatre-makers (aged 16-18) formed the audience, providing a cross-cultural experience. Despite these differences, spectators consistently expressed strong connections with the artists, whether through the vulnerability of the performers or seeing them as part of their community. These encounters allowed theatre makers to engage with diverse audience interpretations, both familiar and unfamiliar.

For some, multilingualism reaffirmed the importance of traditional languages in their local realities. Ireland's piece, for the spectators, stressed the cultural value of Irish, stretching beyond the context of the island. It also provided a linguistic environment where the Irish-speaking children of the audience felt comfortable enough in the multilingual environment to ask their questions in Irish rather than translating themselves into English. It would have been interesting to see what would have happened if new languages of Ireland (such as Polish, with the biggest non-Irish community) were added. In Greece, teenage spectators, many from migrant backgrounds, connected with the piece's representation of racial violence and marginalization but viewed it as a matter of the past. This was later contrasted with the opposing experiences of migrant artists working in Greece, which emphasized the hyper-contextual experiences of multilingual works. Tunisian audiences noted how the multilingualism of the piece reflected their diverse communities. In the Serbian piece, the spectators, as young theatre-makers, viewed the work through a professional lens, recognizing how multilingualism resonated with their creative and career opportunities and goals.

However, regardless of these variables, in all focus groups after the showings, spectators narrated their experiences of these presentations in a strong connection to the artists on stage, whether this was the vulnerability of the artists – exemplifying arguments by Bert O. States¹⁶ – or seeing the artists as an extension of their community.

The focus groups became an important extension of theatrical events and took on an identity of their own. They became simultaneously acts of displacement from normative language practices and multilingual acts of imagining and rehearsing new, more equal, collaborative ways of communicating in theatre. For example, in Tunis, Lech spoke to the families in English (with some help of Polish) and Anne Bérélowitch translated it to French. Some audiences needed further translation to Arabic, a language in neither Lech nor Bérélowitch spoke. In this and other focus groups, we relied on communal translations, mixing different languages and their rules, and negotiating senses between languages through gestures, tone of voice, and lexical similarities across languages. In turn, these discussions also highlighted

¹⁶ B.O. States, *Great Reckonings in Little Rooms*, Berkeley, University of California Press, 1985, p. 119.

how different languages and nonverbal cues across languages contributed to shared meaning across cultural boundaries. This attention to feedback extended and acknowledged the socio-political contexts in which the work was being made, giving voice to the marginalised and agency to the children to shape the work.

Multilingual displacement 5: unsettling the known by multiplying contexts

An important multilingual displacement strategy of the project was bringing ideas about theatre developed in different languages together and interrogating how these ideas, rules and legislations are naturalized in one language and theatre system but operate differently across territories.

The artists and experts shared methods for making multilingual theatre in nine workshops throughout the initial mobilities. The approaches in these workshops differed, and so did their ideas on multilingualism and language. This allowed different viewpoints on approaches to multilingual theatre-making. While all workshops were exciting and enriching artistically, they were also valuable through these differences and diversities, which emphasized multiplicity within languages and theatre-making. The workshops also revealed the profoundly contextual nature of, and multiple perspectives on, linguistic marginalization in broader European and local contexts, which extended into different discussions about theatre systems and multiple producing models in use across nations, from municipal producing houses to the independent theatre producer, not to mention the varying statuses afforded to the creative practitioner and the arts more generally across Europe and Tunisia. Such situated knowledge is often inaccessible to those from different theatre systems, and this leads to how multilingualism facilitates and reveals financial displacements.

Multilingual Displacement 6: Financial displacement

As Christopher Balme argues, financial constraints and disparities can often drive creative solutions and innovations in multinational theatre projects¹⁷, thus creating an invaluable training ground for producers striving to work in multilingual and transnational environments, regardless of the size or perceived power of the producing organisation or individual producer. This was the case during the JTEJP project. Its multicultural nature made the producing and financial disparities visible, thus preventing participants from taking their systems for granted. The producers of the JTEJP project had to contend with various financial systems, including different currencies, tax regimes, and expensive and lengthy visa processes (for

¹⁷ C. Balme, *The Theatrical Public Sphere*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 56.

Tunisian and Serbian artists). The vastly different taxation systems in individual countries, coupled with the different statuses of artists and different recognition of self-employed/freelancers, created issues around paying artists working in transnational contexts.

These disparities often highlighted the power dynamics at play between the project's lead partners, which in this case was France as the lead partner and Germany as a large municipal theatre and the other members, particularly around final decision-making. In turn, the JTEJP necessitated the development of a new, multi-faceted European producing system that facilitated exchange between partners, regardless of their annual turnover or funding structure. This system, though ever-evolving and certainly not complete (given the relatively short timeframe of this project in financial terms), was facilitated by peer learning and both individualized and ensemble-based, ensuring that all partners could navigate each other's cultural and financial systems to create work together. Producers had to narrate and represent their systems to other partners, particularly around areas of inequality to originate a more equitable creative process. They also had to engage deeply with each partner's financial and governance needs, fostering mutual respect and understanding crucial for developing the ensemble of the artistic work. The differences between Ireland and France make a good example.

An Irish artist cannot invoice a French institution as the French system does not recognize artists' self-employment, while the Irish system relies on self-employed artists. This meant that an Irish artist involved in the JTEJP project needed to apply for a French local tax number or risk being charged high taxes or an 'emergency tax.' The solution found through discussion between the producers was to directly pay an Irish theatre company, and the artists later invoiced said company. This displacement became even more pronounced for the Tunisian and Serbian partners of the project, who also invoiced in this way but had the additional precarity of currency fluctuations and costly and time-consuming visa processes (which changed during the project). In other words, there were different factors at play and a range of power dynamics in operation that related to the organisation's size, status and funding.

This and other learnings from the production meetings, alongside their subsequent recommendations submitted to the European Commission, resulted in a call for clearer guidelines around reasonable expectations in relation to support of national Creative Europe desks, ensuring that this support should be able to be used against the overall project, rather than only in relation to the country where the desk is located. There was also a recognition that per diem allowances should consider the cost of living in the country being visited. All of these learnings and associated recommendations were underpinned by multilingual dialogues and the multiple perspectives represented in the project that simultaneously displaced and united its participants.

The JTEJP project underscores the importance of recognizing and adapting to the diverse financial systems in transnational theatre collaborations. Financial displacement, rather than being an obstacle, can serve as a powerful teaching and learning tool for fostering intercultural understanding and collaboration. By embracing the challenges of displacement that arise, theatre practitioners, and in particular producers, can create more inclusive and dynamic artistic environments and projects that have learnt to respect and reflect the diversity of their participants and their cultural contexts and, in turn, of the audiences that come to see the work.

Conclusion

The JTEJP project built staged multilingual displacements to facilitate learning and training in making multilingual theatre for young audiences. It encouraged artists and organizations to see the young spectator as multilingual creative partner with their agency. The project also developed creative practitioners' methods and knowledge base around multilingual theatre-making. This learning evoked creative curiosity and the will to reflect European multilingual realities on stage. The JTEJP project and this essay show that the displacement of a theatre-maker through multilingualism, in effect, the "othering" of their linguistic means of communication, creates a de-territorialised training space for the creative practitioner, through which they can critically question the largely culturally influenced systems that flow from linguistic, financial and political centres of power.

Teatro e cittadinanza

a cura di Silvia Mei
e Francesco Saverio Minervini

Il presente Dossier raccoglie una parte degli interventi presentati nell'ambito del convegno *Forme e modi storici della partecipazione al bene comune* (Foggia, 12-13 marzo 2024), organizzato presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Foggia nell'ambito del Progetto di Ricerca di Ateneo (PRA) 2022 "Teatro e cittadinanza".

Le due giornate di studio hanno coinvolto differenti figure, tra studiosi, artisti, operatori culturali e critici di settore, articolando un percorso diacronico rispetto agli argomenti trattati – dalla produzione letteraria dell'età moderna alle forme "meticce" e partecipative del teatro contemporaneo, passando per alcune esperienze storiche e personalità inderogabili della pratica teatrale tra XX e XXI secolo – con momenti performativi, presentazioni di libri e conversazioni con registi e direttori di festival.

Il convegno ha rappresentato dunque la *pointe* delle svariate iniziative attraverso cui ha preso corpo il progetto nell'arco di un anno. Essa ha promosso un'occasione specialistica di comunicazione della ricerca contestualmente a, o meglio: all'intersezione di occasioni di workshop teatrale, artistico e musicale, a cui hanno aderito e collaborato le istituzioni culturali cittadine (Scuola, Biblioteche, Festival) e a cui ha partecipato anche la cittadinanza oltre alla comunità studentesca dell'Università di Foggia.

Le varie attività hanno teso a promuovere forme alternative di educazione civica nel territorio attraverso linguaggi e mezzi espressivi delle arti dal vivo, con l'intento di incentivare e sostenere una pedagogia trasversale, capace di incidere sulla promozione di una cittadinanza attiva.

Nel filtro di una lente storica e guardando alle pratiche del presente, il progetto "Teatro e cittadinanza" ha sviluppato la tesi – ampiamente argomentata in sede di convegno e nel seminario dottorale – per cui il teatro è uno strumento capace di fornire competenze civiche. Se lo è, da una parte, per i contenuti poli-

tici che ha in varie epoche e forme veicolato, lo è in egual misura per le sue dinamiche produttive e ricettive (basate sul lavoro collettivo, sull'ascolto di sé e degli altri, sulla condivisione delle responsabilità), e in virtù della sua essenza fondamentalmente democratica, trattandosi di uno spazio-tempo separato in cui una comunità provvisoria condivide valori e momenti di riflessione da riportare nella vita sociale.

Sin dalla sua origine, il teatro è stato il luogo deputato alla discussione e al confronto in seno alla collettività. La dimensione sociale dell'*odeion* teatrale, infatti, ha svolto nella *polis* greca come nelle più moderne società civili il ruolo di specchio diaframmatico nel quale veniva rappresentata l'immagine della comunità di riferimento che, attraverso il noto meccanismo catartico aristotelico, si sottoponeva ad un processo di edificazione e miglioramento indispensabile al progresso della comunità. La funzione civile delle lettere, e del teatro in particolare, rimane efficace nella produzione drammaturgica europea abbracciando, ancora sulla scorta del modello antico e pur con differenti finalità, precisi intenti politici e civili che persistono nel teatro shakespeariano e nella drammaturgia del potere rinascimentale. In epoche più recenti, il teatro è stato chiamato a svolgere una più delicata funzione di pungolo della società, paradigma etico e culturale attraverso cui modellare il pensiero collettivo: i modelli di Majakovskij, Brecht alterano l'originaria funzione medio-passiva del teatro (da *theaomai*) sostituendo la funzione "visiva" e contemplativa con una prospettiva critica di propulsione creativa e immaginativa. Tale rinnovata consapevolezza dello strumento drammaturgico, attivo in particolare nei passaggi più drammatici e conflittuali della storia contemporanea, superando la tradizionale partizione di generi (tragedia edificativa e commedia "sociale"), si apre a più moderne forme di ibridazione fra le arti (musica, pittura, danza, scultura, arti visive e tecniche performative multimediali) senza modificare la sua ontologica cifra di azione profonda sulla collettività e di indirizzo culturale.

La dimensione espansa delle arti performative contemporanee, sottoposte ad un progressivo processo di abdicazione al prodotto artistico, comporta nell'oggi una riflessione critica, sociologica e culturale del rapporto produzione artistica/spettatore nel cui filtro ripensare lo statuto originario del teatro e cogliere gli indirizzi e le prospettive future della nostra società.

La rinnovata percezione dell'esperienza teatrale, intesa come insieme di fenomeni produttivi e ricettivi che fondano la relazione in una data cultura e in un dato tempo, ha incentivato un modo nuovo di pensare la teatralità, a partire dalla relazione attore/spettatore/società. Segnatamente, il teatro contemporaneo sta modellando una nuova dimensione, promuovendosi come «spazio di confine» o «dispositivo cognitivo» e percettivo (Carlo Infante) a sostegno non soltanto dei tradizionali sistemi educativi (sia scolastici che extra-scolastici) ma anche a servizio di una pedagogia più ampia, oltre l'esplicito impegno civile e la denuncia, che segna

un itinerario testuale e spettacolare parallelo alle forme più radicali della cosiddetta «politica della performance» (Judith Butler, Marco De Marinis). La presenza del teatro all'interno dei processi educativi e della formazione delle nuove cittadinanze appare, infatti, sia come strumento di educazione e formazione della coscienza civica e della consapevolezza, sia come propensione a farsi luogo nei contesti dell'educazione formale e non formale: dall'esortazione all'impegno civile, alla formazione delle relazioni interpersonali (e più latamente socio-politiche) in un processo evolutivo (storicamente e anche letterariamente) in continua trasformazione, alimentando al contempo il desiderio di alterità e la ri-scoperta delle radici.

S.M. e F.S.M.

Piermario Vescovo

Nostalgia della festa. Vita postuma e “forme intermedie”

1. Cittadinanze storiche. Appartenenza e codificazione in “genere”

Mi sono, soprattutto per la mia città, in particolare occupato della cosiddetta “commedia cittadina veneziana”. Il primo saggio che ho dedicato molti anni or sono a un autore che sarebbe poi stato tra quelli centrali nei miei interessi, ovvero Carlo Goldoni, si intitolava, nel lontano 1987, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*¹. La questione che allora mi pareva e che continuò poi ad apparirmi fondamentale, risiedeva nel fatto che è lo stesso Goldoni – pur inquadrando il riferimento sotto il profilo di un giudizio di valore negativo o restrittivo, ovvero richiamando il suo ruolo di autore rispetto a uno spazio di tradizione presentata come indistinta – a parlare di una “commedia cittadina”, ovvero in termini settecenteschi, di “commedia nazionale”, nel senso di appartenenza a un “luogo natio”, quando ovviamente non si ponevano chiusure di sangue e di stirpe, secondo la perversa ottica dei “nazionalismi” successivi.

La questione è evidentemente connessa sì a una tradizione linguistica, a una lingua o dialetto cittadino, in questo caso il veneziano, ma più generalmente a un pubblico che accorreva anche da fuori e da lontano in una città allora piena di teatri, a vedere un determinato tipo di repertorio in particolari momenti dell'anno, anzi meglio della “stagione” teatrale. A Venezia erano sorti, tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, i teatri a pagamento, e appunto le stagioni teatrali, nella scansione che non abbiamo ancora trasformato nella sostanza (salvo la sospensione superata del tempo di quaresima), con essi. Girolamo Priuli osserva nel suo diario, nel 1613, il fatto che molti edifici erano stati edificati in spazi disponibili da parte di altri patrizi-mercanti della sua condizione, per destinarli alla vendita di spettacoli. Alla lista segue questa annotazione fondamentale:

¹ P. Vescovo, *Per la storia della commedia cittadina veneziana pregoldoniana*, in «Quaderni Veneti», 1987, n. 5, pp. 37-80.

alcune volte si sono ritrovate in un tempo medesimo tre compagnie che recitavano e tutte avevano consenso e audienza, e sogliono recitare da San Martin a quaresima, e dall'Asensa [Ascensione di Cristo, sesta domenica dopo Pasqua] fino mezo luglio².

Si potrebbero aggiungere, quanto da Venezia questo sistema produce nel territorio dell'allora Stato Veneto e oltre, nell'Italia settentrionale, le tournée estive, o come le chiama Goldoni, le *piazze d'estate* delle compagnie veneziane.

Cito spesso – insieme all'annotazione di Priuli – una battuta che si legge ne *Le due commedie in commedia* di Giovan Battista Andreini (scritta e recitata a Venezia nel 1620), che vede, in questa particolare doppia declinazione di teatro nel teatro, un doppio profilo, mettendo in scena una compagnia di dilettanti che recita all'improvviso, diretta da un attore di professione (che si chiama Lelio, col nome d'arte dell'autore), e una compagnia di comici di mestiere, che recita il premeditato. Non un ribaltamento della realtà, ma una più complessa corrispondenza, dove effettivamente i professionisti contemplavano la pratica del premeditato e i dilettanti imitavano le compagnie di mestiere. Si pensi alle “dame e ai cavalieri” indicati quali acquirenti-destinatari di un libro come *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, peraltro menzionato al termine della commedia di Andreini, edito meno di un decennio prima, sempre a Venezia, nel 1611, o ai principali redattori di raccolte di scenari che possediamo.

In fondo una dimensione di teatro di cittadinanza si potrebbe rivendicare non gratuitamente al gruppo di dilettanti di questa commedia, a partire dal dato ambientale che caratterizza il loro come uno spazio teatrale, che non è il teatro reale in cui si sta svolgendo la recita, ma una corte o campiello veneziano che, appunto, chiuso allo spazio circostante assume la forma della platea e le cui finestre si fanno palchetti:

E qui, fra queste case appunto [...] ho fatto accomodar un teatro, come quello dove in facendo cader queste tappezzarie che qui si veggono, saremo in casa nostra e in teatro; poichè questa corte, come in Venezia molt'altre ve ne ha, si può tutta con porte serrare, sì che lo spasso sarà tutto nostro e di questi nostri pigionanti che staranno alle finestre (II, 3).

Carlo Gozzi descriverà, meno di centocinquant'anni dopo, con perfidia ma individuando un principio di realtà, dentro alla stessa tradizione, Carlo Goldoni come intento a girare per Venezia con bloc-notes e matita (*toccalapis*) a trascrivere dialoghi di passanti, donne vocianti e gondolieri, a spiare dentro alle finestre delle case, rubando dialoghi – come quelli della *putta onorata* Bettina, divenuta *buona*, e trascurata, *moglie* e madre – sulla cacca, i pannolini e il bonbon del bambino.

² G. Cozzi, *Appunti sul teatro e i teatri a Venezia agli inizi del Seicento*, in «Bollettino dell'Istituto di storia della società e dello Stato veneziano», I, 1959, pp. 187-192: 189.

Goldoni ragiona a lungo sul suo rapporto con la tradizione, a partire appunto da questo dittico di commedie, ovvero dalle due prime commedie veneziane date alle stampe, oltre al recinto della sala di spettacolo, e un quindicennio dopo, con uno degli ultimi testi composti a Venezia per le recite degli ultimi giorni di carnevale, con una fondamentale prefazione, scritta alcuni anni dopo da Parigi, per *Le baruffe chiozzotte* a chiudere sostanzialmente il cerchio sulla questione. Le prime due sono accompagnate dalla dichiarazione relativa al timore che, per i lettori non veneziani, «perdendosi nella non bene intesa lingua il sapore de' sentimenti», la commedia risultasse «scipita e forse rincrescevole», ma con una fondamentale sottolineatura, nel differenziare la distanza geografica o territoriale da quella del livello sociale che separa i parlanti: «È a ciascheduno palese, quanto sia diverso in ogni Città il ragionare degli uomini qualificati da quello delle genti d'altra condizione, e che queste ultime sì dagli altri lo hanno diverso, che quasi nati sembrano in altro Paese». Dopo lunga pratica l'introduzione alle *Baruffe*, peraltro commedia non veneziana ma ambientata nella diversa Chioggia, sottolinea in partenza che «tutto è suscettibile di commedia», ma dichiara il superamento del livello di stereotipia, espressività, deformazione, tipici di questo genere di rappresentazione, con l'osservazione che chi paga il biglietto ha diritto di vedersi rappresentato a teatro, non in caricatura ma nella propria realtà: «ed era ben giusto che, per piacere a quest'ordine di persone, che pagano come i nobili e come i ricchi facessi delle commedie, nelle quali riconoscessero i loro costumi e i loro difetti e, mi sia permesso di dirlo, le loro virtù». Goldoni, da Parigi, dove scriveva queste righe, osservava che là l'ingresso ai teatri non permettesse la presenza di un pubblico popolare in sala. (E peraltro le *Baruffe* sono un caso concreto di “teatro di cittadinanza”, rifiutate a lungo come lesive della dignità di Chioggia e dei suoi abitanti e divenute solo nel secondo Novecento una commedia messa in scena da gruppi di cittadini del luogo rivendicando appartenenza e tradizione).

Prima e dopo Goldoni – ma di questo ho scritto appunto a più riprese – la “commedia cittadina veneziana” si definisce, dal primo Cinquecento fino al secondo Ottocento, come un genere delineato per elementi caratterizzanti e, soprattutto, nell'arco intermedio come il genere rappresentato, e da prima di Goldoni, nelle ultime settimane di carnevale, periodo in cui un pubblico meno abbiente, a differenza che nel resto dell'anno, accorreva ai teatri a pagamento. Si veda la prima battuta dei *Rusteghi*, dove una donna sposata in seconde nozze con un bottegaio di origini campagnole, si lamenta, ora chiusa in casa. Altro che borghesia veneziana! uno solo dei quattro “rusteghi” è indicato con l'appellativo di *cittadino*, ed è infatti costretto a lasciare che la moglie giri per la città accompagnandosi a un *cavalier servente*.

Deboto xe fenìo carneval [...] De diana! gnanca una strazza de comedia no
avemo visto. Co giera da maridar, dei spassi no me ne mancava. Son stada arle-

vada ben. Mia mare giera una donna sutila, e se qualcosa no ghe piaseva la saveva criar, e la saveva menar le man. Ma ai so tempi la ne dava i nostri divertimenti. Figurarse, l'autuno se andava do o tre volte al teatro; el carneval cinque o sie. Se qualchedun ghe dava una chiave de palco la ne menava all'opera, se no, alla comedia, e la comprava la so bona chiave, e la spendeva i so boni bezzeti.

Un'idea di teatro di cittadinanza, non nel senso del teatro fatto dai cittadini ma sicuramente del teatro partecipato dai cittadini, emerge dalla pagina credo in assoluto più mirabile dedicata al teatro veneziano, offerta dal *Viaggio in Italia* di Goethe, spettatore tra le altre commedie proprio delle *Baruffe chiozzotte*, di cui comprende poco ma di cui afferra in profondità il senso, con la splendida definizione che qui si legge di “vita del giorno”, anzi, di “vita del loro giorno”, posto che lo straniero può solo osservarla da una posizione esterna: *das Leben ihren Tages* (4 ottobre 1786):

Doch ist auch hier das Volk wieder die Base, worauf dies alles ruht, die Zuschauer spielen mit, und die Menge verschmilzt mit dem Theater in ein Ganzes. Den Tag über auf dem Platz und am Ufer, auf den Gondeln und im Palast, der Käufer und Verkäufer, der Bettler, der Schiffer, die Nachbarin, der Advokat und sein Gegner, alles lebt und treibt und läßt sich es angelegen sein, spricht und beteuert, schreit und bietet aus, singt und spielt, flucht und lärmt. Und abends gehen sie ins Theater und sehen und hören das Leben ihres Tages, künstlich zusammengestellt, artiger aufgestutzt, mit Märchendurchflochten, durch Masken von der Wirklichkeit abgerückt, durch Sitten genähert. Hierüber freun sie sich kindisch, schreien wieder, klatschen und lärmten. Von Tag zu Nacht, ja von Mitternacht zu Mitternacht ist immer alles ebendasselbe.

Anche qui però l'elemento principale della rappresentazione consiste nel pubblico; gli spettatori s'identificano collo spettacolo, e formano un tutto unico. Per l'intero giorno sulle piazze e sulle rive, nelle gondole e nel Palazzo, il compratore e il venditore, il mendicante, il barcaiolo, la comare, l'avvocato e il suo avversario, ognuno non fa che muoversi, trafficare, armeggiare: parlano e spergiurano, gridano e offrono merci, cantano e suonano, imprecano e fanno chiasso. E la sera vanno a teatro e ascoltano la loro vita del giorno, artificialmente ricostruita, riprodotta in veste più seducente, arricchita d'invenzioni, straniata dal vero per mezzo delle maschere, simile al vero negli usi e nei costumi; e ne godono infantilmente, gridano di rimando, applaudono e schiamazzano. Dal giorno alla notte, anzi da mezzanotte a mezzanotte, è sempre lo stesso³.

Qui abbiamo anche un singolare esempio di quello che in questi paraggi ciono-

³ J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. it. di E. Castellani, Milano, Mondadori, 1983, p. 83 (la traduzione è qui parzialmente rivista, ripristinando il singolare dell'originale, dove i gruppi e le categorie di personaggi sono, appunto, polarizzati in coppie di personaggi dialoganti).

logici veniva detta “metafisica dei costumi”, che trova la sua definizione probabilmente più rilevante, con altra profondità rispetto alla superficie dei luoghi comuni, in un passo dell’*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (*Antropologia dal punto di vista pragmatico*), di Immanuel Kant.

A partire da questo passo, nel legame con Michel Foucault (che al testo aveva dedicato la sua tesi di dottorato “breve”, parallela all’*Histoire de la folie*), Alessandro Fontana ha concepito l’idea di una “scena italiana”, in rapporto alla commissione di un capitolo per il volume dedicato ai “caratteri originali” nella *Storia d’Italia Einaudi*, all’inizio degli anni Settanta dello scorso secolo. Dopo la morte di Fontana, persona a cui ero molto legato, ho deciso di ristampare quest’opera, nel 2019 e di ragionare un po’ su questo saggio.

Credo – in un senso ampio ed esteso, complessivo, e in quello particolare della storia delle singole città (ovvero della tradizione di rappresentazione di loro stesse) – che questa traccia possa essere benissimo riproposta, oggi, in rapporto alla nozione di “cittadinanza”.

Così Kant:

Come il francese prevale per il gusto della conversazione, l’italiano prevale per il gusto per le arti. Il primo preferisce i festeggiamenti privati, il secondo i festeggiamenti pubblici: pompa delle sfilate, processioni, grandi spettacoli, carnevali, mascherate, splendore dei pubblici edifici, dipinti, mosaici, antichità romane di stile elevato. Gli piace vedere ed essere visto tra una numerosa compagnia. Né si deve dimenticare l’interesse personale, la scoperta del cambio, delle banche, della lotteria. Questo è il suo lato buono, cui bisogna aggiungere la libertà che i gondolieri e i lazzaroni possono permettersi con i grandi⁴.

Una riflessione ulteriore, prima di passare al secondo punto, per le tradizioni storiche di cittadinanza, inquadrabili nel senso niente affatto “nazionale” secondo l’uso ottocentesco della parola, che caratterizza al contrario una civiltà, che si esprime nell’idea di un “teatro all’italiana”, quando l’Italia era fatta di plurimi stati. Nei tempi recenti – non postunitari ma successivi alla creazione delle Regioni, negli anni Settanta non del XIX ma del XX secolo – si tende a definire in chiave regionale una tradizione secolare che è stata invece concepita come cittadina. Il teatro napoletano e non un “teatro campano” (ma, per esempio, un festival che ho praticato in doppio mestiere, Napoli Teatro Festival è stato ribattezzato in Campania Teatro Festival), il teatro veneziano e non un “teatro veneto” e così via. L’Italia è stata a lungo – e proprio nella sua divisione – un paese di unità culturale, da una parte, e di tradizione (non certo chiusa nei singoli municipi ma dialogante, anche nella circolazione e diffusione del “repertorio”) di *teatri di cittadinanza*.

⁴ M. Bertani e G. Garelli (a cura di), *Antropologia dal punto di vista pragmatico, introduzione e note di M. Foucault*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 331-332.

2. Cittadinanza espansa. Estraneità e riflesso

Lo sguardo di Goethe risulta penetrante proprio perché esterno, ovvero in grado di cogliere l'empatia di una comunità, e l'ultima citazione può guidare l'intero percorso che abbiamo fin qui sintetizzato. Proseguendo nel tempo, fino al nostro presente, si può reperire a partire da qui una differente idea di appartenenza o cittadinanza, che mette insieme estraneità e commistione, in un senso diversamente positivo rispetto a quello che riferiamo, nell'idea delle masse circolanti, alla parola globalizzazione. Tra i grandi intellettuali del Novecento posso menzionare, almeno, in estrema sintesi, e proprio per l'evocazione della parola "masse", José Ortega y Gasset, che elegge proprio il teatro all'italiana, nel senso della forma della sala teatrale, il luogo in cui si vede e si viene visti, a simbolo dell'unità della cultura europea, e nel paesaggio di rovine della seconda guerra mondiale⁵. O pochi decenni prima, penso ad Aby Warburg, che parla di sé – nel momento della reclusione presso la casa di cura di Kreuzlingen, come a un sismografo costruito «con pezzi di legno provenienti da una pianta trapiantata dall'Oriente nella fertile pianura del Nord, e su cui è stato innestato un ramo proveniente dall'Italia» (in una più sintetica e precisa dichiarazione, in italiano, diventata centonaria, definendosi «un amburghese di cuore, ebreo di sangue, d'animo fiorentino»⁶).

Negli ultimi tempi mi sto occupando – e mi capita quindi, come oggi, di parlarne, spesso in seminari o interventi a convegni – della nozione di "forme intermedie", che proprio Warburg, riprendendo le analisi di Jakob Burckhardt, conia, in italiano, nel 1895, traducendola poi nella sua lingua.

Il passo – in un intervento dedicato agli intermedi fiorentini del 1595 per le nozze di Ferdinando I de' Medici con Cristina di Lorena (sottratti alla consueta, ancora oggi, interrogazione relativa alla nascita dell'opera per musica) – riguarda in partenza la questione della natura del «simbolismo geroglifico», tra le «creazioni simboliche dei sarti teatrali» e l'orizzonte dei «letterati pedanti», in un «passatempo» spettacolare consistente «nell'indovinare degli enigmi astrusi». Esso tende – osserva Warburg – a far sorridere lo spettatore della fine del XIX secolo. Ma il giudizio va esattamente ribaltato, nel senso che quel sorriso, ovvero la cultura e le abitudini che lo determinano, vanno riconosciute e allontanate per una comprensione storica:

Ma un tale giudizio troppo moderno ci impedirebbe di apprezzare nel suo giusto valore psicologico il processo artistico, a cui questo simbolismo dei vestimenti deve la sua origine e la sua ragion d'essere.

⁵ J. Ortega y Gasset, *Idea del Teatro (una abbreviatura)*, in *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pp. 59-96.

⁶ Per i testi di Warburg qui citati, cfr. A. Warburg, *Fra antropologia e storia dell'arte. Saggi, conferenze, frammenti*, a cura di M. Ghelardi, Einaudi, Torino, 2021.

Si trascura di considerare che l'intermezzo, secondo il suo carattere, non apparteneva essenzialmente all'arte drammatica, che si manifesta con la parola [*der dramatischen sprechenden Kunst*], ma all'arte del corteggio mitologico, e che questo, di sua natura per lo più muto, richiedeva, come è facile spiegare, l'aiuto dei cenni, degli accessori e degli ornamenti. Tutte queste forme intermedie ora estinte e che si collocano tra la vita reale e l'arte drammatica [*Alle jene heute ausgestorbenen Zwischenformemen zwischen dem wirklichen Leben und dramatischer Kunst*], ove compare la processione mitologica o allegorica così frequente nei pubblici festeggiamenti dei XV, XVI e XVII secoli (come ad esempio nelle mascherate di carnevale, per le sbarre, le giostre, le bufole ecc.) davano appunto alla società di quel tempo l'occasione principale di vedere in carne ed ossa le figure dei tempi antichi. È vero che talvolta i canti adoperati per le mascherate aiutavano il pubblico ad indovinarne il significato, ma non si poteva fare a meno dell'ornamento esteriore quando tali maschere passavano l'una dopo l'altra davanti agli occhi degli spettatori che in tempo brevissimo dovevano indovinare il complicato significato⁷.

Molti anni dopo, nel tempo del suo internamento presso la clinica Bellevue di Kreuzlingen, Warburg si guadagna la dimostrazione del controllo delle sue facoltà psichiche, e qualche mese dopo la sua liberazione, attraverso una sorta di "conferenza terapeutica", qui tenuta il 21 aprile 1923, la cui materia riguarda però il viaggio americano, cominciato con rotta verso New York nell'autunno del 1895, in occasione del matrimonio del fratello Paul con Nina Loeb, e poi proseguito in altri territori.

Qui la descrizione della danza delle antilopi degli indiani Hopi, di cui Warburg fu diretto spettatore presso San Ildefonso (a differenza del rituale del serpente, poi divenuto il titolo apocriefo del testo, che egli ricostruì solo attraverso descrizioni e letture), rito propiziatorio interrogabile, nonostante quella che egli dichiara come una stratificazione occidentale su una cultura "primitiva" e originale, come testimonianza di «simultaneità di civilizzazione logica e di casualità magico-fantastica personificante».

Dopo queste premesse comincia, dunque, nella conferenza di Kreuzlingen, la breve descrizione, che accompagnava la proiezione di alcune fotografie scattate al tempo del viaggio americano, in cui si vedono i musicisti mentre si sistemano coi loro tamburi e i danzatori, in doppia fila, nella postura delle antilopi, usando ciascuno due bastoni a simulare le lunghe zampe anteriori di queste, e invocando una figura femminile, definita "la madre di tutti gli animali" per poi mimare la caccia.

Qui il dettaglio che mi interessa rilevare, nella confessione di una reazione immediata di sé spettatore del rituale:

⁷ Ivi, pp. 459-460

Allorché ebbi modo di assistere a San Ildefonso alla danza delle antilopi, in un primo tempo ebbi l'impressione di qualcosa di molto ingenuo e quasi comico [*sehr harmlosen und beinahe komischen Eindruck*]. Per lo studioso del folklore che cerca le radici biologiche delle manifestazioni umane non vi è momento più pericoloso di quando ritiene comiche delle usanze popolari. Cade in errore chi ride degli aspetti comici del folklore poiché in questo modo si preclude la comprensione dell'elemento tragico insito in queste consuetudini⁸.

Come si vede due sorrisi, due manifestazioni da cui trapela un indebito senso di superiorità, che riguardano lo spettatore (immaginario, per procura storica) della festa fiorentina e lo spettatore (reale) del rito degli Hopi. Chi ride o sorride – ecco il punto – si preclude, nell'uno e nell'altro caso, «la comprensione dell'elemento tragico insito in queste consuetudini».

Warburg recupera solo più tardi rispetto al saggio del 1895 – e con una significativa presa di distanza dalle suggestioni musical-wagneriane ed estetizzanti, tra l'una e l'altra tappa di questo itinerario – un nesso con *La nascita della tragedia* di Nietzsche, riproponendo la questione nel senso dell'originale riferimento a Burckhardt e all'idea di un teatro delle «forme intermedie tra arte e vita» non riducibile, anzi nella sua dimensione storica resistente, alle forme dell'arte drammatica (ne ho parlato altrove, in un lavoro in corso di stampa: qui la distruzione, all'interno della tradizione tedesca della *dramatische Kunst*, di fondazione sostanzialmente schilleriana, della stessa idea di un post-drammatico, posto che la tradizione drammatica occupa uno spazio relativo, di pochi secoli, nell'arco complessivo della storia del teatro occidentale).

Si dovrebbe, per le coordinate generali, forse ribaltare una frase o massima di Warburg, spesso citata ma purtroppo in una forma semplificata: non la «ricerca comparativa del pellerossa eternamente immutabile che vive nel desolato animo umano», ma, semmai, la ricerca dei fondamenti dell'identità culturale dell'uomo occidentale che emergono nel «desolato animo» del pellerossa tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, nella proiezione verso una condizione arcaica o «primitiva» supposta dall'etnocentrismo di allora.

Semmai è la coscienza o la comprensione del fatto che non si davano più davvero possibilità di osservazione di «condizioni perennemente immutabili» a illuminare di riflesso, coinvolgendo l'esperienza antropologica, altre mutazioni in un terreno propriamente storico: l'osservazione del passaggio in atto permette una comprensione più profonda rispetto alla semplificatoria divisione e giustapposizione di ambiti ed epoche della storiografia tradizionale.

Pongo qui la questione sul terreno specifico – per Warburg un luogo di riflessione, e in parte appunto di riflessione occasionale, anche se relevantissima: si pensi allo

⁸ Ivi, p. 121.

studioso che guarda alle «formule di pathos» riflesse non solo dalle immagini ma dalla drammaturgia del secondo Quattrocento – che si fa invece centrale nella storia che sbrigativamente possiamo ascrivere al campo della cultura teatrale, nel senso evidente e diretto per il teatro occidentale, a partire dal primo Novecento. Ovvero del rispecchiamento e dell'ispirazione a forme di espressione fisica, soprattutto in relazione al campo del rituale, di culture dette allora “primitive” o sopravvivenze, nel momento del loro travolgimento da parte della cultura moderna e occidentale.

Fin banale richiamare, tanto per citare un caso notissimo, la fulminazione di Antonin Artaud davanti ai danzatori balinesi, peraltro, in questo caso visti non nel loro lontano luogo di residenza ma all'Exposition Coloniale di Parigi nel 1931⁹. Un richiamo che diventa un po' meno banale se si fa mente all'accostabilità di Artaud a Warburg per i luoghi dei suoi successivi viaggi, per le date e per le motivazioni addotte. Anch'egli visiterà infatti, in anni poco distanti dalla già rammentata conferenza di Kreuzlingen, nel 1936, gli indiani Tarahumara nel Nuovo Messico, alla ricerca – sono sue parole (perfettamente warburghiane, senza che Artaud sapesse presumibilmente nulla di Warburg) – degli dèi che in Europa “dormono nei Musei”. E, ancora, parlando di «*procédés millénaires*» egli dichiara un punto di osservazione definito come «*angle de l'hallucination et de la peur*», per un'esperienza al presente, dove lo spettatore riconduce gli elementi che osserva a un quadro che egli considera “originale”, intatto, “primitivo”. La relazione, nell'implicazione di allucinazione e paura, rende peraltro l'accostamento a Warburg ulteriormente forte, anche qui, e ancora più nettamente, tra apertura antropologica e patologia personale, per l'individuo che si fa carico dell'impresa, correndo un rischio esplicito nel suo “spingersi oltre”. Se la “follia” di Artaud nutre un discorso teorico-visionario relevantissimo, il discorso di Warburg pone la stessa esperienza personale al centro dell'attenzione, dell'istanza conoscitiva.

La breve citazione che abbiamo fatto da Artaud può interessare inoltre per un inciso che essa contiene, a proposito di un rispecchiamento nel “diverso” esso rivela che la tradizione occidentale è in fondo un «*peu de théâtre tel que nous l'entendons ici*» e che l'altrove induce a rifondarla e a ripensarne gli stessi nessi e principi fondativi.

A questo proposito mi sembra utile, forse necessario, tornare alla formulazione della questione che si offre nelle righe centrali del passo warburghiano nel saggio del 1895 che abbiamo già citato, e che conterà dunque rileggere, per un'applicazione ovviamente non al “pensiero” o a un “metodo” warburghiano in generale, ma a questa specifica dimensione, che ha appunto pertinenza anche teatrale:

Si trascura di considerare che l'intermezzo, secondo il suo carattere, non apparteneva essenzialmente all'arte drammatica, che si manifesta con la parola, ma

⁹ A. Artaud, *Sur le théâtre balinaï*, in Id., *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 56.

all'arte del corteggio mitologico, e che questo, di sua natura per lo più muto, richiedeva, come è facile spiegare, l'aiuto dei cenni, degli accessori e degli ornamenti¹⁰.

Qui la definizione – in italiano ma pensata in tedesco – di “arte drammatica”, quell'arte o quell'esperienza, come si riassume sinteticamente, “che si manifesta con la parola”. Si tratta evidentemente di una traduzione letterale o di un calco della categoria (o “idea”) espressa dal tedesco *dramatische Kunst*, che si definisce appunto in rapporto alla drammaturgia e all'esercizio attoriale ad essa riferito, ovvero nella sua categorizzazione accademica e scolastica. Il suo fondamento, o la più chiara esposizione, è al proposito indubbiamente offerta dalle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di August Wilhelm Schlegel e dalla loro grande fortuna, posto che quel sistema poneva a proprio fondamento non la tradizione aristotelica ma la categoria platonica di “genere drammatico” intesa in senso modale, ovvero come la designazione di quella forma del discorso in cui parlano i soli personaggi e l'autore tace (quello a cui Warburg fa riferimento come *der dramatischen sprechenden Kunst*). Qui cade, appunto, e per differenziazione e contrasto, la fondamentale categoria di *forme intermedie tra arte e vita*, che rappresenta al presente per me, come ho già dichiarato, un oggetto privilegiato di indagine e di applicazione.

3. Postilla

Possibilità/impossibilità di comprensione della festa: mi viene da associare a tale indicazione un saggio di Furio Jesi, anzi la questione fondamentale in esso posta, che si intitola appunto alla *Conoscibilità della festa*, scritto nel 1977 per un'antologia¹¹. Si parla in esso, tra l'altro, di due movimenti dell'etnologo, da intendere nel senso ampio del termine: quello che, da una parte, si cala o tenta di calarsi in ignoto, o si nasconde, nella “festa” dei “diversi” «come all'interno del proprio io», dall'altra che cala i “diversi” nella propria tradizione o nel proprio io.

Questo in un quadro in cui la festa moderna dell'occidente si mostra depauperata, sia nel senso di riduzione alla festa folklorica, «priva di fatto di autentica qualità festiva», che in quello della festa aristocratica, o della sua imitazione borghese, che rievoca il “buon tempo antico” (quello, per esempio, in stile XVIII secolo, e alla veneziana, come notava Proust, percepito come un tempo collocato già sul limite estremo della “festa vera”), o addirittura una tradizione antifestiva del moderno, che la splendida immagine di Kerényi, a proposito dell'impossibilità di accesso a tale dimensione, esprime nell'attitudine di chi osservi qualcuno danzare senza

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cfr. F. Jesi, *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Milano, Nottetempo, 2023.

sentire la musica (o, addirittura, si potrebbe pensare, del danzare come ci fosse ancora la musica).

Chiudo, visto che ho citato Jesi, con un passaggio nel saggio in questione che individua con grande acutezza un passo, poco visibile quanto importante, in un testo di Benedetto Croce, dedicato ad Angelo Conti e ad altri “estetizzanti”, in cui, a lunga distanza d’anni, egli sottolinea la definizione dello stesso in occasione dell’eruzione del Vesuvio del 1906 come *Festa del fuoco*¹².

In realtà Croce, mentre impiega l’esempio per definire l’enfasi di Conti ricordando il suo disappunto e turbamento – osserva Jesi – ne riformula la descrizione e ripropone in altri termini, oltre il titolo «gaudioso e ammirante», tale identificazione, senza «sfoggio di combinazioni immaginifiche», riconducendola a un terreno storico. Se Conti evocava San Gennaro e il suo «sangue che bolle ancora, quasi fosse materiato della sostanza che si agita in grembo ai vulcani», rivestendolo, secondo Jesi, «con qualche brandello della *Nascita della tragedia* di Nietzsche», Croce (che definiva Conti ruskiniano) connetteva diversamente «le strade di Napoli ingombre di greve cenere gialliccia», le persone coperte dalla polvere, l’«enorme nero globo di cenere» incombente sul Golfo a «memorie della storia», nel diverso nesso con le «paurose processioni salmodianti» della «plebe» napoletana di quei giorni¹³. Un termine, quest’ultimo, che un lettore dei tempi odierni troverà inappropriato, politicamente scorretto, ma la cui storicizzazione, relativamente al suo uso nella prima metà del Novecento, può aprire a prospettive meno prevedibili. Si mediti, per esempio, al fatto che, oltre a definizioni come «cultura subalterna», «cultura arretrata», o al più neutro «cultura popolare» e simili, Ernesto De Martino impiegava inizialmente il termine di «plebi rustiche», guardando al diverso, ma forse non troppo diverso, terreno tanto poco distante nello spazio quanto diversamente lontano nel tempo, quello appunto di esercizio di una «etnografia metropolitana» dell’Italia del Sud.

Recentemente è apparsa una riedizione, curata e introdotta da Marcello Massenzio e Fabio Dei, de *La terra del rimorso*¹⁴. Si permetta allora di riprendere brevemente quanto opportunamente meditato dai curatori, relativamente al richiamo in questo testo, che data al 1961, di *Tristes tropiques* di Claude Lévi-Strauss, che lo precede di pochi anni (1955). De Martino – in una ricerca dedicata al tarantismo,

¹² Per queste prospettive e per i testi citati, cfr. P. Vescovo, *Festa (riepilogo d’intenti)*, in «La rivista di Engramma», 2023, n. 200, pp. 355-359, https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=5068 (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

¹³ B. Croce, *La letteratura dell’Italia unita*, VI, Bari, Laterza, 1945, pp. 191-192

¹⁴ E. De Martino, *La terra del rimorso*, a cura di M. Massenzio e F. Dei, Torino, Einaudi, 2023. Vorrei ricordare qui anche quella del 2021 di *Morte e pianto rituale*, con un’introduzione utilissima dello stesso Massenzio, pure per una possibile messa in rapporto di De Martino con Warburg, per cui si veda il fondamentale studio di R. Di Donato, *I greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto De Martino*, Milano, Meltemi, 2023, *passim*.

alla sua sopravvivenza osservabilità in una dimensione senz'altro festiva (la cui "scena" era la cappella di San Paolo a Galatina, dal 28 al 30 giugno di ogni anno) – ci teneva la domanda fondamentale che Lévi-Strauss rivolgeva a se stesso e la risposta che egli si dava. Una domanda non meno pertinente rispetto all'esperienza della persona che si fa etnografo andando in luoghi lontani e difficili, per quella che si rapportava a luoghi la cui alterità si misurava non nello spazio ma nel tempo, da Campos Novos a Tricarico. Così, ancora, una domanda pertinente ad ogni *déplacement* da un ambito disciplinare individuato o da un campo di studi o applicazione a un altro.

«Qu'est-on venu à faire ici? Dans quel espoir? À quelle fin?». Risposta, che riguarda non tanto le ragioni dello spostamento, ma la comprensione di sé avvenuta attraverso quell'esperienza: «Si l'Occident a produit des ethnographes, c'est qu'un bien puissant remords devait le tourmenter, l'obligeant à confronter son image à celle de sociétés différentes dans l'espoir qu'elles réfléchiront les mêmes tares ou l'aideront à expliquer comme les siennes se sont développées dans son sein». E dal punto di vista di De Martino, attraverso l'esperienza allora ancora sopravvivenza del *tarantismo*, degli «avanzi pagani» e dei resti nella «bassa magia cerimoniale» (ciò che per noi, a distanza di mezzo secolo, è diventata l'innocua e turistica "notte della taranta"), per capire, anzi «per essere costretti a misurare le insidiate potenze della nostra modernità», soprattutto nei suoi limiti e nelle sue dispersioni¹⁵.

¹⁵ La citazione da *Tristes tropiques* di Lévi-Strauss e la risposta di De Martino sono alle pp. 8-9 de *La terra del rimorso*, cit.

Valeria Merola

Un teatro morale per la città: percorsi nelle tragedie di G.B. Giraldi Cinzio

La razionalità della città di Ferrara, organizzata sulla simmetria e sull'ordine, trova rispecchiamento nel teatro come momento centrale della vita della corte estense. Nel suo studio ormai classico sul rapporto tra dimensione teatrale e città, Ludovico Zorzi ha analizzato l'urbanistica ferrarese quattrocentesca osservando come i singoli luoghi della mappa cittadina si collochino «nella scacchiera di una struttura percettibile e incalcolabile, tessuta da una volontà di organizzazione razionale dello spazio e insieme aperta alla sperimentazione pratica di esso»¹. La geometria e l'espansione della città con l'Addizione erculea mostrano la cura architettonica per lo spazio, nell'intreccio della città medievale con quella umanistica e rinascimentale, con attenzione all'integrazione della campagna nel tessuto urbano. Zorzi sottolinea come l'opera di Biagio Rossetti definisca la città nel senso di una combinazione di «funzione pubblica e fruizione privata»², in cui i luoghi vissuti dai cittadini sono anche quelli dell'esibizione del potere ducale, che nell'ambiente urbano proietta la politica e costruisce la propria propaganda.

Al duca Ercole I si deve anche l'istituzione di una attività teatrale permanente a Ferrara, che prende avvio con un imponente lavoro di volgarizzamento dei classici latini e si concretizza poi anche nello studio di Vitruvio e delle questioni legate alle tecniche della rappresentazione. Il ritorno al teatro latino e in particolare alle commedie di Plauto diventa però un modo per incidere sul presente, con traduzioni «efficaci, moderne e fruibili»³, che adottano il verso e che si legano alle occasioni

¹ L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977, p. 5. Il presente saggio adotta dei riferimenti bibliografici funzionali al discorso critico e senza alcuna pretesa di esaustività, preferendo un sistema citazionistico selettivo e non dimostrativo.

² *Ibid.*

³ C. Falletti, *Ercole I e la sperimentazione del teatro*, in F. Cruciani, C. Falletti e F. Ruffini, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, in «Teatro e Storia», IX, 1994, n. 16, pp. 131-217: 131-167, 135.

festive della casa ducale. Fabrizio Cruciani ha scritto che «spazio e scena significano la città di Ferrara e la corte» e che «la corte sostanzia gli eventi rappresentativi non solo nel costituire il contesto, la fruizione privilegiata, la committenza e in gran parte la realizzazione; li sostanzia anche nella modalità»⁴, per cui il mondo rappresentato allude continuamente a quello cortigiano e al suo sistema di riferimento. Negli anni Ottanta del XV secolo prende avvio una vera e propria vita teatrale, che definisce una tradizione con un suo «repertorio prestigioso che Ercole cura con orgoglio»⁵. La prima commedia ad essere messa in scena per la città è *i Menechmi* di Plauto, nel 1486, ma ad essa seguono numerosi altri spettacoli, anche di più testi nella stessa occasione. Come scrive Cruciani, i volgarizzamenti contribuiscono alla formazione di una «drammaturgia che non si inventa attraverso l'antico, ma cerca nell'antico le proprie verifiche e il proprio consolidamento»⁶. L'analisi di Clelia Falletti mette in evidenza come la traduzione non sia solo recupero dell'antico ma coincida con il desiderio di adeguarlo al pubblico cortigiano, «nella decisa scelta verso la rappresentazione come atto del presente»⁷.

La vita politica ferrarese risulta scandita da occasioni teatrali, legate non solo al carnevale, ma anche alla celebrazione degli eventi principali della famiglia estense, come i matrimoni tra Francesco Gonzaga e Isabella nel 1490, tra Alfonso I e Anna Sforza nel 1491 e poi tra Alfonso e Lucrezia Borgia nel 1502⁸. Oltre ad attirare spettatori anche tra i principi degli stati vicini, la fervente attività teatrale della corte si rivolge in primo luogo alla città, con fine celebrativo e propagandistico. Per quanto, anche grazie alle feste teatrali, il teatro diventi un evento popolare e collettivo, l'azione del duca Ercole I si configura come una vera e propria rivoluzione. Non è solo il suo coinvolgimento diretto nell'allestimento, addirittura con funzioni di impresario teatrale e di direttore della messinscena, ma pure il richiamo alla partecipazione del popolo alla vita della corte, cui assiste come se fosse parte della propria vita⁹. Come scrive Clelia Falletti, «la Ferrara di Ercole presenta una grande organicità e omogeneità di cultura. Si può dire che tutta Ferrara gravita intorno alla corte e al suo duca»¹⁰: spettatori delle feste e dei trionfi, ma anche dei riti funebri della famiglia estense, i cittadini si legano al duca consolidandone il potere. Franco Ruffini sottolinea come la scena teatrale sia la città ed è «il pulpito da cui il

⁴ F. Cruciani, *Il sistema drammaturgico ferrarese e l'Ariosto*, in F. Cruciani, C. Falletti e F. Ruffini, *La sperimentazione a Ferrara*, cit., pp. 190-200: 191.

⁵ C. Falletti, *Ercole I e la sperimentazione del teatro*, cit., p. 139.

⁶ F. Cruciani, *Il sistema drammaturgico ferrarese*, cit., p. 193.

⁷ C. Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia. Cinquecento e Seicento*, II, Roma, Edizioni Studium, 1999, p. 78.

⁸ Per un'analisi dettagliata del teatro ferrarese alla corte di Ercole I, rimando ancora a C. Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia*, cit.

⁹ Cfr. G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 30.

¹⁰ C. Falletti, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I*, cit., p. 163.

Duca in persona [...] si mostra»: «la città ferrarese è, allo stesso tempo, ciò che gli spettatori guardano e il luogo (la città castello) da cui sono guardati da parte del Duca»¹¹.

Il grande fermento teatrale della corte ferrarese innesca un meccanismo virtuoso di volgarizzamento dei classici e parallelamente di scrittura originale, che vede protagonista Ludovico Ariosto, prima come traduttore di Plauto e Terenzio e poi come autore di una drammaturgia originale e nuova, capace di codificare il comico moderno e definirne le linee in dialogo tanto con la tradizione, quanto con le esigenze di rappresentazione della realtà urbana contemporanea. Fabrizio Cruciani ha parlato della capacità delle commedie ariostesche di porsi come «canone» e «modello»¹² creando una «dimensione cortigiana del realismo» attraverso l'ironia. Fin dall'allestimento della *Cassaria* nel 1508, Ariosto mostra la propria familiarità con il linguaggio della scena, che conosce direttamente per aver assistito a tanti spettacoli e per aver recitato in commedie plautine dagli anni Novanta. È soprattutto nella *Lena* (la prima versione è del 1528, poi del 1532 la seconda) che Ariosto arriva a una perfetta integrazione degli elementi della commedia latina con un'azione verosimile e radicata nella realtà ferrarese, cui il drammaturgo allude anche con continui riferimenti agli spazi specifici del tessuto urbano.

Drammaturgo di corte¹³, Ariosto era stato incaricato da Alfonso I di creare un teatro stabile nel palazzo ducale. Come scrive Nicla Rivero, il poeta svolge per vari anni «il ruolo di *praefectus ad voluptates*, cioè di sovrintendente agli svaghi, col compito di organizzare feste e spettacoli»¹⁴. Oltre a dedicarsi alla rappresentazione «di commedie altrui», Ariosto scrive per la scena, riprendendo i modelli classici e adattandoli al presente e alla corte, conciliando «la realtà cortigiana culturale e politica di Ferrara con il sistema ideologico e civile del mondo classico»¹⁵. Mario Baratto¹⁶ ha parlato per la *Lena* di uno «spaccato della città di Ferrara» che, secondo Guido Davico Bonino, diventa addirittura protagonista con i suoi «sobborghi popolari» e i «malfamati bordelli»¹⁷. Come osserva Giuseppe Coluccia¹⁸, Ariosto

¹¹ F. Ruffini, *Vitruvio e la «città ferrarese»*, in C. Falletti, *La sperimentazione a Ferrara*, cit., pp. 167-177: 175.

¹² F. Cruciani, *Il sistema drammaturgico ferrarese*, cit., p. 199.

¹³ G. Coluccia, *L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto*, Lecce, Manni, 2001; G. Ferroni, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1980.

¹⁴ N. Rivero, *Il teatro dell'Ariosto tra la tradizione latina e la 'commedia umana' del Seicento*, in «Crisolenguas. Multilingual Electronic Journal», 1, 1, 2008, cfr. <https://crisolenguas.wordpress.com/vol-1-1/> (ultima consultazione: 18 maggio 2024).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ M. Baratto, *La commedia del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1977, p. 108.

¹⁷ G. Davico Bonino, *Introduzione*, in L. Ariosto, *La Lena*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1976, p. XIII.

¹⁸ G. Coluccia, *L'esperienza teatrale di Ludovico Ariosto*, cit., p. 21.

scrive in relazione a un ambiente «in fervente agitazione» e in uno «dei centri più fiorenti di attività drammaturgica»¹⁹.

Già nel Quattrocento la riscoperta di Vitruvio aveva portato alla definizione dello spazio teatrale in relazione alla dimensione urbana. La lettura – non sempre ortodossa – proposta dal ferrarese Pellegrino Prisciani²⁰ porta a individuare nella vita cittadina il luogo privilegiato dello spettacolo teatrale. Nel suo trattato *Spectacula* (1502), Prisciani²¹ arriva a considerare spazi adatti alla rappresentazione non solo il teatro e l'anfiteatro, ma anche le logge, la piazza, i colonnati²². Astrologo e archivista di corte, Prisciani legge Vitruvio in relazione al *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti concentrandosi sulla funzione sociale del teatro, che deve «dilettare e arricchire lo spirito dell'uomo»²³. Collaboratore di Ariosto per l'allestimento dei suoi spettacoli, egli contribuirà al realismo della scena comica cinquecentesca, assecondando l'interesse di Ferrara per «soluzioni pratiche della messa in scena piuttosto che per il dibattito teorico sul rapporto con i modelli classici»²⁴.

Clelia Falletti ha descritto lo spazio teatrale ferrarese, con una «scena costruita e praticabile»²⁵, con case, porte e finestre e la disposizione su più piani. Il pubblico era sistemato su gradoni e la scena fissa dipinta rappresentava una visione centrale della città, con le case, la chiesa e le botteghe. La scenografia del teatro ariostesco mostra la maturità della cultura teatrale ferrarese, «raffinata ed esigente verso tutti gli aspetti della rappresentazione»²⁶.

La realtà teatrale in cui si inserisce Giovan Battista Giraldi Cinzio concepisce la rappresentazione di uno spazio esplicitamente cittadino, che si avvale di una scenografia prospettica e che, come scrive Franco Ruffini, allude a un teatro «diffuso, articolato, e, soprattutto, fortemente investito di valore culturale ed etico»²⁷. Attolini ha parlato di una scena in cui «si afferma l'ambiente cittadino risolto sintatticamente e prospetticamente»²⁸, nella definizione teatrale di quella che viene definita una città ideale. Anche se il teatro si sposta a partire dagli anni Trenta

¹⁹ Ivi, p. 22.

²⁰ Per l'interpretazione di Vitruvio proposta da Prisciani cfr. a F. Ruffini, *Vitruvio e la «città ferrarese»*, cit.

²¹ M. Donattini, *Pellegrino Prisciani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, LXXXV, 2016, https://www.treccani.it/enciclopedia/pellegrino-prisciani_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultima consultazione: 18 maggio 2024). L'opera si legge ora in una recente edizione critica, P. Prisciani, *Spectacula*, a cura di E. Bastianello, Venezia, Quaderni di Engramma, 2012.

²² Cfr. G. Attolini, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 56.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ivi, p. 34.

²⁵ C. Falletti, *Il modello teatrale nel ducato di Alfonso I*, in F. Cruciani, C. Falletti e F. Ruffini, *La sperimentazione a Ferrara*, cit., pp. 177-190: 180.

²⁶ Ivi, 182.

²⁷ F. Ruffini, *Vitruvio*, cit., p. 171.

²⁸ G. Attolini, *Teatro e spettacolo*, cit., p. 107.

all'interno del palazzo ducale, la città è presente come luogo reale e realisticamente definito ma anche utopico, grazie alla prospettiva.

Giraldi, che ha ereditato il ruolo di drammaturgo di corte da Ariosto, dimostra grande interesse per le problematiche relative all'allestimento scenico degli spettacoli. Federico Doglio ha sottolineato come il poeta sia anche curatore della *mise en scène*, «avendo come obiettivo finale un'efficace, intensa comunicazione col pubblico»²⁹. Nell'analizzare le pagine drammatiche giralddiane si vuole qui offrire una prima, non esaustiva, campionatura della consapevolezza scenica dell'autore, che, soprattutto negli spazi paratestuali dei prologhi, dà voce alla sua visione delle questioni pratiche del teatro³⁰.

In un recente articolo, Marzia Pieri ha avuto modo di parlare dell'«imponente sforzo di scrittura, messinscena ed esegesi drammatica, assai spregiudicato e originale» cui Giraldi si dedica tra gli anni Quaranta e Sessanta, su impulso del duca Ercole II. Parlando dei diversi usi possibili per questa drammaturgia, che si presta alla rappresentazione, ma anche alla lettura pubblica o solitaria, la studiosa definisce *Orbecche* «il frutto iperletterario di un laboratorio drammaturgico cortigiano diretto e normato dall'alto con ambiziosi intendimenti politici»³¹. Clelia Falletti sottolinea come la recita costituisca «la prova della scena» per il genere tragico italiano, cui assiste la corte ferrarese, dove «la tradizione [...] dello spettacolo, sperimentale e disinibita di fronte ai modelli perché attenta al pubblico, riprende slancio, sotto Ercole II (assestandosi sui due poli della pastorale e della tragedia), mentre la funzione che era stata dell'Ariosto, di responsabile delle recite di corte, viene ripresa da Giraldi»³².

Sulla messinscena di *Orbecche* in casa dello stesso Giraldi, ha scritto Federico Doglio che ricostruisce la storia dell'allestimento, la capacità del drammaturgo di dirigere gli attori, scelti tra quelli di maggior successo sulla scena ferrarese. La ricchezza degli apparati realizzati da Girolamo Contungo – «suntuosa et onorevole scena»³³ – si combina con l'accompagnamento musicale di Alfonso della Viola e

²⁹ F. Doglio, *Sulle prime rappresentazioni dell'Orbecche e Giraldi 'corago'*, in *Giovan Battista Giraldi Cinthio Hombre de corte, preceptista y creador*, a cura di I. Romera Pintor, in «Critica letteraria», XLI, nn. 159-160, 2013, pp. 291-308: 291. Sul tema cfr. anche M. Pieri, *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giraldi*, in «Schifanoia», 1991, n. 12, pp. 129-142. Per un approfondimento critico su Giraldi Cinzio rimando a I. Romera Pintor, *Bibliografia giralddiana*, in «Studi giralddiani. Letteratura e teatro», I, 2015, pp. 125-72 e Ead., *Bibliografia giralddiana "vingt ans après"*, Madrid, Updea, 2018.

³⁰ Si precisa anche che la prospettiva critica di chi scrive è strettamente letteraria e volta ad analizzare lo specifico teatrale nei testi a stampa di Giraldi Cinzio.

³¹ M. Pieri, *Il debutto dell'orrore: l'Orbecche di Giraldi Cinzio (1541)*, in «Dioniso», 13, 2023, pp. 97-111: 97.

³² C. Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia*, cit., p. 219.

³³ La lettera sulla tragedia si legge in due edizioni moderne: G.B. Giraldi Cinzio, *Discorso over lettera di Giovambattista Giraldi Cinzio intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, a Giu-

la scenografia di Girolamo Carpi da Ferrara, per un allestimento che avrebbe segnato la storia del teatro ferrarese e definito il senso della riforma giraldiana³⁴. Doglio sottolinea come il drammaturgo lodi le doti degli interpreti³⁵, il più famoso dei quali è Sebastiano Clarignano da Montefalco, attore delle commedie ariostesche, capace di avere «ugualmente i risi e i pianti in mano a sua voglia, et la voce et i gesti acconci a questi et a quelli»³⁶. Ma soprattutto Giralaldi mostra entusiasmo per l'interpretazione di Flaminio Ariosti nei panni di Orbecche. Il poeta coglie la sensibilità dell'attore nel porsi nei panni femminili, ruolo che non potrebbe essere sostenuto da qualsiasi istrione, ma che invece richiede un notevole «lavoro di ricerca e di immedesimazione»³⁷. L'attore deve imitare le voci e i sospiri delle donne «perché la somma di quelle voci, accompagnate coll'affetto entra efficacissimamente nel core a chi le ode e traggono insin dalle radici del pianto su gli occhi, come si vede nel nostro Flaminio, perché egli realmente cercò e rappresentò la persona d'Orbecche». Giralaldi riconosce ai suoi attori un ruolo centrale nella riuscita della tragedia, nel loro suscitare orrore e compassione negli spettatori. E il successo ottenuto dalle numerose repliche anticipa la fortuna editoriale che, secondo Doglio, contribuisce «alla fortuna del genere tragico nel nostro paese»³⁸.

Anche se l'allestimento della tragedia è realizzato nella dimensione privata della casa di Giralaldi, la scena si rivolge comunque alla corte estense che costituisce il pubblico³⁹. Spettatore privilegiato è il duca, a spese del quale è realizzata la rappresentazione, e a cui il testo sarà dedicato nelle numerose edizioni a stampa. Il prologo della tragedia ne chiarisce l'originalità nel definire il genere (per esempio nella

lio Ponzo Ponzoni, in *Id, Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973; *Id., Discorsi intorno al comporre*, a cura di S. Villari, Messina, Centro interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002.

³⁴ A questo proposito Nicola Savarese definisce la tragedia «la prima opera di un riformatore che aveva già precise le idee della sua riforma», cfr. N. Savarese, *Per un'analisi scenica dell'Orbecche di Giambattista Giralaldi Cinzio*, in «Biblioteca teatrale», 1971, n. 2, p. 112. Nella sua analisi Doglio si sofferma anche sugli effetti scenici realizzati da Giacomo da Carpi e in particolare sui giochi di luci, realizzati «soprattutto con fiaccole schermate e [...] specchi riflettenti» con «cambiamenti repentini di luminosità». F. Doglio, *Sulle prime rappresentazioni*, cit., p. 297.

³⁵ Sul rapporto di Giralaldi con gli attori rimando a A. Petrini, *Il ruolo dell'attore nella trattatistica teatrale del Cinquecento: da Giralaldi Cinzio a De' Sommi*, in *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Torino, 20-22 maggio 2009), a cura di E. Mattioda, Firenze, Olschki, 2010, pp. 279-288.

³⁶ G. Giralaldi, *Discorsi di Giovambattista Giralaldi Cinzio nobile ferrarese e segretario dell'illustrissimo et eccellentissimo duca di Ferrara, intorno al comporre de i romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie*, Venezia, Giolito de Ferrari, 1554, p. 241.

³⁷ F. Doglio, *Sulle prime rappresentazioni*, cit., p. 299.

³⁸ Ivi, p. 303.

³⁹ Sul rapporto del teatro giraldiano con la corte estense rimando a I. Romera Pintor, *Giralaldi Cinzio: un homme de cœur pris dans la tourmente de la Cour de Ferrare: de "l'Altile" à "l'Arrenopia"*, in «Italique», XVIII, 2015, pp. 111-130.

separazione del prologo dagli atti «esser non vi dee di maraviglia, / spettatori, che qui venut'issia / prima d'ognun, col prologo diviso / da le parti che son ne la tragedia»⁴⁰), ma si rivolge anche direttamente agli spettatori per anticipare i temi dello spettacolo. Il pubblico non deve aspettarsi situazioni comiche, o intrecci amorosi, che possano dargli «gioia, et diletto»,

ma lagrime, sospiri, angoscie, affanni, / e crude morti. Onde voi, che qui sete / venuti per solazzo, et per piacere, / havrete acerba, e' intollerabil doglia, / onde perché di lui non vi dogliate, / (senza riguardo havere a l'uso anticho) / il poeta m'ha fatto hor comparire, / a dar di ciò, c'ha ad avvenire, inditio⁴¹.

Sottolineando l'innovazione giraladiana, Doglio ha parlato di una rottura della quarta parete, per cui il drammaturgo dimostra consapevolezza della «regola del "distacco virtuale" fra gli attori e il pubblico»⁴². Ma a colpire è soprattutto l'attenzione del prologo per le reazioni del pubblico di fronte all'orrore dell'azione tragica. Le parole che Franca Angelini ha scritto relativamente ai prologhi ariosteschi possono essere utili anche per leggere i paratesti giraladiani. La studiosa nota come nei prologhi sia presente «la storia di una drammaturgia che cerca la sua norma» ma anche «delle innovazioni e degli scarti che assicurano la vitalità di un immediato consumo»⁴³. Il prologo individua il pubblico «come destinatario della rappresentazione»⁴⁴ e il dramma come soggetto della stessa. Sempre riferite ad Ariosto, ma valide anche per il teatro di Giraldi, sono le osservazioni di Valerio Vianello, che nota come il prologo si inventi «sede privilegiata di una comunicazione intellettuale con il pubblico» ed «espanda le dinamiche intertestuali, il dialogo sincronico con gli altri *auctores*», fino alla «solidarietà tra funzione auditiva e visiva [in cui] l'intento letterario si integra con la transcodificazione prospettica»⁴⁵.

La voce recitante ha il compito di invitare gli spettatori e in particolare le donne «di natura dolci, et dilicate» ad allontanarsi per non turbare «le vostre gioie, et l'allegrezza vostra», se non tollerano di assistere a «tai casi»⁴⁶. Eppure la tragedia si rivolge direttamente al pubblico cortigiano, cui Giraldi allude continuamente, anche sfruttando «il patrimonio spettacolare delle feste cortigiane estensi per alleg-

⁴⁰ Si cita dalla *editio princeps*, G.B. Giraldi Cinthio, *Orbecche*, Vinegia, Aldo Manuzio, MDXLIII, p. 4v. La tragedia è pubblicata in edizione moderna in *Teatro del Cinquecento. La tragedia*, a cura di R. Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 261-459.

⁴¹ Ivi, pp. 4v-5r.

⁴² F. Doglio, *Sulle prime rappresentazioni*, cit., p. 304.

⁴³ F. Angelini, *Teatri moderni*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, VI, p. 77.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ V. Vianello, *Dal testo letterario al testo spettacolare: I prologhi di Ludovico Ariosto*, in «Biblioteca Teatrale», 1990, n. 16, pp. 82-103: 83-84.

⁴⁶ G. Giraldi, *Orbecche*, cit., p. 5r.

gerire con musiche e danze [...] e gratificare il pubblico della forte emozione di un orrore visualizzato e agito davanti ai suoi occhi impreparati»⁴⁷.

Nella lettera scritta a Giulio Ponzio Ponzoni sulla tragedia (pubblicata nel 1554), il drammaturgo si rivolge all'allievo che aveva interpretato il personaggio di Oronte, per esporre le proprie considerazioni di poetica teatrale. Le pagine, fondamentali per la teoria giraldiana sui generi teatrali e sul romanzo⁴⁸, contengono anche importanti riferimenti alla sua stessa produzione drammatica. Distinguendo le tragedie storiche da quelle di sua invenzione, Giraldi sottolinea come «tanto maggiormente si muovono per la finta gli affetti a introduzione de' buoni costumi, quanto per venir nuova negli animi degli ascoltanti, si apparecchia ella maggiore attenzione»⁴⁹. La commozione e la partecipazione affettiva del pubblico, già individuata nel prologo di *Orbecche*, si pone come nodo cruciale della riflessione giraldiana sul genere tragico.

L'effetto è fondamentale per la riuscita dello spettacolo, che per Giraldi deve educare il pubblico alla virtù⁵⁰. Per il teatro giraldiano è valida l'interpretazione che Susanna Villari ha proposto per il novelliere, come di un'opera segnata da una marcata impostazione edificante, in cui «le istanze etico-pedagogiche costituiscono la ragione primaria della scrittura e caratterizzano tutto il percorso ideologico»⁵¹. Come per gli *Hecatommithi*, in cui è stata individuata la chiara funzione pedagogica, anche per il teatro si può parlare di un'intenzione morale ed educativa. Ma se nelle novelle la verosimiglianza e il realismo definiscono la rappresentazione in senso esemplare, nel teatro il drammaturgo preferisce ricorrere a situazioni simboliche e allusive⁵². Si può leggere in questo senso la definizione dei luoghi dell'azione drammatica, che nei prologhi del teatro giraldiano non coincidono mai con Ferrara, te-

⁴⁷ M. Pieri, *Il debutto dell'orrore*, cit., p. 104.

⁴⁸ Cfr. R. Morace, *La teoria del tragico nel Giraldis (con incursioni nell'epico)*, in *Il mito, il sacro e la storia: nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, a cura di R. Giulio, Napoli, Liguori, 2013, pp. 169-185.

⁴⁹ G. Giraldis, *Discorsi*, cit., p. 209.

⁵⁰ Sul tema dell'esemplarità e del valore morale del tragico giraldiano rimando anche a M. Hagen, *La 'retorica esemplare' della tragedia di Giraldis*, in *Giovan Battista Giraldis Cinthio Hombredes de corte*, cit., pp. 335-364.

⁵¹ S. Villari, *Introduzione*, in G.B. Giraldis Cinzio, *Ecatommithi*, Roma, Salerno, 2012, I, pp. IX-LXXXVI, p. XV.

⁵² Sul teatro giraldiano rimangono fondamentali gli studi di M. Ariani, *Tra classicismo e manierismo: il teatro tragico del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1974; V. Gallo, *Da Trissino a Giraldis. Miti e topica tragica*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2005; P.R. Horne, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldis*, Oxford, Oxford University Press, 1962; S. Jossa, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996; A. Morace, *Per una storia del genere. La tragedia nel Cinquecento*, in Id., *Cartografie letterarie*, Roma, Bulzoni, 2020, pp. 125-170; S. Villari, *Dallo scrittoio al teatro: osservazioni sulle tragedie giraldisiane*, in «Italique», XVIII, 2015, pp. 13-34.

nendosene invece «a distanza di sicurezza»⁵³, come scrive Marzia Pieri. Nel prologo di *Orbecche* la voce recitante invita gli spettatori ad allontanarsi mentalmente dalle proprie case: «forse penserete / in Ferrara trovarvi» ma Ferrara è «città piena / di ogni virtù, città felice» in cui regna la prudenza «del suo Signor»⁵⁴ e che quindi non può essere adatta alla tragedia e all'orrore dei crimini commessi. Giraldi sottolinea che il luogo dell'azione è «in Susa», distante da Ferrara molti mari, fiumi e monti:

[...] già sete in Susa, / et nel tornar v'accorgerete bene / quanti mar, quanti monti, et quanto fiumi / haverete a varcar, prima che giunti / ne siate tutti a la cittade vostra⁵⁵.

È interessante notare come la stessa specificazione compaia in quasi tutti i prologhi delle tragedie giraldiane, in cui il poeta sembra voler assicurare il pubblico sull'estraneità delle vicende rappresentate rispetto alla vita della città. Il drammaturgo di corte si rivolge alla città, che inevitabilmente si rispecchia nel teatro, proponendo però un esempio che vuole smarcarsi dal realismo, per assumere un valore simbolico, ma pur sempre verosimile. È mettendo in evidenza la distanza fisica tra i due luoghi e colorando la vicenda di un esotismo, che spesso traspare anche dai nomi o dalla dimensione *en travesti* delle situazioni, che l'autore punta a un effetto educativo sul pubblico.

Giraldi dichiara esplicitamente questo intento in molti dei suoi prologhi, per esempio in quello della *Selene*, in cui sottolinea la funzione pedagogica del teatro, fin dall'antichità.

Sorsero genti di miglior giudicio, / e seco statuirono, che 'l porre / vera sembianza de' soccessi humani, / ne gli occhi de le genti, far potesse / vedere in fatto a ognun la miglior vita. / per insegnare adunque in un sol giorno / a migliaia di gente il vero modo / di compir, con honor, la vita frale, / in uso posti for theatri, & scene, / Perché veggendo indi gli spettatori / varie sembianze d'huomini, e di donne, / di varij uffici, & qualità diverse, / e di varij costumi, & varie leggi / sortir diversi fini, & varie sorti; / fatti acuti, sapesser da sé in tanta / varietà di genti, & di costumi, / seguir la loda, & ischivare il biasmo, / et veder, che chiunque virtù segue, / giunge a buon fine, & chi 'l mal segue, a reo⁵⁶.

⁵³ M. Pieri, *Il debutto dell'orrore*, cit., p. 103.

⁵⁴ G. Giraldi, *Orbecche*, cit., p. 5r.

⁵⁵ Ivi, p. 5r-v.

⁵⁶ La *Selene* si legge nella *editio princeps* delle *Tragedie di M. Gio. Battista Giraldi Cinthio, Nobile Ferrarese: cioè Orbecche, Altile, Didone, Antivalomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*, Al Serenissimo Signor D. Alfonso II d'Este, Duca di Ferrara, & con Privilegi, in Venetia, Appresso Giulio Cesare Cagnacini, MDLXXXIII e poi in G.B. Giraldi, *Selene: an Italian Renaissance tragedy*, edited by P. Horne, Lewiston, E. Mellen Press, 1996; G. Giraldi Cinthio, *Sele-*

Se già ad Atene e a Roma il teatro era usato a scopi morali, ora «il felice Signor» propone alla corte gli spettacoli «per dilettervi a un tratto, e dimostrarvi / il modo di seguire lodevole vita». Giraldi sottolinea la funzione politica del teatro come *instrumentum regni* e come mezzo di costruzione del consenso, di cui il duca si serve per parlare alla città che ora è spettatrice.

Nel prologo della *Didone*⁵⁷ il drammaturgo ricorre alle categorie aristoteliche di diegesi e mimesi, per introdurre la specificità dell'evento teatrale e il suo fine edificante grazie alla catarsi: già Omero aveva nei suoi poemi indicato «la vera imago / de la vita miglior»,

onde poi gli altri, che mostrare in fatto / volsero quel, ch'egli narrato havea, /
trasser' vari argomenti di Tragedie, / e l'esposero in scena, a gli occhi altrui. / Per
purgar l'humane alme col terrore, / e, con compassion de gli altrui casi, / da la
vana ridurle a miglior vita⁵⁸.

Il parallelo con l'epica serve al poeta per definire il rapporto con la fonte virgiliana e legittimare la trasposizione, invitando il pubblico ad ascoltare la vicenda che il Poeta «ad utile comune conduce in scena, / così mai sempre a ben'amar 'induca, / con ben felice fine, honesto Amore»⁵⁹.

In una analoga posizione si colloca il prologo della *Cleopatra*, che ribadisce come le favole «ben condutte in scena» siano tra le cose migliori pensate dagli antichi «per insegnare i buoni costumi al mondo». Le passioni tragiche, ovvero la pietà e il terrore, «purgano da vitij gli animi mortali / e lor face bramar sol la virtute, / veggendo che fin facciano coloro, / che in tutto buon non sono, o in tutto rei»⁶⁰.

Nella tragedia *Antivaloment*⁶¹ il drammaturgo si sofferma sulla varietà della vita, che accosta riso e pianto, per introdurre il tema della fortuna e della «varia incostanza» degli eventi, che si scontra con la «ferma, e stabile costanza» della provvidenza. Nella Ferrara della calvinista Renata di Francia, Giraldi parla della «infinita alta bontade / che con gran provvidenza il tutto regge», per legittimare l'azione che sta per essere messa in scena. La tragedia, dedicata alla classica opposizione tra

ne, a cura di I. Romera Pintor, Bologna, Clueb, 2004. Cfr. G.B. Giraldi Cinzio, *Selene*, in Id., *Tragedie*, cit., vol. 9, *Prologo*, pp. 8-9.

⁵⁷ La tragedia ha un'edizione moderna, G. Giraldi Cinthio, *Didone*, edición a cargo de I. Romera Pintor, Madrid, Editorial Complutense, 2008, edizione diplomatica che riproduce la *princeps* delle *Tragedie*, cit.

⁵⁸ G.B. Giraldi Cinzio, *Didone*, in Id., *Tragedie*, cit., III, *Prologo*, p. 7.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ G.B. Giraldi Cinzio, *Cleopatra*, in Id., *Tragedie*, cit., V, *Prologo*, pp. 7-8.

⁶¹ La tragedia ha due edizioni moderne G.B. Giraldi Cinzio, *Gli Antivalomeni, an Italian Renaissance tragedy*, edited by P. Horne, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1999 e l'edizione diplomatica G. Giraldi Cinthio, *Gli Antivalomeni*, edición a cargo de I. Romera Pintor, Madrid, Editorial Complutense, 2008, che è basata sulla *princeps* in *Tragedie*, cit., IV.

padri e figli, tra vecchi e giovani, vuole insegnare a inseguire la ragione e non gli appetiti, mettendo al centro virtù come la prudenza e il senno. «A nome / del Poeta» il prologo si rivolge al pubblico della corte pregandolo

[...] per quell'alta / Cortesia, onde qua sete hoggi venuti; / per esser tutti insieme Spettatori / di questo grande successo, che vedrete / venire in questa corte hoggi, e per quello / desio ch'egli ha di sempre esservi grato, / che stiate attenti, acciocché per lo innanzi / animo gli si aggiunga di piacervi, / e di giovarvi, col condurre in scena, / con sembianza del ver, la miglior forma / de le migliori, fra le attioni humane⁶².

Il filtro della verosimiglianza serve al teatro per parlare alla città e veicolare il messaggio educativo, in linea con i principi della *Poetica* di Aristotele. Ma il vero-simile è la categoria con cui, secondo Villari, Giraldi vuole mostrare «le peculiarità della natura umana» e «l'universalità dei problemi che i rapporti umani costantemente propongono»⁶³, così offrendo un modello edificante cui il pubblico si possa attenere.

Mentre elogia la ragione come strumento per affrontare la fortuna, Giraldi pone l'accento su una questione formale che riguarda la sua stessa riforma del genere teatrale. È nell'*Altile* infatti, che il drammaturgo mette in atto una revisione del tragico, nel senso di un'attenuazione dell'orrore senecano proposto in *Orbecche* e un passaggio al lieto fine. Anche in questo caso è il prologo a offrire la visione teorica giraladiana, che qui è giustificata in relazione alla consapevolezza che nel mondo tutto cambia e si trasforma autorizzando quindi il poeta a «uscir fuor del prescritto in qualche parte»⁶⁴.

L'adozione del lieto fine risponde a un'esigenza del pubblico, ma anche del duca e soddisfa il desiderio giraldiano di adeguarsi alla sensibilità della città e della sua epoca. La preoccupazione mostrata nell'*Altile* rispetto ai tanti che «hanno turbato il ciglio / al nome sol de la Tragedia, come / non haveste ad udire altro che pianto»⁶⁵ riflette la posizione maturata a seguito della messinscena di *Orbecche* e teorizzata nella *Lettera sulla tragedia*. Nella dedica a Ercole II anteposta all'edizione a stampa, Giraldi ricorda il successo sulla scena, ma esprime anche il timore che la tragedia possa «essere a membro a membro lacerata da' morsi de gli invidi»⁶⁶, con allusione alle polemiche seguite alla rappresentazione. Descrivendo la bravura degli attori, di cui si diceva poc'anzi, il poeta sottolinea come gli spettatori fossero rimasti «attoniti» per l'orrore e la compassione. Le «perturbazioni» e l'orrore sono indispen-

⁶² G.B. Giraldi Cinzio, *Gli Antivalomeni*, in Id., *Tragedie*, cit., IV, *Prologo*, p. 10.

⁶³ P. Villari, *Introduzione*, cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

⁶⁴ G.B. Giraldi Cinthio, *Altile*, in Id., *Tragedie*, cit., II, *Prologo*, p. 7.

⁶⁵ Ivi, p. 8.

⁶⁶ Id., *Orbecche*, cit., p. 2v.

sabili alla tragedia, ma talvolta, osserva Giraldi, il pubblico non riesce a sopportarne l'effetto e qualcuno sviene.

È sempre nella lettera a Ponzoni che il teorico definisce la svolta verso il lieto fine come un'esigenza di ascoltare la sensibilità del pubblico: «Quelle terribili (se gli animi degli spettatori forse le aborriscono) possono essere delle scritture: queste di fin lieto delle rappresentazioni»⁶⁷. All'impossibilità per la scena di sopportare l'orrore del tragico, Giraldi risponde spostandolo nel racconto. Saranno infatti le novelle degli *Hecatommiti* ad accogliere la crudeltà e il sangue nascosto dalla scena. Nelle novelle il registro tragico concorrerà a quella stessa strategia edificante del teatro, come effetto «della degenerazione delle passioni», che trova compensazione nell'esaltazione dei comportamenti virtuosi⁶⁸ e nell'analisi proposta nei *dialoghi della vita civile*. Tra scena e pagina scritta, Giraldi costruisce un sistema morale per la vita della corte, che in esso si rispecchia, quasi come nella prospettiva della città ideale.

⁶⁷ Id., *Discorsi*, cit., p. 221.

⁶⁸ P. Villari, *Introduzione*, cit., p. XXXIX.

Franco Perrelli

Ripensare Kantor

1. Nella storia del Novecento teatrale, il periodo 1976-1978, in cui esplode tardivamente con *La classe morta* il fenomeno dell'artista polacco Tadeusz Kantor, presenta caratteri di peculiare criticità, se considerato dal punto di vista di quelle avanguardie internazionali che, con il Living Theatre, le esperienze di Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Peter Brook, avevano tenuto il campo sino a quel momento per almeno tre lustri. Il 1976 incrocia l'appello di Barba ai gruppi di Terzo Teatro con l'allontanamento di Grotowski dalla *rappresentazione* di spettacoli (ammesso ch'egli, almeno nel periodo immediatamente precedente, l'avesse mai praticata nel senso stretto o banale del termine) e il suo inoltrarsi nel progetto del Teatro delle Fonti (1977); nel 1978, Peter Brook (in fondo, mai del tutto discosto da forme espressive quantomeno in colloquio con il teatro ufficiale) recupera ben due titoli scespiriani, *Misura per misura* e *Antonio e Cleopatra*, e l'accoglienza che la critica italiana fa a *Come! and the Day will be Ours* dell'Odin e a *Prometheus* del Living è generalmente tiepida.

Quando, nelle principali piazze italiane, dopo i successi europei, arriva *La classe morta*, spettacolo del 1975 del Cricot 2, un teatro d'artista¹, fino a quel momento seguito – anche in Italia – solo da uno scelto gruppo di cultori dell'avanguardia e

¹ Tadeusz Kantor (1915-1990) si era formato come pittore e scenografo con un allievo di Gordon Craig, Karol Frycz all'Accademia di Belle Arti di Cracovia, dimostrando una precoce attenzione al teatro di Maeterlinck, ma anche alle sperimentazioni del Bauhaus, di Gropius, Moholy-Nagy e Schlemmer, che contribuiranno a vario titolo alla formazione del suo stile più maturo. Nel 1955, dopo una prestigiosa carriera di scenografo (mai inteso come «tappezziere che arreda gli interni» teatrali; cfr. K. Czerni, *Oggetti teatrali nel Teatro del Rondò di Bacco*, in T. Kantor, *Dipinti, disegni, teatro*, a cura di J. Chrobak e C. Sisi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, p. 49), aveva fondato a Cracovia, con Maria Jarema, il Cricot 2 (anagramma di «to cyrk», «ecco il circo»), che si richiamava a un'altra iniziativa degli anni Trenta e intendeva concretizzare «L'IDEA DI UN TEATRO CHE SI REALIZZA IN QUANTO OPERA D'ARTE / NON RICONOSCE CHE LE PROPRIE LEGGI E / NON GIUSTIFICA CHE LA PROPRIA ESISTENZA», antitetico quindi a uno spettacolo letterario, e caratte-

dell'happening post-surrealista², la critica ne è stregata e pare annunciarsi una fase nuova nel panorama teatrale.

Sul «Corriere della Sera» del 29 gennaio 1978, Roberto De Monticelli si chiedeva: «Come fa uno spettacolo di teatro, un'ora e mezzo scarsa di immagini, parole smozzicate in lingua polacca, una musica trascinate, a lasciare dentro un grumo denso, vischioso e nero che per giorni e giorni non si riesce a sciogliere?».

Guido Davico Bonino (stessa data) scriveva sulla «Stampa»:

Per un'ora e venti siamo catturati da un flusso ininterrotto di "occasioni" teatrali: quegli alunni fantasmi sembrano pervasi da una smania goffa di esibirsi, quasi per ritornare in vita, per riemergere dall'abisso che li ha già ghermiti. Uno siede nel gabinetto con beata indecenza, immerso nei suoi calcoli; un altro da quella latrina si erge su un disperato sproloquio su Mosè e le tavole della legge; un terzo compie ininterrottamente il periplo angusto dell'aula con una bicicletta da cui non vuole separarsi. Una ragazza ottuagenaria celebre per i suoi eccessi lubrichi, continua ad esibire il seno; un'allieva, che forse peccò, è rinserrata da due compagni-carnefici in una macchina del parto, che le divarica impietosamente le gambe; una vecchia ancora scruta freneticamente al di là di una grata portatile, quasi cercasse qualcosa di vivo e palpabile in quelle larve.

Il critico metteva in risalto, quindi, quella che immancabilmente appariva la firma più appariscente del teatro di Kantor ovvero la carismatica presenza in scena del regista fra i suoi attori³:

rizzato dal «GUSTO DELL'ASSURDO» e da un'«APERTURA ALL'IMPOSSIBILE» (T. Kantor, *Il teatro della morte*, a cura di D. Bablet, Milano, Ubulibri-Il Formichiere, 1979, pp. 55-56).

² Kantor in Italia godeva già di qualche fama come pittore, avendo partecipato nel 1960 alla XXX Biennale di Venezia e vinto, tra l'altro, nel 1968, il Premio Marzotto. Anche la sua penetrazione teatrale avviene inizialmente attraverso canali artistici. Sulla prima fortuna italiana di Kantor cfr. A. Perilli, *Kantor ab ovo*, in S. Parlagreco (a cura di), *Tadeusz Kantor. Cricot 2*, Salerno-Milano, Oedipus, 2001, pp. 9 sgg. In ambito teatrale, Lamberto Trezzini aveva precocemente segnalato la regia di Kantor della *Gallinella acquatica* di Witkiewicz (1967), per la sua «comicità grottesca che tocca[va] punti di angoscia e profonda suggestione», precisando altresì che ricordava – senza un nesso diretto – l'immediatezza di un certo teatro del Living e di Carmelo Bene, collocandosi creativamente *prima* di Grotowski (L. Trezzini, *La riconquista della vita con Cricot*, in «Sipario», maggio 1969, n. 277, p. 10). Nel 1974, *Le bellocce e i cercopitechi*, sempre di Witkiewicz (1973), era stato oggetto di un pirotecnico articolo di Angelo Maria Ripellino, nel quale s'invocava: «Happening, happening, rendimi il mio Witkiewicz», riconoscendo appunto il carattere di «calcolatissimo happening» dello spettacolo kantoriano, ma anche la diluizione della drammaturgia «in un'esilarante sequela di fanfaluche visuali ossia gags, fra cui prevale l'alquanto frusto procedimento dell'imballaggio» (A.M. Ripellino, *Siate buffi*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 305-306).

³ Kantor era già stato presente in scena fra i suoi attori sia nella *Gallinella acquatica* sia nelle *Bellocce e i cercopitechi* (si veda la nota precedente). Quando, in un'intervista del 1990, interrogai Kantor sul senso di quella che, un po' sbrigativamente, è stata definita la sua più straordinaria invenzione (si veda anche la nota 48), l'artista polacco precisò: «Io non mi rappresento, non sono

un volto tra lo ieratico e lo stralunato, segue con un dito sulle labbra gli interpreti; li dirige con un'attenzione puntigliosa, badando agli effetti musicali, con lo scrupolo del direttore d'orchestra. E, in realtà, musica, parola, gesto sono concertati al millimetro: sull'onda di un valzer, che ritorna ossessivo, gli attori si ergono in un grande brindisi, ultimo illusorio ossequio alla vita; poi sciamano, fuggono, si nascondono per sottrarsi alle percosse di una donna delle pulizie, che brandisce la sua scopa come una scimitarra, da agente generale della Morte.

Ugo Volli, critico coinvolto nelle istanze dell'avanguardia, sulla «Repubblica» sempre del 21 gennaio, osservava che, nello spettacolo, la morte irrompeva per l'appunto

violentemente sulla scena proprio attraverso la riduzione al grottesco di ogni traccia, di ogni ricordo vitale. *La classe morta* di Tadeusz Kantor è un capolavoro che porta a tensione estrema la capacità del teatro di presentare ben più di quanto rappresenti; la potenza figurativa del suo delirio, la ricchezza, la crudeltà e la perfezione delle immagini tracciano un itinerario che ha la necessità e l'imprevedibilità delle grandi creazioni artistiche.

Fino a quel momento, i più importanti spettacoli d'avanguardia si erano largamente concentrati sull'archetipo dell'olocausto di figure redentrici (Antigone, il Principe costante, Alkestis...), comunque emblemi, pur problematici, di un'epoca di liberazione, lotte e contestazione, con Kantor, si aveva la sensazione di una svolta: entrava in scena la Morte, sicché «la vita – interpretando l'orrore glaciale di [un] macabro ballo di pupazzi – [diventava] un combattimento con “il grande vuoto”, di cui la morte [era] il sigillo» (Odoardo Bertani sull'«Avvenire» del 21 gennaio 1978)⁴.

attore secondo un metodo di reviviscenza. Io non piango, non urlo, non fingo niente, mantengo il sangue freddo; semplicemente – ci sono [...] ma rendo evidente il mio stato interiore tramite gli attori. Se recitassi in una condizione di coinvolgimento susciterei solo repulsione nel pubblico, che questa ricada piuttosto sugli attori, che si fanno carico di quel che dovrei recitare io». Kantor precisò altresì che la sua «presenza illecita» fra gli attori serviva sostanzialmente a «distruggere l'illusione scenica» (F. Perrelli, *La realtà tragica della storia. Colloquio con Tadeusz Kantor*, in «Il Castello di Elsinore», 1991, n. 10, p. 91).

⁴ Solo Antonio Attisani – sul primo numero di «Scena» del 1978 – si collocava fuori dal coro, distaccandosi da una critica, a suo avviso, incapace di cogliere che lo spettacolo non era l'espressione astorica di un'avanguardia, bensì di «una storia la cui avanguardia è frutto di una repressione» e, in modi obliqui, teatro politico «nel senso che testimonia senza compromessi una condizione» che ci richiama a «una sincerità problematica», al di là di ogni facile ottimismo rivoluzionario. *La classe morta* sarebbe stata così, in fondo, «uno spettacolo contro la storia», e la morte neanche il suo tema principe, solo il filtro attraverso il quale «si elude ogni finzione rumorosa e consolatoria del teatro», anche se «solo riconciliandosi con lei il teatro mostra l'utilità della sua esistenza e la vita la sua possibile dialettica». Per Attisani, c'era più sensibilità ebraica che cattolica in Kantor, specie nel suo sentire «la storia fatalmente sottoposta ai fattori

2. Proprio in un manifesto del *Teatro della morte*, di cui *La classe morta* può considerarsi l'esemplificazione, Kantor si confrontava, in primo luogo, con le teorie di Craig sulla Supermarionetta, di Heinrich von Kleist e di Bruno Schulz sulle bambole meccaniche, gli automi, i manichini. Soprattutto sulla possibilità non di sostituire l'attore con la macchina, ma di accoppiargli degli inquietanti doppi con i quali interagire in una condizione di scambio d'identità, di oggettualità, in modo tale che, teatralmente, potessero assurgere a elementi d'una realtà degradata e costituire «un messaggio di morte»⁵. Tali elementi non divenivano sostituti dell'attore, bensì «modelli» e indispensabili ausili, nell'espressione artistica, di un necessario «SCARTO dalla realtà pragmatica – questo “deraggiamento” dai binari della pratica quotidiana – [che] ha messo in moto l'immaginazione degli uomini in modo molto più profondo della realtà surrealista del sogno onirico».

Sono sempre più convinto – affermava Kantor – che il concetto di VITA non può essere reintrodotta nell'arte che attraverso l'ASSENZA DI VITA nel senso convenzionale [...]. Questo processo di SMATERIALIZZAZIONE si è introdotto nelle mie attività creative, evitando tuttavia gli insiemi ortodossi della linguistica e del concettualismo. [...] Nel mio teatro un manichino deve diventare un MODELLO che incarna e trasmette un sentimento profondo della morte e della condizione dei morti – un modello per l'ATTORE VIVO⁶.

L'influsso di Duchamp, dell'happening, degli eventi dell'*environmental art and theatre*, che «hanno impetuosamente rivalutato intere regioni della REALTÀ fin qui disprezzata», non sono, per Kantor, meri strumenti estetici o intellettualistici, ma strade che permettono di riconnettersi alle radici o alle ragioni prime del teatro:

Dobbiamo restituire alla relazione SPETTATORE/ATTORE il suo significato essenziale. Dobbiamo risuscitare l'impatto originario del momento in cui un uomo

che invece pretenderebbe di dominare» e nel suo condannare ogni prospettiva di palinogenesi religiosa o politica, di Chiesa e di Partito.

⁵ «La marionetta, nella prospettiva di Kantor, è il segno di una simbiosi o di una mimesi quasi maledetta con l'attore, ma concentra anche i problemi della rappresentabilità e della rappresentazione, del potere illusorio e allusivo degli oggetti e delle forme. La rappresentazione teatrale si colloca appunto in un terreno dalle barriere incerte, fra illusione e illusoria oggettività, i cui oggetti sono rivolti ad ingannare uno spettatore provocatoriamente “separato” dalla scena, ma anch'esso integrato allo spettacolo come delimitazione spaziale» (B. Eruli, *Tadeusz Kantor: immagine del corpo e i manichini ne “La classe morta”*, in «Quaderni di Teatro», maggio 1980, n. 8, p. 55).

⁶ T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., pp. 223-224, 227. Scriverà altrove Kantor: «INNESTARE la “materia spirituale” del morto su un uomo vivo. / Importante e ultimo suggerimento: / quanto più il DOPPIO apparterrà alla vita e alle sue basse (in rapporto / all'“eternità”) manifestazioni, quanto più lontano sarà dall'ORIGINALE (morto), tanto più espressivo e appariscente risulterà l'affascinante rituale / dell'INNESTO / del RADDOPPIAMENTO e / della RIPETIZIONE, / questa meravigliosa assenza del vero teatro» (T. Kantor, *Wielopole/Wielopole*, Milano, Ubulibri, 1981, p. 175).

(attore) è comparso per la prima volta di fronte ad altri uomini (spettatori), perfettamente simile a ciascuno di noi e tuttavia infinitamente estraneo, aldilà di quella barriera che non può essere superata⁷.

In questo manifesto di Kantor, *La classe morta* viene annunciata da alcune righe che ne rendono già il nucleo figurale e la temperatura emotiva: «Sono soltanto i morti a divenire / percepibili (ai vivi) / ottenendo così, al prezzo più alto / il loro statuto / la loro singolarità / la loro splendente SILHOUETTE / quasi come al circo»⁸.

3. *La classe morta* traeva lontano spunto da una pièce di Witkiewicz, *Tumore cerebrale*⁹. Il Cricot 2 era stato devoto alla drammaturgia e alle teorie di Stanislaw Ignacy Witkiewicz (cfr. anche la nota 2), autore che «dà una libertà totale a chi lo rappresenta», consentendo a Kantor la separazione del testo dall'azione proposta dal drammaturgo¹⁰.

All'interno del Cricot 2, la forma pura, astratta e assurda, del dramma di Witkiewicz con la sua ansia di creare un teatro che dia «l'impressione di svegliarsi da un sonno strano», che impregni del suo fascino «impenetrabile» anche le cose più ordinarie¹¹, abbinata alle suggestioni di Marcel Duchamp¹², spingerà Kantor verso un lavoro scenico di progressivi aggiustamenti che coinciderà con vari stadi di disarticolazione delle convenzionali logiche di palcoscenico, sia realistiche sia simbolistiche, puntualizzati in una sequenza di manifesti i cui soli titoli fanno cogliere l'indirizzo sempre più radicale della sperimentazione: *Il Teatro Informale* (1961), come tentativo di superamento della costruzione; *Il Teatro Zero* (1963) o *autonomo*, che possiede appunto una sua indipendente realtà; *Il Teatro Happening* (1965), *Il Teatro Impossibile* (1973)¹³.

Si tratta di manifesti che sfociano in un'«annessione» anti-illusionistica della realtà e dei suoi oggetti e feticci, che appare tutt'altro che aliena da un certo romanticismo teso alla magia, alla manipolazione della vita e della morte (vitalizzazione

⁷ T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., pp. 223, 229.

⁸ Ivi, p. 231.

⁹ Oltre che da un racconto di Bruno Schulz, *Il pensionato*, cfr. B. Schulz, *Le botteghe color cannella*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 235 sgg.

¹⁰ Cfr. S. Ferrone, *Avanguardia senza consolazione*, in V. Valoriani (a cura di), *Kantor a Firenze*, Corazzano, Titivillus, 2002, p. 26.

¹¹ S. Witkiewicz, *Introduzione alla teoria della forma pura nel teatro e altri saggi di teoria e critica*, a cura di F. Bigazzi, A.M. Kozarzewska e P. De Marco, Roma, Bulzoni, 1988, p. 34.

¹² Sul rapporto con Duchamp e la pratica dell'*objet trouvé*, cui Kantor sostituisce l'«oggetto povero» degradato e deietto che mostra infine la sua anima, si veda F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Invenzione di un teatro diverso*, Torino, Einaudi, 1984, p. 22.

¹³ Cfr. T. Kantor, *Il teatro della morte* cit., pp. 66, 94, 100, 102-103; sull'evoluzione complessiva di Kantor cfr. S. Ferrone, *Avanguardia senza consolazione* cit., pp. 21 sgg.

delle cose, reificazione dei vivi), alla scena come «Baraccone», come «vero Teatro della Commozione» o della «costruzione delle emozioni»¹⁴.

4. Sulla *Classe morta* Kantor ha dichiarato: «come dei segreti guadi in un fiume, è il luogo che rivela le tracce del “passaggio” “dall'altra parte” alla nostra vita», implicando la creazione di un evento che è più che altro rito o cerimonia, ma anche «messa in opera di un trauma» all'insegna della metafisica¹⁵. Su questa linea, seguirono altri spettacoli: preceduto nel 1978 dal *cricotage Où sont les neiges d'antan?* dalle atmosfere apocalittiche¹⁶, due anni dopo, giunse lo straordinario *Wielopole-Wielopole*, prodotto a Firenze. Fin dal titolo (che duplicava il luogo di nascita del creatore), la sua chiave si rivelava la Ripetizione del passato, che, per Kantor, si riproponeva come «il lato metafisico dell'illusione», «il nocciolo dell'arte», il fulcro del rituale¹⁷.

Questa volta, non c'era nessun testo di partenza, ma la creazione di «una struttura rappresentativa per “strati” linguistici in modo che restasse il grezzo materiale del linguaggio di ogni giorno»¹⁸. L'universale microcosmo di *Wielopole*, si dipanava dalla cellula dell'Io dell'artista, nella memoria, ma ancor più attraverso una nuova vera e propria riesumazione di salme:

Questa è mia Nonna, / la madre di mia madre, Katarzyna. / Questo è suo fratello, il Prete. / Lo chiamavamo zio. / Fra un istante morirà. / Là siede mio Padre. / Il primo a sinistra. / Dietro questa foto, / manda i suoi saluti. / La data è 12 settembre 1914. / Fra un momento entrerà la Madre. Helka. / Gli altri sono gli Zii e le Zie. / Tutti, in qualche parte del mondo, / hanno trovato alla fine / la morte. / Ora si trovano in questa stanza, / come impressi nella memoria: / Zio Karol... Zio Olek... Zia Manka... Zia Jozka... / Da questo momento i loro destini

¹⁴ T. Kantor, *Wielopole*, cit., p. 161. «Ammetto apertamente che ci tengo che il pubblico pianga ai miei spettacoli. Questo è anzi il tratto caratteristico del mio teatro. [...] io ho cominciato come costruttivista e finisco come regista che regala delle emozioni. Non sono un artista sentimentale, il pianto lo costruisco, in un modo cinico, se si vuole [...]. Quindi: sentimento e coscienza; pianto, ma anche derisione, e riflessione. Tutto rimescolato insieme: questo è il mio teatro» (cfr. F. Perrelli, *La realtà tragica*, cit., pp. 92-93).

¹⁵ T. Kantor, *La classe morta*, cit., pp. 13-14.

¹⁶ Con questo termine, al *Cricot 2*, si definiva una specie di breve happening o performance che non presentava però forma aperta e non prevedeva la partecipazione del pubblico: «Cricotage è una forma di manipolazione con la realtà / ma non soggiogata / al servizio di una favola. / I frammenti viventi strappati da questa realtà / (spesso i resti miserabili di questa realtà) / sono accoppiati dalla forza di / un'immaginazione estrema, / a un tale grado e a una tale tensione / che in ogni / momento essi possono subire / una rottura», citato in S. Parlagreco (a cura di), *Tadeusz Kantor. Cricot 2*, cit., p. 90.

¹⁷ T. Kantor, *Wielopole*, cit., pp. 145-146.

¹⁸ K. Miklaszewski, *Encounters with Tadeusz Kantor*, edited by G. Hyde, London-New York, Routledge, 2002, p. 86. Per una descrizione analitica delle cinque individuabili sezioni che compongono *Wielopole-Wielopole*, cfr. il IX capitolo di questo libro.

cominceranno / a subire un profondo mutamento, / spesso vergognoso, / e se fossero ancora vivi, / a loro intollerabile¹⁹.

Questa polacca e stralunata *festa dei morti* si concentrava nella camera dell'infanzia di Kantor, presente in scena adesso in prima persona e non più come regista. La sua camera quindi veniva freneticamente costruita e decostruita dai grotteschi gemelli Janicki al principio dello spettacolo: «una stanza MORTA / e di morti. / Invano la metteremo a posto: / morirà sempre»²⁰.

Una finestra era il labile confine fra lo spazio intimo, familiare, e la grande storia (siamo nel 1914) che invadeva in continuazione, tragica e insensata, la cameretta. Un altro confine permeabile era, ancora una volta, una rozza porta scorrevole di assi sul fondo che metteva in comunicazione il mondo delle apparizioni e la povera concretezza della scena: «Nella stanza la storia della vita si svolge nella sua normalità quotidiana, [... giacché] la nostra vita è ripetizione incessante. E dietro la porta ci sono gli avvenimenti più importanti, cioè fuori dalla vita quotidiana»²¹.

Lo spettacolo aveva toni tutt'altro che lirici: il ritmo era analogo, e forse più ossessivo, all'incalzante biomeccanica che aveva caratterizzato *La classe morta*. L'orologeria dei tempi scenici era, infatti, cupa e simmetrica, e si rilevava persino nei dialoghi ioneschiani dei personaggi. *Wielopole-Wielopole* travolgeva, soprattutto, in un clima da fosco cabaret, ogni nostalgia, ogni alata memoria, per cedere il passo, se mai, più che alla rievocazione di persone care, a un ambiguo «noleggjo [...] di individui loschi, creature mediocri e sospette»²². Ha osservato Jan Kott che, in *Wielopole-Wielopole*,

la crudeltà meccanica, quasi sempre un macabro gioco, si trasforma in orrore. Il dramma familiare si svolge durante la guerra. Come in Goya, l'orrore non ha bisogno di nessuna didascalia. Le parole sono meri movimenti delle labbra. [...] Kantor riesce a terrorizzare con le immagini. La loro crudeltà, come nel ciclo della guerra di Goya, si riferisce a segni che sono archetipi dell'orrore e della degradazione. [...] Gli attori del dramma familiare saranno crocifissi a turno: prima la sposa stuprata e, per ultimo, il prete. Il teatro di Kantor, che iniziava con la degradazione degli oggetti, diviene la profanazione del sacro. O forse, profano e sacro non sono altro che la degradazione finale. E questa degradazione finale è la morte. [...] «La morte trasforma la vita in destino», scrisse Malraux. In Kantor la morte lava via, con uno straccio bagnato, le proprie tracce e, dopo, le strizza via²³.

¹⁹ T. Kantor, *Wielopole*, cit., p. 9.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Intervista a Kantor*, in L. Gedda (a cura di), *Kantor. Protagonismo registico e spazio memoriale*, Firenze, Liberoscambio, 1984, p. 123.

²² T. Kantor, *Wielopole*, cit., p. 11.

²³ J. Kott, *Il teatro dell'essenza: Kantor e Brook*, in «Stilb», marzo-giugno 1983, p. 4.

La critica salutò con immutato stupore anche questa nuova creazione di Kantor, sebbene Roberto De Monticelli azzardasse che – dopo *La classe morta* – si poteva notare «l'inevitabile proporsi del manierismo», quantunque di altissima classe («Corriere della Sera», 25 giugno 1980).

5. Solo il 2 giugno 1985 avrebbe debuttato a Norimberga la terza parte di quella che – dopo *La classe morta* e *Wielopole-Wielopole* – veniva a configurarsi ormai come la Trilogia del Teatro della morte del Cricot 2: *Crepino gli artisti*, titolo beffardo che esprimeva il piano concetto che «gli artisti sono vittime della società»²⁴. Si trattava di una *rivista* ovvero – come ha scritto Teresa Krzemien – di un nuovo «show della morte, una parata del mondo defunto»²⁵. Vagamente ispirato a un romanzo del 1932 di Zbigniew Unilowski, *La stanza comune*, «materia viva» dello spettacolo – spiegava Kantor nel manifesto *L'arte del delitto* (1985) – è comunque «l'attore e tutto ciò che entra nell'orbita della sua azione». Più che una scenografia, Kantor concepisce ora un «luogo», nel quale materializzare «con il metodo della ripetizione» l'identificazione con la scena della «sfera della morte», che fa affiorare «le lastre fotografiche dell'infanzia»²⁶.

In tale *sfera della morte*, si concatenano visioni e angosce di sepoltura, reclusione e supplizio, che minacciano l'uomo comune e quell'uomo meno comune, ma tanto più inerme di fronte al potere, che è l'artista. Qui Kantor butta letteralmente in scena il *personnage trouvé* di Veit Stoss, lo scultore del XVI secolo, che realizza a Cracovia il suo capolavoro, l'altare di Maria, ma – tornato nella sua città, Norimberga – viene torturato per dei debiti con un chiodo che gli trapassa le guance. Si erge, dunque, un'estrema barricata, l'ultima trincea che – come scriveva Osvaldo Guerrieri sulla «Stampa» del 17 maggio 1986 – «acquista significato simbolico», alludendo «a una forma della mente e alla condizione ideale dell'artista, che deve saper salire sulla barricata e immolarsi per rinascere».

Kantor sembrava ormai sempre più marcare uno spartiacque fra le avanguardie della seconda metà del Novecento e, allorché *Il Patalogo* del 1987 chiese a un centinaio di critici e collaboratori un bilancio dell'ultimo decennio, quali apparissero gli snodi più rilevanti, se Marisa Rusconi rispondeva con un solo rigo: «La morte di Julian Beck», Roberto Alonge poteva indicare Kantor, «perché è l'unico grande poeta della scena. Perché parla di sé e nient'altro»²⁷.

6. Preceduto proprio nel 1987 dal *cricotage* *La macchina dell'amore e della morte*, che sembrò dare segnali di profondi sommovimenti nel sommerso immaginario

²⁴ Note del 1985 in K. Miklaszewski, *Encounters*, cit., p. 111.

²⁵ «Odrodzenie», 26 gennaio 1986.

²⁶ Cfr. T. Kantor, *L'arte del delitto*, ne *Il Patalogo* 1986/9, Milano, Ubulibri, 1986, pp. 126-127.

²⁷ *Cronaca di un decennio. Centosette frammenti di storia del teatro*, ne *Il Patalogo* 1987/10, Milano, Ubulibri, 1987, pp. 230, 272.

kantoriano²⁸, il 23 aprile 1988 – dopo oltre un anno di prove –, debuttò al Teatro Studio del Piccolo di Milano, *Qui non ci torno più*.

In uno scritto del marzo 1988, *Salvare dall'oblio*, che si legge nel programma di sala di questo spettacolo di «RITUALE» e di «SACRIFICIO», Kantor – artista sostanzialmente laico o solo indirettamente religioso – eleva, quasi in termini di universalismo cristiano, la sua perorazione in favore della

*piccola / povera / inerme / ma stupenda / Storia / della vita umana individuale. / Di fronte a creature umanoidi / sta / l'uomo, / quel che secoli addietro, / alle origini della nostra cultura, / fu definito con due parole: / "Ecce homo" – / regione della vita spirituale / della materia preziosissima / e quanto mai delicata. Soltanto in quella "individuale vita umana" / si sono conservate oggi / VERITÀ / SANTITÀ / GRANDEZZA*²⁹.

Nel maggio del 1990, ebbi l'occasione di un lungo colloquio con Kantor; gli chiesi quando si fosse formata in lui l'idea di *Qui non ci torno più* e mi raccontò che – lasciandosi alle spalle *Crepino gli artisti* – aveva cominciato a riflettere in termini «esistenziali, storici e politici, ma politici in senso lato» (sebbene si rendesse ben conto dello straordinario scenario storico che si era dischiuso in Europa, e proprio dalla Polonia, con la caduta del comunismo) su un processo al quale guardava con favore, ma già con una parallela libertaria disillusione.

Infatti, incrollabilmente artista-anarchico («lo sono solidale soltanto con me stesso») e testimone della «tragedia colossale» del secolo che aveva esaltato le masse, Kantor estendeva il proprio radicale sospetto persino alle espressioni postmoderne dell'arte, a suo avviso, avanguardie poco individualistiche (a differenza di quelle dei primi del Novecento), e aveva pensato, su tali presupposti, di creare un altro spettacolo che fosse «una risposta – ma molto forte – alla civiltà e alla cultura di massa», imponendosi di «svelare la [sua] interiorità, ciò ch'è più intimo»³⁰.

²⁸ Su questo composito *cricotage*, Kantor ha dichiarato: «La prima parte è l'epoca prebellica, il '37-'38, quando [studente dell'Accademia di Belle Arti di Cracovia] misi in scena con le marionette *La morte di Tintagiles* essendo preda delle fascinazioni astratte, vagheggiando Malevic, Mondrian, Klee, le forme pure teorizzate da Gropius, Moholy-Nagy, Schlemmer... Ero costruttivista, ma poi mi chiedevo dove collocare il grande mistero dei piccoli drammi di Maeterlinck, il simbolismo scomunicato, l'angoscia di Kafka, mi domandavo cosa cercare nella cripta dove sono sepolti i re polacchi o nel cortile pieno di immondizie e di ortiche dove riposa la poesia di Bruno Schulz... Quel mio spettacolo ebbe una sola replica. Adesso lo riprendo e gli metto accanto, come seconda parte, il presente, il 1987, in cui l'astrazione che allora aveva ucciso tutti i legami con il simbolismo, gli cede ora il posto, come accade ormai nelle mie opere, da *La classe morta* in poi... È il mio simbolismo, che, a differenza di quello di Maeterlinck, si basa sulla realtà. Vieni fuori il mio oggi, io che invecchio... e c'è una terribile regina, che uccide, uccide tutto» (dichiarazioni raccolte da R. Sala, ne «Il Messaggero» del 19 giugno 1987).

²⁹ Dal programma di sala di *Qui non ci torno più* (1988), per la tournée del 1990, p. 8.

³⁰ F. Perrelli, *La realtà tragica della storia*, cit., pp. 89-90.

Quel che, in effetti, rendeva *Qui non ci torno più* il «primo, grande spettacolo postumo» di Kantor – come l’ha definito Renato Palazzi³¹ – era appunto questo soggettivo (addirittura più del solito) mettersi in gioco dell’artista, ponendosi al centro dell’azione, come un vero e proprio personaggio e non solo come un testimone laterale degli eventi, fino a lanciare un monologo-testamento come «quintessenza» d’un estremo svelamento esistenziale³² e a chiamare a raccolta tutte le figure e gli spettri «né facili né docili» evocati in tanti anni di creazione artistica. Di conseguenza, per il suo nuovo teatro della memoria e della morte, Kantor riprendeva esplicitamente «la Festa dei morti / secondo la tradizione polacca», per cui *Qui non ci torno più* assurgeva a un visionario Giudizio Universale sulla fine del secolo³³.

Lo spettacolo si sviluppava come una sarabanda di «vecchi, “consunti” spettri», che culminava nella sfilata dell’«Orchestra dei Violinisti Corazzati» e si espandeva nella festa che seguiva l’alquanto sinistra «cerimonia del MATRIMONIO SOGNO»: un matrimonio con la Morte, un’unione con una bara da cui l’artista non si sarebbe separato più. Infine, «dagli abissi del tempo», riaffiorava l’«ospite tardivo», il padre defunto di Kantor: «L’Uniforme di guerra / distesa come su una croce. / La Folle Sguattera spinge avanti “Ulisse”. / E una voce dall’alto: / ... “Sono Ulisse il sovrano d’Itaca”... / ripetuto come un’eco. / “la notte del 24 gennaio 1944 / Ulisse ritornò a Cracovia, / alla sua Itaca”³⁴.

Ha ribadito Jan Kott di non saper immaginare, per queste figurazioni, altri paragoni che con Goya o Fellini, e non riuscire a non riconoscere nello spettacolo il *kaddish*, la preghiera funebre ebraica e, da polacco, l’evocazione degli avi ovvero, ancora una volta, la pregnante *cerimonia del giorno dei morti*: «Per me Kantor è sempre stato un Caronte, ma ora celebrava il rito della traslazione dei morti in una maniera più gentile del consueto, con una sorta di tristezza da spezzare il cuore, come se avesse una gran fretta di mandarli via una volta per tutte. Come se stesse dicendo addio a se stesso»³⁵.

In effetti, nonostante l’ossessiva reiterazione dei temi, la loro insistita variazione, le vere e proprie citazioni, che miracolosamente non diventavano mai maniera, lo spettacolo, «con la sua austera monocromatica tavolozza (cenere, terra, bianco, nero)»³⁶, aveva una straziante malia e faceva un’impressione emotiva poderosa, quasi Kantor possedesse comunque la chiave per aprire in noi gli archetipi sepolti

³¹ R. Palazzi, *Il teatro dell’io nascosto*, dal già citato programma di sala del 1990, p. 15.

³² F. Perrelli, *La realtà tragica della storia*, cit., p. 91.

³³ Dalla sinossi dello spettacolo dovuta a Kantor in un fascicoletto annesso al già citato programma di sala del 1990.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ J. Kott, *Eros e Thanatos*, Milano, SE, 1992, pp. 49, 52-53.

³⁶ F. Rich, *Tadeusz Kantor’s Intimations of God and Death*, in «The New York Times», 16 giugno 1988.

e crudeli del secolo che stava passando. Nella mia intervista, chiesi infine a Kantor se, concentrato così fittamente nella dimensione del ricordo, potesse attingere la visione della vita come sogno, e lui rispose: «Io non ho mai voluto riprodurre i sogni, come i surrealisti, bensì produrre, e sulla scorta di ciò che mi circonda in questo mondo. Io credo nella realtà, la realtà mi tocca in un modo tremendo. La vita è sogno? No, la vita è una realtà tragica. Sogno lo diventerà forse dopo la morte, quando non si sogna più»³⁷.

Tadeusz Kantor morì a Cracovia l'8 dicembre 1990. Aveva appena concluso le prove di un nuovo spettacolo, che avrebbe dovuto presentare al Festival d'Automne a Parigi: *Oggi è il mio compleanno*, un titolo che appare un veggente epitaffio, se riferito a quello che alcuni considerano il *dies natalis* della morte³⁸.

7. Dopo una stagione d'incalzanti eruzioni d'avanguardia e continui spiazzamenti estetici, la critica teatrale, dalla fine degli anni Settanta, aspirava tendenzialmente a un *ritorno all'ordine*, dimostrandosi, in generale, meno appassionata alle avventure *oltre* il teatro, verso una *socialità* diffusa del teatro, implicite nelle escursioni per l'appunto *parateatrali* (ma sempre più ontologiche) di Grotowski o nei baratti antropologici di Barba o nel terzomondismo di Brook o nella tenace utopia politica livinghiana. La stampa si dimostrava ormai ipersensibile al riproporsi di questi stili e modalità espressive, a prescindere dal loro persistente valore fattuale, e Renato Palazzi – all'apparizione della *Classe morta* – sul «Corriere della Sera» del 21 gennaio 1978, aveva parlato non a caso di avvenimento «memorabile», dopo una protratta fase priva di sorprese. Insomma, a livello critico, *La classe morta* fu giocata a sfavore dell'*evento* e addirittura come recupero – pur nelle forme straniare dalla presenza del creatore in scena – di una certa forma dell'illusione, verso la quale, nel '74, il maestro polacco aveva ammesso di non sentirsi ormai più tanto contrario³⁹. Dunque: un ritorno dell'arte e una «riscoperta del teatro» – come osserverà pure Jerzy Pomianowski – sebbene, in Kantor, ciò avvenisse nei termini talora ambigui dell'elaborazione di un «antimondo, struttura artificiale creata dagli uomini, come ingegnosa alternativa al caos che ci circonda»⁴⁰.

C'erano comunque apparenti analogie formali negli spettacoli di Kantor e di Grotowski, senz'altro pervenuto prima alla celebrità internazionale e dal quale il

³⁷ F. Perrelli, *La realtà tragica della storia*, cit., p. 94.

³⁸ Su questo spettacolo (comunque rappresentato a Parigi nel '91), interessante l'intervento di C. Meyer-Planteux, *Kantor, ultimes répétitions*, in G. Banu (a cura di), *Les Répétitions de Stanislavskij à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 199 sgg. Su un ultimo *cricotage* di Kantor, dato ad Avignone nel luglio 1990, cfr. anche T. Kantor, *Stille Nacht. I corsi di Avignone*, Milano, Ubulibri, 1991.

³⁹ F.D., *Tadeusz Kantor: il regista non esiste*, in «Sipario», agosto-settembre 1974, nn. 339-340, p. 38.

⁴⁰ J. Pomianowski, *Tadeusz Kantor*, in A. Attisani (a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 235.

creatore della *Classe morta* protestava addirittura di essere stato plagiato e saccheggiato?⁴¹ D'altra parte, può ben darsi che il successo della *Classe morta* fosse pure propiziato da un'apparente sintonia con l'*arte povera*, per la quale Germano Celant aveva però individuato come «riferimento centrale» Grotowski⁴². È ben vero, in ogni caso, che Kantor su modalità di *arte e teatro povero* poteva vantare le sue priorità: profetiche tracce di *arte povera* si possono, infatti, rilevare nell'esperienza del Teatro Clandestino, ch'egli aveva portato avanti nel corso della guerra, quand'era pure sbocciata l'idea di «condurre l'opera teatrale a quel punto di / tensione, che solo un passo separa il dramma dalla / vita, l'attore dallo spettatore»⁴³.

Andrebbero poi ancora considerati i comuni e stringenti legami di Grotowski e Kantor con la più volte evocata *celebrazione dei morti*, secondo Leszek Kolankiewicz, cellula dell'espressione teatrale polacca⁴⁴, e soprattutto con il romanticismo di quella nazione, il cui dramma – ha precisato Ludwik Flaszen – presentava auten-

⁴¹ Sui rapporti Grotowski-Kantor, cfr. anche E. Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, Il Mulino, 1998. Per la conoscenza personale che ho avuto con Ludwik Flaszen, posso testimoniare per contro che, nell'ambiente grotowskiano, si nutriva considerazione per Kantor.

⁴² M.T. Roberto, *Arte Povera e scrittura scenica*, in G. Celant (a cura di), *Arte Povera 2011*, Milano, Electa, 2011, pp. 630 sgg. Ha dichiarato Celant: «“Arte Povera” è un'espressione così ampia da non significare nulla. Non definisce un linguaggio pittorico, ma un'attitudine. La possibilità di usare tutto quello che hai in natura e nel mondo animale. Non c'è una definizione iconografica dell'Arte Povera. [...] Grotowski battezza, ma poi l'idea circola indipendentemente anche tra gli esponenti del Living Theatre. Ricordo che di teatro povero parlavano Julian Beck e Judith Malina» (cfr. A. Gnoli, *Germano Celant*, in «la Repubblica/Robinson», 7 maggio 2017, pp. 36-37).

⁴³ T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., p. 51. Agendo in clandestinità a Cracovia, durante la Seconda guerra mondiale, Kantor aveva animato un avventuroso teatro d'appartamento, col quale aveva rappresentato *Balladyna* di J. Slowacki e *Il ritorno di Odisseo* di S. Wyspianski, usando (forzosamente, ma anche con consapevolezza estetica) *oggetti trovati*, materiali di riciclo e trasformando, nella fosca atmosfera di quel periodo, stimoli provenienti dal cubismo, dal dadaismo, dalla pratica del collage. Fu, allestendo Wyspianski, nel 1944, che Kantor ebbe la prima intuizione della *Classe morta* e del futuro Teatro della morte, montando sostanzialmente un «ritorno “dall'oltretomba”» e innescando la fondamentale «contraddizione» fra morte e vita, che «corrispondeva perfettamente all'opposizione finzione-realtà», con l'attingimento della «finzione (del dramma) attraverso un luogo reale e del rango più basso» (cfr. T. Kantor, *La classe morta*, a cura di L. Marinelli e S. Parlagreco, Milano, Scheiwiller, 2003, pp. 12-13; nonché M. Porebski, *Luogo di Kantor*, in T. Kantor, *Dipinti, disegni, teatro* cit., p. 6 e T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., p. 52). Sulla base di questa attenzione verso una «realtà del rango inferiore», Kantor fonderà anche la pratica artistica dell'*emballage* (a sua volta in relazione con quella del collage) sperimentata in teatro fin dal 1957 (nel *Circo* di Kazimir Mikulski).

⁴⁴ Il rito della festa dei morti corrisponde a «un banchetto allestito nei villaggi rurali, soprattutto della Bielorussia, in occasione della notte di Ognissanti, per soddisfare le anime dei defunti tornate sulla terra a dialogare con i propri cari viventi. Con un'operazione di impronta tipicamente romantica, questo rito di origine pagana era stato ricostruito, nella prima metà dell'Ottocento, in un poema drammatico intitolato appunto *Dziady* (gli avi), da Adam Mickiewicz» (M. Fabbri,

tici caratteri di «un rito d'iniziazione *sui generis*», che dischiudeva «un'altra dimensione, dove si percepisce la verità con tutto se stesso»⁴⁵ e dove l' evocazione degli spettri e degli avi, e l'olocausto degli eroi, venivano a intrecciarsi. Kantor affermava che «il palcoscenico è un cimitero sul quale vaghiamo alla ricerca della vita passata», e Krystyna Czerni ha commentato: «la danza della morte, la parata del circo, la via crucis: il teatro di Kantor era la dichiarazione della fede nella “compagnia dei santi”, nel senso di comunione particolare con i morti»⁴⁶.

Leszek Kolankiewicz ha così potuto definire *La classe morta* «i nostri Avi del ventesimo secolo»⁴⁷ e chiarire persino la matrice romantica di quella che è stata considerata la *novità* di Kantor, la presenza del regista-creatore sulla scena, che sarebbe sostanzialmente riferibile a Mickiewicz⁴⁸. Ovviamente, da squisiti *romantici*, sia Grotowski sia Kantor erano maestri della mescolanza del sublime e del grottesco, consapevoli ambedue che l'arte moderna non consentisse apoteosi senza derisione.

Tuttavia, se gli spettacoli di Kantor – analogamente ad *Apocalypsis cum figuris* di Grotowski – partono con personaggi che (come scriveva Cesare Garboli per quest'ultimo spettacolo) tornano in vita «a fatica» o «sono chiamat[i] a vivere per la prima volta»⁴⁹, nella Trilogia del Teatro della Morte, il regista diviene inevitabilmente, di fronte a essi, un autentico sciamano evocatore. Peraltro, fra Grotowski e Kantor, la divergenza stava non solo nel recupero, da parte di quest'ultimo, di una certa dimensione dell'illusione (la tendenza che abbiamo visto immediatamente captata e rilanciata con sollievo, ma relativa percezione della sua originalità, da certa critica), bensì ancor più nell'individualismo o, meglio, nel *personalismo* su cui si fondava il suo teatro, in controtendenza rispetto alle aperture *sociali* implicite o esplicite nelle pratiche dell'avanguardia dominante sino a quel momento. La storia per Kantor si esemplificava nel tavolo da macelleria di cui ha parlato Hegel; né il Living, né Grotowski, né Barba, né Brook, in merito, erano stati più ottimisti nella diagnosi del sadismo e della bestialità umana, ma – con declinazioni differenti (persino il Grotowski di *Akropolis* e del *Principe costante*) – avevano coltivato qualche forma di utopia, di perseguimento d'una totalità sociale o, al limite, d'una indivi-

Il teatro polacco come luogo rituale di restituzione del mito. Tradizione romantica e pratica contemporanea, in «Teatro e Storia», XV, 2000, n. 22, pp. 11, 27).

⁴⁵ K. Puzyna, *Grotowski e il dramma romantico*, in C. Pollastrelli (a cura di), «Dialogo». *Il teatro in Polonia*, Firenze, La Casa Usher, 1981, p. 64.

⁴⁶ C. Czerni, *Oggetti teatrali*, cit., p. 50.

⁴⁷ Magari non scritti in corsivo come il titolo del dramma di Mickiewicz, per cui cfr. la nota 44.

⁴⁸ Cfr. L. Kolankiewicz, *Dziady. Il teatro della festa dei morti*, in «Teatro e Storia», 2000, n. 22, pp. 54 sgg., 67. Cfr. anche, nello stesso numero: M. Fabbri, *Il teatro polacco come luogo rituale di restituzione del mito*, cit., p. 16; A. Mickiewicz, *Lezione XVI. Dal III corso di letteratura slava al Collège de France, 4 aprile 1843*, pp. 38 sgg.

⁴⁹ C. Garboli, *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, Milano, Sansoni, 1998, p. 150.

dualità redentrica o, altrimenti, aspirante attraverso l'*acting* a una verticalità, che in genere trascendeva l'esperienza o la memoria personale, per attingere l'archetipo.

Peraltro, soprattutto questo tipo di ricerca si era ripercosso sull'organizzazione medesima dei loro gruppi come micro e neo-società alternative e sullo stesso lavoro con gli attori largamente fondato sull'improvvisazione. «Nel mio teatro – diceva invece Kantor – gli attori non sono supermarionette, sono coloro che attraverso corpo, carattere, modo di essere specifici, veicolano ciò che voglio esprimere. L'attore è colui che esprime, secondo un canone artistico, le idee del regista»⁵⁰. Non a caso, egli usava gli attori come materiali, anche se, in privato, costoro confidavano che il regista (con il quale avevano un particolare rapporto umano) s'impegnava spesso a spiegare loro la pregnanza evocativa delle proprie visioni.

Denis Bablet conferma che, in Kantor, la messinscena è provocazione di un processo che mira sostanzialmente a instaurare un *gioco*; che c'è il rifiuto dell'interpretazione come dell'illustrazione di un testo, il quale è tuttavia un *materiale* o meglio un «compagno» del *gioco* del regista («*Je ne joue pas Witkiewicz, je joue avec*»); che l'attore non imita e non illude, ma resta se stesso e interviene quindi con la sua concreta presenza nelle situazioni create da un regista-artista, che non crede né alla creazione collettiva né all'improvvisazione, ma (con i dadaisti e Duchamp) sia al caso sia alla «decisione» della creazione di un'opera, intesi come annessione di realtà e di oggetti che vanno stranati⁵¹. Si comprende che Kantor tenesse soprattutto a essere considerato *pittore* e, davvero in questo spirito *singolare*, affrontasse anche la creazione scenica⁵².

Somiglianze e differenze, alla fine, hanno indubbiamente una loro necessità esetica, ma, sulla lunga prospettiva storica, a questi livelli espressivi, finiscono per ricomporsi: nella ristrutturazione globale del mondo che si andava configurando alla fine del Novecento, Kantor, ponendo centrale il tabù della Morte, Grotowski, facendo appello all'*uomo totale*, hanno dimostrato – da punti di vista opposti – quello che, per vie diverse, si poteva ricavare dalle istanze tutt'altro che esaurite delle avanguardie dei primi trent'anni del Novecento e la proficua dilatazione o sconfinatezza di quell'ambito dell'arte che si definisce *teatro* ovvero la sua inusitata capienza di estreme istanze umane.

⁵⁰ F. Perrelli, *La realtà tragica della storia*, cit., p. 91.

⁵¹ D. Bablet, *Lo spettacolo e i suoi complici*, in T. Kantor, *Il teatro della morte*, cit., pp. 26 sgg.

⁵² Cfr. F.D., *Tadeusz Kantor: il regista non esiste*, cit., p. 38. Certo, come mi dichiarò in un'intervista del 1986, a Kantor premeva solo «la crescita della totalità dell'arte», impegnandosi per essa «fino al rischio esistenziale» (F. Perrelli, *La totalità dell'arte*, in «Sipario», luglio-agosto 1986, nn. 458-459, pp. 89-90).

Lorenzo Mango

Per una comunità teatrale: il Living Theatre

A Tom Walker

In uno dei suoi aforismi più famosi Julian Beck scrive: «Il teatro è il cavallo di legno per prendere la città»¹. Il testo è datato Parigi ottobre 1967 e suona come una vera e propria prefigurazione del maggio francese, come se Beck ne percepisse e anticipasse le istanze rivoluzionarie, mettendo in relazione due termini diversi: città e teatro. Col primo intende il tessuto sociale, la realtà umana, il mondo. La città è una metafora ed è con essa che si confronta il teatro che, proprio come era accaduto ai troiani di fronte al cavallo costruito dagli Achei, serve a portare all'interno della città gli elementi contestatori che sono in grado di aggredirne le pastoie istituzionali, i centri di potere e di ribaltarli. Il teatro è presentato non come una condizione estetica ma come lo strumento per dissolvere le convenzioni di potere e istituire un diverso, più avanzato e libertario, modello di cittadinanza.

Beck arriva a formulare questa tesi assertiva, che carica il teatro di un peso rivoluzionario, attraverso un percorso che, nel 1967, è ancora pienamente in corso. Il Living Theatre aveva iniziato la sua attività, negli anni Cinquanta, all'insegna di una trasformazione del codice teatrale che ne riguardasse, in primo luogo, il linguaggio e le forme. È a cavallo col decennio successivo che le implicazioni politiche, che fino a quella data avevano accompagnato la pratica teatrale senza interferirvi in prima persona, si manifestano come istanza teatrale oltre che personale. Gli anni della svolta sono il 1963 e il 1964. Il primo è l'anno di *The Brig*, lo spettacolo in cui la denuncia della coercizione spersonalizzante del potere, di quello militare ma non solo, si esprime nella flagranza di uno spettacolo non narrativo, ma analitico e performativo nella ricostruzione iperrealistica della giornata tipo in un campo di prigionia dei marines.

Il Living è diventato, con questo spettacolo, una pentola a pressione pronta a

¹ J. Beck, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 241 (*The Life of the Theatre*, San Francisco, City Lights, 1972).

scoppiare, sia sul piano artistico che su quello produttivo. La struttura della compagnia non corrisponde più alle esigenze di Beck e Malina che sentono il bisogno di un rapporto comunitario più stretto coi loro compagni, in cui il piano della creazione artistica e quello della vita si fondano assieme. D'altro canto la dimensione della rappresentazione, che, pur se forzata ai suoi limiti, è ancora presente in *The Brig*, suona loro falsa e si affaccia una necessità di verità a cui dare corpo. Il 1964 si presenta come un momento di svolta su entrambi i piani. Il Living lascia gli Stati Uniti, per un problema di tasse che nasconde, però, un'insofferenza del sistema nei suoi confronti, e approda in Europa dove resterà lungamente negli anni a venire. Diventa, così, una comunità nomade che condivide vita e arte e realizza un teatro che parte da loro come attori e soggetti creativi e non da un testo. Il debutto, quell'anno, di *Mysteries and smaller pieces* apre la via a un nuovo modello di struttura, intimamente connesso alla sfera esistenziale e a quella politica, destinato a culminare, nel 1968, in *Paradise Now*.

L'affermazione che il teatro è il cavallo di legno per prendere la città va inquadrata all'interno di questa cornice e di un processo artistico in divenire. La visione teorica di Beck si delinea in quella dinamica di fatti artistici e politici che trova negli anni sessanta la sua piena e compiuta manifestazione. Ma considerare il pensiero di Beck come qualcosa che, una volta raggiunta la sua più compiuta ed estrema manifestazione, resta come un'icona immutabile, insensibile al trascorrere del tempo e al modificarsi delle condizioni storiche sarebbe un errore esiziale che bloccherebbe Beck in un'istantanea datata, incapace di relazionarsi con la realtà, il che, invece, non fu.

Cercheremo, allora, di analizzare il desiderio di fare del teatro un luogo di cittadinanza attiva e di comunità rivoluzionaria in un rapporto stretto con la storia del Living, le dinamiche che attraversano il gruppo e la realtà sociale avendo come oggetto di studio i due libri che Julian Beck pubblica a distanza di un ventennio l'uno dall'altro: *La vita del teatro*, del 1972, in cui sono raccolti pensieri e riflessioni degli anni sessanta e dei primi anni settanta e *Theandric*, a cui Beck si dedica con furia tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli Ottanta ed è destinato a rimanere inedito per la sua morte, nel 1985, fino a che, nel 1992, Judith Malina, con l'aiuto di alcuni degli attori del Living, riprende le carte di Beck, che avevano già una loro struttura, e le pubblica con un titolo a cui Beck teneva molto: una parola al cui interno collassassero e si fondessero l'elemento del divino e quello dell'umano².

Scorrendo le pagine de *La vita del teatro*, che non presentano un discorso unitario ma, nondimeno, sono attraversate da temi ricorrenti, da motivi comuni e da una

² J. Beck, *La vita del teatro*, cit. e J. Beck, *Theandric*, Roma, Edizioni Socrates, 1994 (*Theandric: Julian Beck's last notebooks*, edited by E. Bilder, with notes by J. Malina, Chur-Philadelphia, Harwood Academic Publishers, 1992).

forte istanza progettuale, c'è una parola che torna insistente, in modi e forme diversi: popolo. Viene utilizzata per definire lo spazio d'azione del teatro e proiettarlo in quella che stiamo chiamando la città. In una nota del 1962 Beck scrive:

Fare qualcosa di utile. Nient'altro interessa al pubblico, il grande pubblico. Servire il pubblico, stimolare sensazioni, iniziare un'esperienza, risvegliare la consapevolezza, far battere il cuore, circolare il sangue, colare lacrime, dare voce a grida³.

Beck non arriva a parlare, a quella data, di popolo ma parla di pubblico in un'accezione ampia.

Non il pubblico del teatro in una declinazione estetica del termine ma come sostanza etica. Il pubblico è la città, per restare alla metafora da cui siamo partiti, a cui il teatro si rivolge non per offrire un oggetto d'arte da contemplare ma uno strumento che agisca sulla coscienza. E qui sono espressi i due piani su cui il teatro, il vero teatro quello che rinnega la sua natura di prodotto di consumo, interviene: quello della consapevolezza, della conoscenza, del pensiero e quello della sensibilità più immediata e fisiologica (il sangue e le lacrime). Beck sembra istituire un dialogo tra Brecht e Artaud. Di quest'ultimo lui e Malina hanno appena letto la versione dattiloscritta della traduzione inglese de *Il teatro e il suo doppio*⁴ ed è stata una vera e propria rivelazione. Brecht, viceversa, è uno degli autori su cui di più stanno lavorando in quegli anni. Nel 1960 avevano messo in scena *Nella giungla delle città*, mentre è proprio del 1962 la realizzazione di *Un uomo è un uomo*. Il territorio comune, tra Brecht e Artaud, è quello che si focalizza sull'utilità del teatro, sulla sua necessità in quanto esperienza di trasformazione reale dei suoi interlocutori.

Sul concetto di utilità Beck torna nel 1963 scrivendo: «All'interno di una società libera il sogno di un teatro che sia utile»⁵. È uno spostamento che può apparire piccolo rispetto a quanto scritto l'anno prima, eppure è di sostanza. Non parla più, Beck, di un teatro che fronteggi una città che gli è estranea ma di un teatro che vive all'interno di una città che si sta trasformando dove il teatro ha un'utilità che non è più solo pedagogica. Aggiunge così, a specificare il suo pensiero:

Desiderio di un teatro diverso, che valga ciò che siamo realmente, speranza che il teatro cambierà, ma quel che vogliamo davvero è cambiare noi stessi, cambiare tutti insieme e che, cambiando, cambi il mondo⁶.

³ J. Beck, *La vita del teatro*, cit., p. 12.

⁴ A. Artaud, *The Theatre and its Double*, New York, Grove Press, 1958.

⁵ J. Beck, *La vita del teatro*, cit., p. 13.

⁶ Ivi, p. 15.

C'è una modificazione sostanziale nell'uso del termine utilità. Non si tratta più di uno stimolo che giunge al pubblico dall'esterno ma di un processo di cambiamento che lega assieme il teatro, l'individuo (sia l'attore che lo spettatore) che la società. Il termine che lega assieme questi tre elementi è comunità. L'utilità del teatro è di creare i presupposti per la fondazione di un sistema comunitario alla cui radice ci sia la disponibilità al cambiamento, alla rinuncia a ogni forma di egoismo in nome di una forma di condivisione totale. Di tale condivisione il teatro è modello ed elemento generativo. Julian Beck, attraverso una serrata riflessione sullo statuto del teatro, è giunto a creare le premesse per pensarlo come un cavallo di Troia. Da questo momento in poi la sua riflessione si orienta in due direzioni diverse: una prima rivolta all'interno del gruppo per superare le distinzioni di ruoli, evitare le gerarchie e praticare la creazione collettiva. La seconda è rivolta, invece, a considerare il teatro nel rapporto con ciò che è esterno a sé: il teatro e la città. È su questo secondo aspetto che ci soffermeremo per esaminare le condizioni poste da Beck per una nuova cittadinanza.

Tra il 1969 e il 1971 scrive un testo particolarmente significativo al riguardo, il cui titolo è emblematico: *Può l'arte trasformare il mondo?* Le date di stesura sono importanti. Siamo subito dopo *Paradise Now* e il Living sta riflettendo su quali possano essere le prospettive che succedano a uno spettacolo così estremo e dopo essersi esposti a una nuova frontiera con la scena finale di quello spettacolo in cui gli attori uscivano fuori dal teatro portando il pubblico con sé perché il teatro è nella strada. Ma se il teatro è nella strada così si può, anzi si deve fare? La riflessione porta a una crisi, per cui, nel 1970, la comunità familiare del Living si divide in gruppi diversi che agiscono, ciascuno, a suo modo, al di fuori dei confini istituzionali del teatro. Beck, Malina e i componenti storici del gruppo decidono di andare in Brasile per operare nelle favelas con interventi di teatro diretto che sappiano agire sulle difficoltà e le contraddizioni di quelle comunità minoritarie e oppresse. Il testo che ci apprestiamo a esaminare nasce in quel contesto ed è figlio di quella situazione. Non si tratta di un discorso organico ma di uno scritto dal sapore apodittico, fatto di affermazioni brucianti che mettono a fuoco i concetti che Beck ha in mente. La tesi di fondo è che il contributo del teatro ai processi rivoluzionari deve essere concreto e non una parola d'ordine astratta. È la realtà delle favelas che parla in una simile istanza, lì non si può fingere, il teatro non può compiacere un pubblico che è e resta sostanzialmente borghese ma deve cimentarsi sul piano più immediato della realtà. Parlare di rivoluzione, anziché concorrere a farla, è considerata, così, una masturbazione estetica⁷. Il punto di partenza è un altro: «La cultura è creata dai mezzi di produzione. Dunque non puoi cambiare prima la cultura e poi i mezzi di produzione»⁸. Nelle parole di quell'anarchico bakuniano che è Beck

⁷ Ivi, p. 103.

⁸ Ivi, p. 102.

sembra quasi di sentire l'eco della voce di Marx. Il rapporto tra modificazioni artistiche e modificazioni sociali è espresso come strettissimo, con un primato dato a queste ultime nel dirigere la stagione del cambiamento.

La funzione dell'arte, la sua missione è considerata partendo da questi presupposti, ed è proprio adesso che entra, non più solo implicitamente, il concetto di popolo. Scrive Beck: «Arte per il popolo? Il popolo i cui mostruosi sforzi producono la luce [...] le luci che splendono nel buio, le luci che poeti e profeti celebrano, il popolo è troppo stanco per guardare»⁹. La questione che pone Beck è che il rapporto fra arte e popolo va posto al di fuori e al di là di un regime estetico. Il popolo non può farsi pubblico e il teatro deve rendersi utile nei suoi confronti da tutt'altra prospettiva: «Quelli che hanno dentro la forza non sanno come liberarla. Il compito del teatro vuol rendere la gente attiva, restituendogli l'abilità di pensare e sentire liberamente»¹⁰. La funzione del teatro è di essere l'elemento scatenatore di un sentire, più ancora che di un pensare, che il popolo ha in sé ma che la repressione cui è sottoposto gli impedisce di manifestare.

Il rapporto teatro popolo diventa centrale in questa fase della riflessione teorica di Beck e supera quel pedagogismo di sapore brechtiano che abbiamo incontrato in precedenza. Il teatro non è pensato come qualcosa che stimola o istruisce un pubblico ma come ciò che sa dare al popolo la sua voce. In uno dei testi cardine di Beck, datato Avignone 1968, quando, cioè, il Living sta preparando *Paradise Now*, intitolato *Note per una dichiarazione sull'anarchia e il teatro*, si legge: «Lo scopo del teatro è servire ai bisogni del popolo. Il popolo non ha servitori. Il popolo serve se stesso. Il popolo ha bisogno della rivoluzione, di cambiare il mondo, la vita stessa»¹¹. Ciò che viene proposto è una fusione fra teatro e popolo che conduce a una cittadinanza rivoluzionaria, in quanto il popolo non può esistere se non in quanto rivoluzionario e altrettanto è del teatro. «Non un teatro per il popolo – scrive Beck – ma unito al popolo»¹².

Questa condizione porta a un'affermazione estrema:

Quando si libererà l'energia sessuale del popolo, si romperanno le catene. Quando si libererà l'immaginazione del popolo, il popolo stesso, non l'artista, o chi lo guida o lo rappresenta, troverà il metodo e lo farà funzionare [...] È il popolo che dà il segnale [...] indica che cos'è l'opera d'arte¹³.

Siamo di fronte a un vero e proprio ribaltamento di paradigma. Il popolo non è pensato più come oggetto del processo creativo ma come suo soggetto. È lui, in

⁹ Ivi, p. 103.

¹⁰ Ivi, p. 104.

¹¹ Ivi, p. 62.

¹² Ivi, p. 37.

¹³ Ivi, p. 39.

quanto tale, che sviluppa la sua creatività rivoluzionaria. Il teatro, di suo, è parte del processo rivoluzionario di cui è protagonista il popolo, non più il leader di quel processo. Il teatro e la città, in quanto città della rivoluzione, si sono fusi assieme fin quasi a rendersi indistinguibili in quello che è il fulcro del pensiero di Beck: la comunità anarchica.

C'è, però, un elemento di contraddizione in questo concetto di popolo. Che cosa intende Beck con questa espressione? È un'istanza politicamente e socialmente individuabile o non piuttosto un'aspirazione, un'idea un po' romantica a cui non corrisponde, ad esempio, una dimensione di classe? Direi che quando si leggono le affermazioni di Beck l'idea di popolo che vi emerge corrisponde di più alla seconda accezione del termine di quanto non sia riconducibile alla prima. Beck figura il popolo come un corpo vivo, in trasformazione, un corpo rivoluzionario all'interno del corpo morto della società borghese. Si tratta sicuramente di una sua concezione personale ma non dobbiamo scordare che queste affermazioni discendono da quella cultura alternativa degli anni Sessanta tesa proprio a rompere il sistema dell'antagonismo di classe proposto dal marxismo più ortodosso in nome di una visione libertaria della società al cui interno era immaginata questa figura, un po' assiomatica, del popolo come valore antagonista rispetto al sistema. Il popolo, per come lo intende il Living, è ciò che non si riconosce nella codificazione sociale, che esprime, attraverso nuove forme di vita e socialità (la comunità) come attraverso nuove forme d'arte, un modello alternativo di esistenza.

Che questa istanza abbia in sé, però, elementi di contraddizione è presente a Beck che nel 1970, quando in Brasile è a contatto con un popolo vero e non con una sua rappresentazione romantica, scrive: «Il Living Theatre non potrà mai essere una comunità all'interno di una società capitalistica. È un'illusione immaginare che lo possa [...] Tutto ciò che possiamo fare è lavorare entro questi limiti finché i muri cadranno»¹⁴. È un momento di grande lucidità, in cui Beck coniuga assieme l'esigenza di farsi comunità alternativa e il limite determinato dai confini di un sistema politico entro cui tentare questo esperimento. La stessa chiarezza, sia lui che Judith Malina, la manifestano quando riflettono sulla contraddizione della loro posizione di leader all'interno di un gruppo che predicava, viceversa, l'orizzontalità delle posizioni progettuali e delle gerarchie decisionali. È interessante sottolineare la consapevolezza di queste contraddizioni per liberare il Living da quell'aura di ingenuità utopica di cui spesso – non senza ragioni, a dire il vero – lo si riveste.

Seguendo il processo teorico di Beck ci troviamo di fronte a una evoluzione dal pedagogismo brechtiano degli anni Cinquanta alla pratica rivoluzionaria degli anni Sessanta vissuta, artaudianamente, anzitutto all'interno del linguaggio e nella disposizione fra arte e vita. Anarchici lo erano, Beck e Malina, fin dagli anni Cinquanta. Il loro primo arresto per un gesto di disobbedienza civile, non partecipare alle

¹⁴ Ivi, p. 119.

esercitazioni di allarme atomico che allora erano obbligatorie, è del 1955. Nello stesso anno realizzano a teatro *Fedra* di Racine, uno dei loro esperimenti sul teatro di poesia. I due livelli, quello politico esistenziale e quello artistico, convivono ma non si ibridano ancora tra di loro. Nella seconda metà degli anni Sessanta i due livelli progressivamente si fondono, culminando nello spettacolo manifesto di questo modo di concepire la militanza rivoluzionaria, *Paradise Now*. È, però, negli anni Settanta che il Living opera una forzatura nella direzione di una più profonda e radicale convergenza dei due estremi. Tradendo la forma teatrale, abbandonando i teatri e agendo nella strada, facendo della loro comunità nomade il nucleo di un modello rivoluzionario destinato a risvegliare il popolo all'interno del pubblico, il Living fa l'esperimento di un teatro che agisce direttamente e scopertamente nella città, sia in termini fisici che metaforici. Uno spettacolo come *Sei Atti Pubblici*, del 1976, con la sua natura di processione ribelle attraverso i luoghi del potere politico ed economico della città, ha l'ambizione di essere un detonatore rivoluzionario, di costruire, nel qui e ora dell'azione scenica, una comunità potenzialmente rivoluzionaria¹⁵.

Ma cosa succede a un rivoluzionario quando la rivoluzione non avviene? È il grande problema di Beck alla fine degli anni Settanta che corrisponde alla crisi e alla fine di quello che è stato definito il "lungo sessantotto", l'insieme di quelle forme di ribellione, forse più sociali che politiche, che ebbero luogo tra il 1968 e il 1977, che esaurirono, proprio per il non avvento dell'esito rivoluzionario, la propria tensione ideale o la irrigidirono in quella caricatura tragica della rivoluzione che fu il terrorismo¹⁶.

Il 1978 è un anno cruciale per il Living. Beck cerca di far partire una nuova stagione del suo teatro che, pur non rinunciando alle istanze libertarie e alla decostruzione del linguaggio, si pone di fronte al teatro, inteso come oggetto estetico, in una maniera diversa. È quello l'anno di uno spettacolo, *Prometeo al Palazzo d'Inverno*, in cui gli strascichi del coinvolgimento diretto del pubblico approdano nuovamente a una forma di rappresentazione. La drammaturgia non è più rappresentata da idee politiche che assumono la veste di azioni teatrali, come negli spettacoli degli anni Settanta¹⁷, ma è pensata come un motivo narrativo e simbolico. Nello spettacolo si incontrano, in una maniera molto interessante dal punto di vista teorico e ideologico, la vicenda di Prometeo, tratta da Eschilo, e il racconto del rapporto

¹⁵ Per una ricostruzione dettagliata di *Sei Atti Pubblici*, cfr. C. Vicentini, *The Living Theatre's Six Public Acts*, in «The Drama Review», XIX, 1975, n. 3.

¹⁶ Sul tema del "lungo sessantotto", che fu fenomeno forse più italiano che internazionale, molto si è scritto, se ne trova una visione ricostruttiva generale in M. Boato, *Il lungo sessantotto in Italia e nel mondo*, Brescia, La scuola, 2018.

¹⁷ Questo vale per tutti gli spettacoli del progetto *L'Eredità di Caino*, che vede, accanto ai *Sei Atti Pubblici*, *Sette Meditazioni sul Sadomasochismo Politico*, *La Torre del Denaro* più altre azioni dal sapore performativo.

conflittuale tra Lenin e il movimento anarchico durante la rivoluzione d'ottobre. Si tratta di due rivoluzioni, quella di Prometeo e quella anarchica, contro la norma del potere e, non a caso il Prometeo della prima parte diventa il Bakunin della seconda, mentre Zeus diventa Lenin. Il centro tematico dello spettacolo è il vero rivoluzionario, Prometeo, che trionfa nella sua sconfitta, nel sacrificio a cui va incontro. È interessante come Prometeo entri nei discorsi di Beck di quegli anni. È presente, infatti, in diversi passi di *Theandric*, il libro che raccoglie i suoi pensieri e le sue riflessioni tra la fine degli anni Settanta e la morte, i pensieri di un rivoluzionario la cui rivoluzione non ha avuto luogo.

In un appunto non datato c'è un'evidente segnale di identificazione di Beck con Prometeo e la sua sorte, un'identificazione timida, confessata solo a se stesso: «e chi hai scelto tu, chiese l'insegnante delle superiori, Prometeo, mormorò il giovane a se stesso, a voce troppo bassa per essere udito»¹⁸. Dopo di che Prometeo torna in una sorta di raffigurazione della storia come processo di distanziamento dalla logica del potere. Scrive Beck: «Urano è sconfitto da Cronos che è sconfitto dai Titani che sono sconfitti da Zeus che è sfidato (sconfitto?) da Prometeo»¹⁹ e ancora, in una nota datata 1982: «Prometeo scuote il corso della storia con l'affermazione dell'Io davanti all'autorità del Noi, potente e senza volto. Il Noi, imperiale, è Zeus, conquistatore parricida, immortale, ma incerto del suo destino, insicuro»²⁰. Nel primo dei due passi è evidenziata la sfida di Prometeo, una sfida che può sconfiggere il potere nel momento in cui chi la fa non esita di fronte alla punizione a cui verrà sottoposto. Prometeo è l'emblema del sacrificio di chi vuole liberarsi dalle costrizioni del potere. Nella seconda affermazione c'è uno scarto argomentativo fondamentale. Il Noi che, negli anni Settanta, figurava la comunità del popolo, qui diventa un muro antagonista, la collettività del sistema contro cui si eleva la testimonianza della ribellione individuale, destinata alla sconfitta ma indispensabile. D'altronde, a testimonianza della crisi che vive il rapporto tra io e noi, scorrendo le pagine di *Theandric*, la parola popolo non si incontra mai.

Allora, quando si acquisisce che la città non è stata conquistata, cosa ne è del cavallo di legno del teatro? Scrive Beck nel 1979:

Tutti questi anni di sforzi, eppure molto ancora cambierà, ma troppe cose non sono ancora cambiate, 100 anni di teatro politico, trent'anni di teatro politico, marce, proteste, attività di movimento, arte, poesie disseminate ogni notte, ma la realtà del militarismo soffoca ogni dettaglio, il fondale è ancora pieno di tutte le spaventose immagini [...] e i gas della disperazione sono all'opera, non è vero? ci bombardano sempre con la disperazione²¹.

¹⁸ J. Beck, *Theandric*, cit., p. 79.

¹⁹ Ivi, p. 144.

²⁰ Ivi, p. 80.

²¹ Ivi, p. 180.

Potrebbe sembrare un momento di pessimismo, la considerazione della vanità di quanto si è fatto in nome di un ideale che è rimasto sospeso, che ha tardato ad arrivare fino a svanire dall'orizzonte. Ma la questione, nel Beck di questi anni, non è il pessimismo o l'ottimismo, quanto la consapevolezza critica del mondo in cui ci si muove, che non corrisponde in nulla a quello che si era sognato ma che è il contesto da cui ripartire per non arrendersi.

Il termine chiave che emerge da quanto Beck scrive, termine che ha una sua lucida cupezza, è disperazione. Indica da un lato una condizione indotta dall'esterno, è il sistema che ci soffoca con il cappio della disperazione, ma è, al tempo stesso, anche un livello del sentire del rivoluzionario prometeico nei confronti della realtà. Questo stato d'animo, come d'altronde la consapevolezza che il teatro politico non ha trasformato il mondo, non diventa, in Beck, rassegnazione o pessimismo. La disperazione è la forma attiva di una coscienza che non si culla in un utopismo diventato di maniera ma, al tempo stesso, non diventa inerte rassegnazione.

Una condizione dello spirito analoga, espressa dallo stesso termine, la troviamo in uno scritto di Artaud del 1937, *Les nouvelles révélations de l'Être*. Scrive Artaud:

È un vero disperato che vi parla e che non conosce la felicità di essere al mondo che ora ha lasciato questo mondo, e che ne è assolutamente separato. / Morti, gli altri non sono separati. Girano ancora intorno ai loro cadaveri. / Io che non sono morto, sono tuttavia separato²².

Non ci sono evidenze che Beck conoscesse il testo di Artaud, né si vogliono proporre meccaniche sovrapposizioni tra le parole dei due autori ma è interessante rilevare come il piano argomentativo tra le due affermazioni sia analogo. Non appaia, allora, forzato sostituire Artaud con Beck e fare di lui, negli ultimi anni della sua vita, il disperato che ci parla, nell'accezione non pessimistica, ma di una lucidità consapevole, che del termine abbiamo dato. Nel gennaio del 1982 scrive: «come “un viaggio dal 1975 al 1982 nel grido, nel lamento per non avercela fatta” per aver fallito la campagna italiana e aver perso la rivoluzione culturale»²³ e nel 1984 dal suo letto d'ospedale:

Nulla ha funzionato, né Isaia, né Gautama, né Gesù, né Gandhi, né Michelangelo, né Shelley, nessuno, neanche i grandi saggi indiani dell'oriente e dell'occidente. Stiamo placidamente precipitando dalla cascata del ventesimo secolo nell'incendio del ventunesimo, e ne ridiamo lungo il cammino²⁴.

²² A. Artaud, *Les nouvelles révélations de l'Être* (1937), in Id., *Oeuvres complètes*, t. VII, Paris, Gallimard, 1983, p. 121. (Traduzione di chi scrive).

²³ J. Beck, *Theandric*, cit., p. 285.

²⁴ Ivi, p. 312.

Oltre alla straordinaria prefigurazione di un ventunesimo secolo in fiamme, condizione che stiamo tragicamente vivendo, si legge, nelle parole di Beck, un profondo senso della tragedia che permea il nostro tempo. Anche i grandi maestri dello spirito non sono riusciti nell'intento di cambiare il mondo cui li chiamava la loro vocazione e un mondo senza maestri, o con maestri che non sono riusciti a dirigere la storia, è un mondo che si può affrontare solo da disperati, da chi vive al di qua, ma anche al di là, della speranza. A rimarcare questo vero e proprio sentimento della storia Beck aggiunge: «Stiamo vivendo in quello che deve essere sicuramente uno dei periodi più difficili della storia»²⁵. Un periodo che è tale perché il senso del dolore, il male di vivere prodotto dal militarismo, dall'imperialismo e dal capitalismo ha generato assuefazione, anziché ribellione. Scrive nel 1983:

Pensavamo che Artaud avrebbe infiammato i nostri sentimenti tanto da gettare luce nelle nostre ragioni oscure e pericolose, pensavamo che il senso di crudeltà avrebbe suscitato in noi un dolore tale da trovarlo intollerabile e quindi eliminarlo. Avremmo posto fine ad esso. Ma forse avevamo torto, forse il dolore provoca assuefazione²⁶.

Il sistema politico, che nei decenni precedenti, appariva certo forte ma anche incrinato, o quanto meno incrinabile, adesso appare un moloch che ha avvolto gli individui di un velo che impedisce loro di vedere come stanno le cose e li blocca in uno status quo che appare immutabile.

La consapevolezza attiva della disperazione non cancella, però, dall'orizzonte di Beck la rivoluzione. In un'accezione, però, non banale e consolatoria. Pensare a Beck come a un rivoluzionario impenitente che continua a sognare il mondo come faceva negli anni Sessanta è fuorviante e limitativo e non corrisponde, come stiamo vedendo, a quanto scrive negli anni Ottanta.

La rivoluzione continua a essere la stella polare del suo pensiero ma in una maniera che la relaziona alla mutata condizione storica. Scrive nel 1982: «La prossima rivoluzione – che arriverà inevitabilmente, ne sono convinto – sarà il prodotto dell'attività culturale di questo periodo»²⁷ e, poi, in un altro passo scrive che l'utopia, ogni utopia svanisce nel momento in cui si cerca di realizzarla ma, nonostante ciò, è ugualmente necessaria.

Nella sua ultima fase di riflessione teorica e politica Beck vive dentro una contraddizione, profondamente sentita, tra la consapevolezza della tragedia antirivoluzionaria del tempo presente e la necessità di pensare, e di pensarsi, sempre in termini di rivoluzione. È una condizione contraddittoria che porta Beck a cercare nuove strade che di tale contraddizione tengano conto ma aspirino anche a supe-

²⁵ Ivi, p. 298.

²⁶ Ivi, p. 241.

²⁷ Ivi, p. 110.

rarla. È un processo solo abbozzato, sia a livello teorico che operativo, perché la morte lo interrompe bruscamente ma che non si può ignorare se si vuole considerare la figura di Beck a tutto tondo e non gelata nel fotogramma degli anni Sessanta.

Il problema che ha di fronte è come pensare il teatro in questa nuova condizione. È evidente che non si può continuare a farlo coi parametri validi negli anni Sessanta e Settanta e già il *Prometeo* è un segnale in questa direzione. L'interrogativo che Beck si pone è esposto senza infingimenti: «Se le bombe non possono insegnare, come può farlo il teatro? [...] se l'angoscia accumulata dal ventesimo secolo nella sua tragedia senza pari non può insegnare, come può farlo uno spettacolo?»²⁸. C'è uno spostamento radicale di paradigma. La città è in fiamme ma chi la abita non sembra rendersene conto, cosa può fare il cavallo di legno? Se un tempo sembrava che sua missione e destino fosse quello di risvegliare le coscienze e, con ciò, risvegliare la città dal suo letargo tragico, adesso le cose sono disposte in una maniera totalmente diversa. Diamo ancora la parola a Beck per dirci come. Scrive nel 1982:

Voi che dormite svegliatevi! È stato a lungo un grido. Ma io grido Dormite! Dormite! Tuffatevi nella notte, percorrete a grandi passi il labirinto della mente, trovate il minotauro e procuratevi la risposta, confondete la sfinge, liberate la città dall'angelo sterminatore e confondete la morte²⁹.

Cosa significa spostare l'accento dal risveglio al sonno? Significa spostare l'asse di direzione del teatro dal rapporto immediato con la realtà sociale (la rivoluzione) a uno sguardo orientato dentro se stessi. È lì che ha luogo il grande conflitto, è lì che va combattuto e vinto. In questa nuova prospettiva la città non è più qualcosa che vada conquistata ma qualcosa che va liberata dall'assedio della morte. Qualcosa che va santificato attraverso il sacrificio di sé (*Prometeo*). D'altronde una dimensione sacrificale è, in fondo, presente nell'immaginario di Beck già nella rievocazione della peste artaudiana nel finale dei *Mysteries*, e il masochismo, quale condizione stessa di esistenza del potere, è il cuore delle *Sette Meditazioni sul Sadomasochismo Politico*. La rivoluzione è stare dalla parte delle vittime e la vittima è rivoluzionaria nella misura in cui fa di questa sua condizione un vessillo di ribellione.

Il sonno quale nuova frontiera del teatro è esemplificato nell'ultimo spettacolo firmato da Beck, intitolato, non a caso, *L'Archeologia del Sonno* (1985). Si tratta di un'operazione che mette in gioco la scrittura del teatro in una maniera che sembrava superata, o quanto meno contraddetta negli anni Settanta. Anzitutto Beck scrive un testo e l'apparato verbale è trattato con gli assunti decostruttivi e alogici dell'avanguardia. Nondimeno nel testo sono presenti, pur se in una maniera irrituale, dei

²⁸ Ivi, p. 304.

²⁹ Ivi, p. 199.

personaggi. La macchina verbale del testo è immersa dentro una scrittura scenica, congegnata per immagini visive che hanno un valore evocativo e simbolico³⁰. Lo spettacolo ebbe una vita brevissima e non sembrò, e probabilmente non lo fu, all'altezza della leggenda del Living. Ciò nonostante ha, dal punto di vista storiografico, un significato importante perché individua, sul piano dell'operatività artistica, l'orizzonte di pensiero entro cui si sta muovendo Beck. Un orizzonte entro cui il teatro, non potendo più entrare nella città, la fronteggia come un segno testimoniale, il segno di ciò che l'artista è in quanto palombaro che visita gli abissi del suo sé. Il teatro, così, che è stato pensato per decenni da Beck come il luogo dell'inveramento della rivoluzione, viene definito in questi ultimi anni, con un'espressione che, mai e poi mai Beck avrebbe usato in precedenza, un «esercizio di ricerca etica»³¹. È un atto morale nei confronti della prosaicità capitalista che ha infettato in una maniera terribile la città rendendola inabitabile. È il corpo santo, non più in grado di contaminare il mondo, che si erge nella sua solitudine come un sole al tramonto.

³⁰ La traduzione italiana di *L'Archeologia del Sonno* è pubblicata in «Quaderni di Teatro», IX, 1986, n. 33. Una ricostruzione dettagliata dello spettacolo si trova in R. Neff, *The Living Theatre's "The Archeology of Sleep"*, in «The Drama Review», vol. 28, 1984, n. 2.

³¹ J. Beck, *Theandric*, cit., p. 278.

Silvia Manciatì

Il teatro come “contro-processo” e pratica di lotta femminista

Lo spettacolo di piazza
delle studentesse di Verona nel 1976

A Cristina, Paola, Francesca,
Lucia, Alma e le altre

Questo contributo prende in esame uno spettacolo nato in seno a una delle molte mobilitazioni femministe degli anni Settanta, quando il teatro, oltre che una pratica, diventa uno strumento fondamentale di rivendicazione e autodeterminazione. In questo caso, la performance oggetto di analisi si fa megafono della lotta femminista a sostegno di una ragazza di diciassette anni, che chiameremo Alma, stuprata da due giovani nella campagna veronese nell'estate del 1976 – la cui vicenda è stata ricostruita da Nadia Maria Filippini nel volume *“Mai più sole” contro la violenza sessuale. Una pagina storica del femminismo degli anni Settanta*¹.

Per la ricostruzione di questa performance, tra le fonti disponibili², quelle orali si sono rivelate fondamentali. Oltre alle testimonianze già raccolte³, fra gennaio e marzo 2024 ho intervistato alcune delle ideatrici e protagoniste della performance,

¹ N.M. Filippini, *“Mai più sole” contro la violenza sessuale. Una pagina storica del femminismo degli anni Settanta*, Roma, Viella, 2022. Riprendo per Alma lo pseudonimo usato dalla studiosa, che ringrazio per la preziosa condivisione e i suggerimenti ricevuti.

² Per l'analisi della performance si hanno a disposizione: gli articoli di giornali e quotidiani dell'epoca, tra cui il resoconto più consistente è quello de «La Stampa»; materiale grafico e fotografico, piuttosto scarso, proveniente da alcuni archivi privati, in particolare quello di Francesca Dentamaro e Lucia Della Libera; il documentario *La sfida di Verona*, della durata di 42 minuti, contenente due spezzoni dello spettacolo. Il documentario è stato realizzato da Franco Biancacci e trasmesso dalla rete 1 (oggi Rai 1), in prima serata, il 26 ottobre 1976 all'interno della rubrica settimanale “Scatola aperta. Fatti Opinioni Personaggi”, curata da Gaetano Nanetti e Angelo Campanella. Secondo quanto riportato da «Radiocorriere TV», l'indice di ascolto della puntata fu molto alto: oltre sette milioni di persone. Cfr. “Scatola aperta. Fatti Opinioni Personaggi”, realizzato da F. Biancacci, riprese di A. Minutolo, montaggio di G. Tanzarella, con la collaborazione di E. Ferriani e R. Spagnolo, assistente operatore T. Dramis, organizzatore I. Sugheroni, Teche Rai, 1976/77.

³ Cfr. Archivia: Centro Documentazione Donna – Archivio della memoria, www.circolodellarossavr.org (ultima consultazione: 30 aprile 2024) e N.M. Filippini, *“Mai più sole” contro la violenza sessuale*, cit.

Cristina Antonini, Paola Cesari, Francesca Zannini e Lucia Della Libera, che ringrazio di cuore per la loro disponibilità e il consenso a citare quanto mi hanno raccontato⁴.

Lo spettacolo si iscrive nella più ampia mobilitazione che ha accompagnato lo svolgimento del processo di Alma, una vicenda singolare a causa del comportamento anticonvenzionale della giovane, che rifiuta il suo ruolo di vittima. Infatti, a rendere eccezionale questo episodio di violenza maschile e patriarcale, triste consuetudine ricorrente e sistemica ancora nella nostra attualità, è la decisione di Alma di rivolgersi al movimento femminista di Verona⁵, di denunciare i suoi aggressori e di fare del suo processo un processo politico, per denunciare non solo la violenza subita, ma anche quella consumata successivamente in questura e nelle aule di tribunale. Alma chiede un processo a porte aperte, in cui per la prima volta in Italia un coordinamento di gruppi femministi intende costituirsi come parte civile. Ne segue una imponente mobilitazione, a livello non solo locale: le donne partecipano a migliaia dalla provincia, dalla regione, da altre città italiane; invadono l'aula di

⁴ Le fonti orali sono particolarmente significative per lo studio dei movimenti femministi, germogliati in primis dalla «rivendicazione della soggettività, dell'autorappresentazione e della narrazione dei vissuti personali» (P. Stelliferi, *Il femminismo a Roma negli anni Settanta. Percorsi, esperienze e memorie dei collettivi di quartiere*, Bologna, Bologna University Press, 2015, p. 4). La raccolta delle interviste da me compiuta ha lasciato emergere quelli che in ambito critico sono già stati riconosciuti come tratti peculiari delle fonti orali, tra cui la loro «specificità relazionale» (D. Orecchia, “Evento vissuto” ed “evento ricordato”: la memoria e il teatro. *Linguaggi e strategie della narrazione tra fine Ottocento e inizio Novecento*, in «Biblioteca teatrale», gennaio-giugno 2012, pp. 73-90: 89) e il duplice ruolo assunto dalle intervistate, narratrici e spettatrici della propria storia, in uno scambio in cui la memoria e il racconto, oltre a essere strumento essenziale per la ricostruzione, sono diventati anche una pratica di narrazione ed espressione del sé che ha dimostrato e restituito alle protagoniste il valore civile di quanto fatto quasi cinquant'anni prima. Per la raccolta delle interviste mi sono basata sulle *Buone pratiche per la storia orale* emanate dall'Associazione italiana di storia orale: www.aisoitalia.org (ultima consultazione: 30 aprile 2024). Sulle fonti orali e la storia orale esiste una amplissima bibliografia; per gli intrecci fra storia orale e teatro, segnalo almeno l'imprescindibile D. Orecchia e L. Cavaglieri (a cura di), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Bologna, Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2018 e il progetto di ricerca sulla memoria del teatro *Ormete*, ideazione e Direzione scientifica di D. Orecchia e L. Cavaglieri: www.ormete.net (ultima consultazione: 30 aprile 2024).

⁵ Sulla composizione eterogenea dei gruppi femministi di Verona, formati da donne molto diverse per età, estrazione sociale e orientamento politico, cfr. N.M. Filippini, “Mai più sole” contro la violenza sessuale, cit., pp. 44-60. Sul femminismo italiano degli anni Settanta cfr. almeno A. M. Zanetti, *Una ferma utopia sta per fiorire. Le ragazze di ieri: idee e vicende del movimento nel Veneto degli anni Settanta*, Venezia, Marsilio, 1998; T. Bertilotti e A. Scattigno (a cura di), *Il femminismo degli anni Settanta*, Roma, Viella, 2005; F. Lussana, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Roma, Carocci, 2012; B. Pisa, *Il movimento Liberazione della donna nel femminismo italiano. La politica, i vissuti, le esperienze (1970-1983)*, Roma, Aracne, 2017; P. Stelliferi e S. Voli (a cura di), *Cinquant'anni di Rivolta. Nuovi sguardi sulla storia dei femministi dal lungo '68 a oggi*, Roma, Viella, 2023.

tribunale, le strade e le piazze di Verona e, fra le forme di protesta, il collettivo femminista delle studentesse⁶ organizza uno spettacolo in piazza, in cui sono le istituzioni patriarcali a finire sotto giudizio, in una sorta di «contro-processo»⁷ in chiave agit-prop.

L'elemento significativo dello spettacolo, che sarà replicato due volte durante lo svolgimento del processo, è nella scelta del tema da portare in scena: non solo la violenza dell'uomo sulla donna, ma la violenza delle istituzioni. È la prima volta, secondo quanto ho potuto ricostruire, che uno spettacolo femminista si concentra sulla vittimizzazione secondaria nel momento stesso in cui questa stava avvenendo, realizzando «un processo all'aperto [...] che sottopone gli imputati al giudizio delle donne»⁸. Le giovani hanno scelto il teatro, dunque, per manifestare con urgenza e nello spazio pubblico quanto veniva negato all'interno del tribunale, capovolgendo la relazione con l'istituzione stessa e restituendo, amplificato, il messaggio della rivendicazione. Non solo, infatti, lo spazio performativo riesce a captare un pubblico casuale e coatto, ma la massiccia presenza dei media a livello nazionale e internazionale⁹ accresce esponenzialmente la diffusione del messaggio. Infatti, oltre ai giornali, seguono la vicenda le emittenti radiofoniche e, per la prima volta, la televisione: le telecamere della Rai entrano nell'aula del tribunale e mandano in onda in prima serata il documentario *La sfida di Verona*¹⁰, che si apre proprio con uno spezzone dello spettacolo svoltosi in piazza.

⁶ Così viene definito dalla stampa e nel documentario Rai. Si trattava, in particolar modo, delle studentesse degli ultimi anni dei Licei Francastoro e Messedaglia di Verona.

⁷ A definirlo «contro-processo» è Marchesini su «La Stampa», ma le intervistate accolgono questa definizione, ricordando come la parola «contro» fosse centrale in quegli anni (G. Marchesini, *Verona: quattro anni ai violentatori*, in «La Stampa», 19 ottobre 1976; intervista a Cristina Antonini, 26/02/2024). È doveroso ricordare che anche alla vigilia del processo per il massacro del Circeo, il 29 giugno 1976, il Collettivo femminista di Latina mette in scena una performance al parco Comunale, in collaborazione con le donne del Collettivo Pompeo Magno. Cfr. *Luglio 1976... le donne raccontano*, Latina, Centro donna Lilith, Latina, 2011. Dalle interviste da me effettuate alle donne che hanno realizzato la performance veronese, non risulta che queste fossero a conoscenza dello spettacolo realizzato a Latina.

⁸ F. Biancacci in *La sfida di Verona*, cit.

⁹ Come nota Filippini, è la prima volta che il coordinamento femminista cerca fortemente un dialogo e un coinvolgimento dei media per ottenere una maggiore risonanza mediatica e, conseguentemente, una sensibilizzazione intorno alla vicenda e agli obiettivi della mobilitazione. Cfr. N.M. Filippini, «*Mai più sole*» contro la violenza sessuale, cit., pp. 125-130.

¹⁰ È la prima volta che la televisione pubblica entra in tribunale per un processo per stupro: *La sfida di Verona* precede, infatti, il più noto documentario *Processo per stupro*, andato in onda il 26 aprile 1979 e realizzato da Loredana Rotondo, Rony Daopulo, Paola De Martis, Annabella Misuglio, Maria Grazia Belmonti, Anna Carini. Diversa per questa occasione la genesi e la realizzazione del documentario: è, infatti, firmato da un collettivo di donne, nato sulla spinta del Convegno contro la violenza di genere tenutosi presso la Casa delle donne di Roma nell'aprile del 1978. Il documentario portò nelle case di oltre nove milioni di telespettatori un processo per stupro svoltosi presso il Tribunale di Latina, mettendo in evidenza la vittimizzazione secondaria che

Questa performance non si iscrive in una pratica teatrale continuativa da parte delle studentesse, sebbene anche a Verona negli anni precedenti siano attivi gruppi di teatro amatoriale femminista, sempre ad opera di giovanissime del Liceo Fracastoro – che avevano, ad esempio, realizzato uno spettacolo intitolato *Le streghe* l'8 marzo 1975¹¹. La performance in esame è, piuttosto, una delle testimonianze della forte performatività che caratterizza questi movimenti negli anni Settanta e che si traduce in feste, cortei, happening, dimostrazioni nate a supporto delle manifestazioni¹² che,

anche in quell'occasione subì la vittima. Cfr. M.G. Belmonti, *Un processo per stupro. Dal programma della Rete 2 della televisione italiana*, prefazione di F. Ongaro Basaglia, Torino, Einaudi, 1980.

¹¹ Furono realizzati anche altri spettacoli, come *La casalinga*, messo in scena dalle donne del Comitato di Veronetta, del centro di Borgo Tascherio, e rappresentati in piazza, su testi spesso elaborati da Giuliana Pistoso o ispirati ai suoi libri, con una forte presenza della musica di alcune cantautrici femministe. Cfr. le testimonianze di Grazia de Marchi e Raffaella Poldelmengo in Archivia: Centro Documentazione Donna – Archivio della memoria, www.circolodellarosavr.org (ultima consultazione: 30 aprile 2024). Anche Francesca Zannini, in quegli anni studentessa del Liceo Fracastoro, ricorda una performance realizzata in chiave parodico-grottesca: «Io e Daniela abbiamo interpretato una scena su un palco, impersonando le parole di una canzone di Cocciante (*Adesso spogliati come sai fare tu*) [...] Io facevo il maschio maschilista e lei reagiva» (testimonianza di Francesca Zannini, raccolta da chi scrive il 22/02/2024). Sul registro comico-grottesco presente nelle performance femministe cfr. M.G. Silvi, *Il teatro delle donne*, Milano, La salamandra, 1980; R. Gandolfi, *Teatro e danza su effe (1973-1982): la rivista come archivio del discorso femminista sulla corporeità*, in «Itinera», 2019, n. 18, pp. 31-58. Anche nelle vicine città di Padova e Vicenza sono attivi negli stessi anni gruppi teatrali femministi, come il collettivo teatrale del Comitato per il salario al lavoro domestico di Padova, che nel 1975 realizzò lo spettacolo *L'identità*, e il gruppo teatrale del Centro Femministe di Padova, che nel 1976, con *Le indomabili bisbetiche*, portava in scena la lotta delle donne nel corso della storia. Cfr. Fondo Sorelle Busatta, www.femminismo-ruggente.it (ultima consultazione: 30 aprile 2024).

¹² Accanto alla costellazione di gruppi teatrali femministi (professionisti e non) che hanno caratterizzato la vicenda italiana dai primi anni Settanta, e che realizzarono spettacoli di strada, spettacoli-carosello, teatro musicale, si inseriscono una serie di iniziative e performance nate a supporto delle mobilitazioni femministe: cfr. M. Serravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma, Biblionk, 2013; *Herstory. Gruppi e collettivi femministi a Roma e nel Lazio dagli anni '70 ad oggi*, www.herstory.it (ultima consultazione: 30 aprile 2024). Pur nella loro diversità, tutti questi collettivi sono accomunati dalla forte dimensione sociale e democratica data al loro teatro, che li porta a operare al di fuori delle istituzioni e raggiungere spesso anche le zone periferiche delle città, trovando nel teatro di strada e nella «performance occasionale d'intervento» una forte matrice identitaria (R. Gandolfi, *Teatro e danza su effe (1973-1982)*, cit., p. 46). Una ricostruzione dettagliata dei multiformi esiti del teatro femminista italiano negli anni Settanta è ancora da svolgere; la maggior parte dei preziosi studi finora effettuati si è concentrata principalmente sull'esperienza fondamentale del Teatro della Maddalena e su alcune delle sue protagoniste. Cfr. almeno D. Maraini, *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani, 1974; M. G. Silvi, *Il teatro delle donne*, cit.; M. Boggio (a cura di), *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, Nardò, Besa, 2002; D. Maraini e E. Murrari, *Il sogno del teatro, Cronaca di una passione*, Milano, Rizzoli, 2013; I. Bussino e R. Perna (a cura di), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Roma, DeriveApprodi, 2014; M. Morelli, *Il teatro cambia genere*, Milano-Udine, Mimesis, 2019; M. Pulga, *Donne in scena. Il teatro femminista*

divincolandosi «dalle forme chiuse dell'estetica, del professionismo»¹³, trovano nel teatro uno «strumento di espressione comunitaria e collettiva, di enunciazione di nuove soggettività, di comunicazione»¹⁴.

Alcuni aspetti della vicenda

Per comprendere al meglio l'impatto sociale e collettivo di questo avvenimento, e, in particolare, per cogliere il valore di quanto accaduto in piazza per mezzo del linguaggio teatrale, è necessario soffermarsi brevemente su alcuni aspetti della vicenda, in primo luogo sull'incontro di Alma con il movimento femminista, che la porta a comprendere più radicalmente la doppia violenza subita, come dirà lei stessa nelle numerose interviste rilasciate ai quotidiani e alla televisione¹⁵.

Il coinvolgimento del movimento femminista sarà fondamentale, inoltre, per rivendicare l'esistenza di un soggetto collettivo che monitori e si opponga alla corte – aspetto, questo, che vedremo tornare nella performance teatrale.

La mobilitazione prende da subito un posto preponderante: i volantini, le assemblee pubbliche e lo spettacolo partecipano a creare una risonanza mediatica elevatissima¹⁶. Il giorno del processo, il 7 ottobre 1976, l'aula del tribunale, così come la piazza antistante, è gremita di donne pronte ad esplodere – ed è quello che accadrà – quando la corte decide di chiuderle fuori dall'aula e procedere a porte «socchiuse»¹⁷ – ossia di svolgere gli interrogatori a porte chiuse. Ad Alma non sarà

della Maddalena negli anni Settanta, Roma, Aracne, 2020; D. Maraini, *Per un nuovo lessico della letteratura e del teatro*, a cura di L. Fortini, Roma, Viella, 2023; M.A. Trasforini, *Luoghi del femminismo, sconfinamenti e azioni performative*, in U. Zanetti (a cura di), *La performance a Bologna negli anni Settanta*, Bologna, Edizioni MAMbo, 2023, pp. 226-235.

¹³ F. Fiaschini, *Processo vs prodotto? Uno sguardo retrospettivo sui rapporti fra teatro, scuola e animazione*, in «Il Castello di Elsinore», 2015, n. 72, p. 106.

¹⁴ R. Gandolfi, *Teatro e oralità in Italia nella stagione dei movimenti*, in D. Orecchia e L. Caviglieri (a cura di), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, cit., p. 168.

¹⁵ Giuliano Marchesini, su «La Stampa» del 9 ottobre 1976 titola con queste parole di Alma: «sono stata violentata due volte: la prima in mezzo alla campagna, la seconda quando sono stata interrogata». Cfr., inoltre, G. Miccolis, *Sono una vittima, non l'imputata*, in «la Repubblica», ottobre 1976.

¹⁶ Cfr. N.M. Filippini, «Mai più sole» contro la violenza sessuale, cit., pp. 83-85; pp. 163 sgg.

¹⁷ T. Merlin, *Un processo a porte socchiuse*, in «l'Unità», 20 ottobre 1976: «Le donne [...] hanno ottenuto invece di fare un "processo in piazza" che coinvolgesse quindi non solo [Alma] ma tutte loro, proprio in quanto tutte si sentivano oggetto di questa medesima forma di violenza». La centralità della vittimizzazione secondaria, tema fulcro della performance, emerge fortemente anche dalla strategia processuale dell'Avvocato di Alma, Vincenzo Todesco. Fra le sue richieste, respinte dalla corte, vi era anche quella di ammettere le testimonianze in qualità di esperte di psicologhe, antropologhe e personalità del movimento femminista, tra cui Dacia Maraini, per porre l'accento sulla cultura patriarcale che genera violenza e sulla falsa neutralità delle istituzioni giudiziarie.

dunque risparmiata la canonica violenza della procedura, motivo per cui la vittimizzazione secondaria e la falsa neutralità delle istituzioni diventano temi nevralgici della mobilitazione e della performance, per la prima volta in scena quello stesso giorno¹⁸ e replicata alla vigilia della seconda udienza, il 17 ottobre. In questa occasione ne viene data la notizia anche dal giornale locale¹⁹, segno della forte attenzione mediatica data alla mobilitazione. Il processo riprende in un clima di forte tensione, che culminerà in una violenta carica della polizia per sgomberare l'aula dalle donne²⁰, per concludersi a porte chiuse²¹, mentre fuori, in Piazza dei Signori, si attende la sentenza, rivendicando il contro-processo alle istituzioni.

Lo spettacolo

L'idea dello spettacolo nasce collettivamente proprio in seno alle decisioni prese per la più ampia mobilitazione; era la risposta delle studentesse più giovani, la cui pratica femminista era vissuta in maniera diversa rispetto alle «donne grandi»²², più calata nella dimensione del “fare”²³. L'intento era di «portare il tribunale fuori»²⁴; «se non ci fate entrare vi portiamo fuori noi»²⁵. Da parte delle studentesse, oltre al poter toccare «per la prima volta con mano quello che avevamo pensato sulle istituzioni»²⁶, c'era ovviamente una forte empatia con Alma, loro coetanea. «La sentivamo molto vicina»²⁷, «ci rendevamo conto che la vittima non era più Alma,

¹⁸ Come si evince da uno dei volantini, conservato presso l'Archivio del Circolo della Rosa di Verona e riportato in N.M. Filippini, *“Mai più sole” contro la violenza sessuale*, cit., appendice, doc. 1, s.n.p.: «Troviamoci tutte davanti al tribunale – giovedì 7 ottobre alle ore 9, ore 10 spettacolo delle studentesse contro la violenza».

¹⁹ «Oggi alle 15.30 in piazza Mercato Vecchio manifestazione-spettacolo delle femministe»: «L'Arena di Verona», 17 ottobre 1976.

²⁰ G. Marchesini, *Verona: quattro anni ai violentatori*, cit.

²¹ In assenza delle Avvocate, che abbandonano l'aula in segno di protesta, e della stampa: N.M. Filippini, *“Mai più sole” contro la violenza sessuale*, cit., pp. 107-117.

²² Così Paola Cesari sottolinea le differenti modalità di vivere il femminismo delle studentesse del liceo e di chi andava già all'università: «Loro avevano l'esigenza di riunirsi in modo diverso: alcune di loro, ad esempio, avevano scelto di studiare giurisprudenza proprio per difendere e lottare per i diritti delle donne [...]. Ma noi eravamo così perché loro prima avevano fatto una parte di lavoro» (intervista a Paola Cesari, 24/02/2024).

²³ *Ibid.*: «Eravamo abituate a “fare”, vivere insieme, fare delle cose insieme». Aggiunge Cristina Antonini: «noi studentesse eravamo le più piccole nel movimento delle donne, e la consapevolezza che sarebbe stato difficile entrare nell'aula del tribunale (un po' per l'età, un po' anche per la capienza fisica dell'aula del tribunale) ci ha indotte a fare qualcosa all'esterno» (intervista a Cristina Antonini, 26/02/2024).

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Intervista a Paola Cesari, 24/02/2024.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

ma tutte. Perché tutte ci sentivamo possibili vittime [...] di un'ipotetica violenza, ma anche della giustizia»²⁸.

Lo spettacolo è nato come simbolizzazione del conflitto che, ci rendevamo conto, vivevamo quotidianamente. L'idea, dunque, è nata abbastanza facilmente, perché c'era già un "lavoro di base" che avevamo fatto, anche come studentesse. [...] Quello teatrale ci è sembrato il modo più coinvolgente, che arriva a tutti i sensi, a tutte le persone, grazie ai vari linguaggi che si intrecciano, [...]. Non è solo il dazebao, in cui scrivi delle cose che magari non tutti leggono. Di fronte a un'azione teatrale in piazza, dove può passare chiunque... è il mezzo più coinvolgente, più diretto, più efficace, forse, per comunicare²⁹.

L'impianto della performance è molto semplice, connaturato e comune alla «svelta essenzialità»³⁰ dei primi spettacoli femministi: è costruito su una serie di scambi dialogici di accuse fra le donne e le istituzioni patriarcali, rappresentate simbolicamente da cinque figure allegoriche³¹; queste parti sono intervallate da momenti corali in cui vengono declamati slogan e intonate canzoni accompagnate dalla chitarra. Il testo dello spettacolo, sebbene sia stato scritto al momento della performance, non è conservato nella sua versione integrale; per la ricostruzione mi sono basata principalmente sulle fonti orali e su quanto ripreso nel documentario *La sfida di Verona*.

In scena, disposte in fila, ci sono cinque figure incappucciate che tengono in mano un libro; indossano dei mantelli neri e un cartello al collo che le identifica. Sono la Legge, l'Uomo, la Chiesa, la Medicina, l'Educazione. Di fronte a loro e

²⁸ Intervista a Cristina Antonini, 26/02/2024.

²⁹ Intervista a Francesca Zannini, 22/02/2024.

³⁰ Così Maricla Boggio ricorda i primi esperimenti teatrali della Maddalena; nonostante questi appartengano alla sfera del professionismo teatrale, il *modus operandi* da lei descritto è comune a molte pratiche femministe, anche amatoriali come questa: drammatizzazione delle tematiche affrontate, creazione collettiva – dalla scrittura alla regia –, povertà e essenzialità dei mezzi utilizzati, presenza di parti corali e musicali. Cfr. M. Boggio, *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, cit., p. 23. Boggio ricorda inoltre il bisogno di delineare «una drammaturgia adeguata alla necessità [...]». Si poneva l'urgenza di adeguarsi alla scarsità dei mezzi e all'urgenza delle circostanze in cui farsi sentire, «mostrarsi», ivi, pp. 19-20. Gli studi sul teatro femminista, italiano e non, concordano nel riconoscere quali tratti comuni, oltre a quelli già citati, la pratica dell'autocoscienza come base drammaturgica, l'assenza di una leader o di una regista, l'esigenza di evitare la passività del pubblico, anche attraverso delle discussioni post-spettacolo ideate come parte integrante delle performance. Cfr. E. Aston, *An Introduction to Feminism and Theater*, London-New York, Routledge, 1995; M. Pulga, *Donne in scena*, cit.

³¹ La drammaturgia femminista non è estranea al ricorso a figure allegoriche che agiscono in una sorta di processo: ne è un esempio il *Pageant of Great Women*, di Cicely Hamilton, una delle opere di maggior successo del movimento britannico per il suffragio femminile di inizi Novecento, in cui la figura della Donna e del Pregiudizio presentavano a vicenda le proprie ragioni. Cfr. R. Gandolfi, *La prima regista*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 130-151.

contro di loro guadagnano a turno il piccolo spazio scenico, delimitato dalle femministe sedute a terra, alcune ragazze, che accusano le figure attraverso racconti di episodi di discriminazione, sopraffazione, violenza, partendo da quello vissuto da Alma, che, interpretata in scena da una ragazza, accusa la Legge. Questa parte, fra le più integre della ricostruzione drammaturgica, è utile per comprendere il processo di scrittura collettiva svolto dalle studentesse. Nella battuta della Legge è possibile infatti rintracciare particolari della storia di Alma che emergono dal fascicolo processuale, nello specifico le insinuazioni e le domande poste da parte del maresciallo dei carabinieri prima, del pubblico ministero poi, tutte ruotanti attorno al supposto concorso di colpa della vittima, che la condivisione del “raccontarsi fra donne” ha riconosciuto come universali: erano parole che risuonavano a chi aveva subito quella stessa violenza e che ora, grazie al coraggio di Alma, uscivano dalle aule chiuse delle istituzioni per arrivare alle orecchie di tutti.

LEGGE: Tu dici di essere stata violentata. Eri d'accordo con i tuoi violentatori per piantare il tuo ragazzo? O hai inventato tutto per giustificare una tua gravidanza? Eri vergine o no? Se non eri vergine la violenza non esiste, chiederemo le prove ginecologiche per vedere se lo eri. Li hai certamente provocati. Perché ti trovavi per strada a quell'ora? Perché esci la sera invece di stare a casa come tutte le brave ragazze? Te la sei voluta tu. Ti è piaciuto? Hai provato orgasmo? Se ti fossi opposta come dici non ci sarebbero riusciti. Raccontami di preciso cosa ti hanno fatto.

ALMA: È ora di finirla con queste violenze continue. Mi sono rivolta alla polizia per chiedere giustizia ma mi trattano come una puttana, come una colpevole. Frugano nella mia vita privata senza ritegno, per scoprire qualche prova di colpevolezza. Come se fosse una colpa uscire di sera o abitare in periferia ed esser costretta a fare strade buie. Sì, per loro è una colpa, come lo è il fatto di decidere per la propria vita e non subirla. E per questo mi fanno rivivere quei momenti, sottoponendomi a domande angosciose, a degradanti visite ginecologiche. [...] Ma è difficile, perché un'educazione che ci ha sempre voluto represses, incapaci di reagire alla forza dell'uomo, mi è crollata addosso e mi hanno violentata. E adesso la violenza si ripete perché mi stanno trattando da colpevole³².

Nella risposta della ragazza ritornano le parole di alcune dichiarazioni effettivamente rilasciate da Alma ai giornali, come, ad esempio, quelle contenute nell'intervista realizzata negli stessi giorni dal «Corriere della Sera»³³. Alcune delle battute

³² *La sfida di Verona*, cit. (trascrizione a cura di chi scrive).

³³ «La verità è che noi donne ci sentiamo oppresse: oppresse dalla Chiesa, dalle leggi, dalla medicina, dalla famiglia. Oggi abbiamo preso coscienza, ci opponiamo a queste istituzioni che intendono negare la nostra indipendenza, la ricerca della nostra individualità e vogliono ricacciarci nel ruolo in cui a loro fa più comodo, cioè quello in cui ci tengono segregate da secoli [...]. Questa violenza che ho subito come donna mi ha fatto capire la vera condizione della donna»:

vengono ripetute anche negli slogan corali, a dimostrare non che la composizione drammaturgica si sia basata sulle dichiarazioni pubbliche rese ai mass-media, bensì che questa sia fondata sulla forte circolazione delle parole fra le donne, un *modus operandi* fondato sul confronto e sulla narrazione del sé, in condivisione³⁴. Alla base di molte delle esperienze teatrali femministe di quegli anni vi erano i gruppi di autocoscienza, attivi anche a Verona. Sebbene rappresentarono anche in quel contesto uno strumento essenziale di presa di coscienza, furono prediletti e praticati dalle donne più adulte; le studentesse riconoscono più funzionale, invece, l'attitudine al dialogo e al confronto continui.

Abbiamo tirato fuori degli sketch. Ci siamo immaginate cosa poteva dire un giudice, un padre, un uomo della strada. Erano cose che sapevamo, non avevamo bisogno di documentarci [...]. Era una nostra espressione, nata dalla nostra abitudine a parlare, a raccontarci³⁵.

Tutte le testimonianze concordano sulla fluidità del processo di scrittura collettiva: «eravamo molto abituate a scrivere e usare le parole»³⁶, riconoscendo come centrali sia le esperienze personali che emergevano dai racconti condivisi, sia la pratica nella scrittura di slogan, volantini, ciclostilati. Sul primo aspetto, una testimonianza significativa è quella di Lucia Della Libera che, partendo dal proprio vissuto personale, nello spettacolo recita la sua parte vestita da calciatrice, contrapponendosi alla figura dell'Educazione che le impone:

Tu non devi correre [...] né fare giochi rumorosi, perché sei una bambina. Ricordati che la tua destinazione è il matrimonio. Tu avrai le idee di tuo padre, di tuo fratello e, se sarai tanto fortunata da trovarlo, quelle di tuo marito. Devi frequentare scuole che durino pochi anni, perché dopo ti sposerai³⁷.

M. Durand, *Vittima di stupro: "perché voglio il processo a porte aperte"*, in «Corriere della Sera», ottobre 1976.

³⁴ «Imparavamo ad essere solidali, a scambiarsi nozioni ed informazioni, a fare anche delle piccole cose, ma per noi, solo per noi. Quando ci trovavamo eravamo noi e nessun altro. Cominciavamo a sperimentare il concetto di sorellanza, ma sorellanza vera, non quella che ti viene dalla famiglia, sorellanza che ti viene dal cuore, dalla condivisione, dal piacere di fare delle cose insieme. [...] Parlavamo di tutto, senza timori. Parlando parlando si rafforzava la presa di coscienza»: intervista ad Anna Poli, Archivia: Centro Documentazione Donna – Archivio della memoria, www.circolodellarosavr.org (ultima consultazione: 30 aprile 2024). Le pratiche di autocoscienza e dell'inconscio furono alla base di molti esperimenti di teatro femminista negli anni Settanta. Cfr. almeno l'imprescindibile L. Melandri, *Una verità indicibile. La pratica dell'inconscio nel movimento delle donne degli anni Settanta*, Milano, Franco Angeli, 2000 e D. Palmieri e M.M. Pasquino, *Il linguaggio dell'autocoscienza tra filosofia e teatro: Carla Lonzi e Dacia Maraini*, in «Bollettino filosofico», XXIV, 2008, p. 499.

³⁵ Intervista a Paola Cesari, 24/02/2024.

³⁶ Intervista a Cristina Antonini, 26/02/2024.

³⁷ G. Marchesini, *Verona: quattro anni ai violentatori*, cit.

Ricorda Lucia Della Libera:

Io avevo subito una grossa discriminazione quando ero più piccola, a dieci-undici anni. In questo campionato estivo mi esclusero perché ero femmina e rimasi molto male. Questa parte che ho voluto interpretare nello spettacolo mi toccava molto. Mi sono vestita come un giocatore di calcio e avevo un pallone in mano ed espressi proprio la delusione che avevo provato³⁸.

Tutte le donne intervistate riconoscono come fondante di questa esperienza lo slogan “il personale è politico”. Come sottolinea Roberta Gandolfi, il neofemminismo italiano degli anni Settanta «si nutrì profondamente di ascolto, di parola scambiata e ascoltata, di riconoscimento nell'altra, per trasformare il personale in politico»³⁹. Francesca Zannini ricorda come, accanto alle esperienze personali, c'era chi faceva «un discorso “critico” più ampio rispetto a come venivano trattate le donne»⁴⁰. È quanto accade nel monologo contro l'Uomo, interpretato coraggiosamente a volto scoperto da Cristina Antonini:

Io ti accuso uomo, ti accuso perché mi hai sempre considerata una tua proprietà, per te io sono sempre stata un oggetto, [...]. E poi, quando finalmente avevo un ragazzo, mi sentivo qualcuno, ero felice. Ma perché, mi domando, mi sentivo qualcuno, dal momento che è lui che ti sceglie, è lui che decide quando venire con te, e quando sei insieme a lui, è lui che decide cosa fare, lui che decide dove andare. È lui che può avere una vita sua, degli amici, che può uscire di casa la sera. [...] Io accuso l'uomo per la violenza che ha fatto sulla mia mente. [...] Accuso la sua violenza verso la mia personalità, che non è mai presa sul serio. Lo accuso per la violenza che mi fa quando cerca di distruggere ogni mia convinzione. Lo accuso per la violenza che fa alla mia sessualità. Lo accuso di non volermi aiutare e capire nella mia crescita. E lo accuso di farmi la stessa violenza che i nostri padri fecero alle nostre madri⁴¹.

Alle testimonianze e vissuti personali e alla presa di coscienza collettiva si unisce una scrittura «per punti»⁴², figlia dell'esperienza maturata dalle giovani per la formulazione di slogan e dazebao e confluita nelle parti gridate e cantate dal coro delle femministe presenti in piazza, che intervallano ogni scambio di battute fra le donne e le figure allegoriche delle istituzioni⁴³. Come noto, la musica e il canto

³⁸ N.M. Filippini, “*Mai più sole*” contro la violenza sessuale, cit., p. 93.

³⁹ R. Gandolfi, *Teatro e oralità in Italia nella stagione dei movimenti*, cit., p. 171.

⁴⁰ Intervista a Francesca Zannini, 22/02/2024.

⁴¹ *La sfida di Verona*, cit. (trascrizione a cura di chi scrive).

⁴² Intervista a Cristina Antonini, 26/02/2024.

⁴³ Si riporta, a titolo di esempio, uno degli slogan scanditi dalle femministe in piazza, registrati anche nel documentario *La sfida di Verona*: «Anche dopo che ci hanno violentate, subiamo il

erano una costante nelle manifestazioni e negli spettacoli femministi. L'introduzione di questi elementi riguardò dapprima una forma di rielaborazione di canti della tradizione orale e popolare; successivamente vennero composti testi e musiche nuove⁴⁴. A Verona furono particolarmente attive le cantautrici femministe Laura Baccina, Grazia de Marchi, Mariella Milani, che già negli anni precedenti avevano accompagnato spettacoli teatrali realizzati dalle femministe⁴⁵. Fra i canti intonati dalle donne in questa occasione vi erano anche alcuni pezzi firmati dal movimento femminista romano, come *Siamo in tante...* e *Noi siamo stufe*, diventati ben presto fra le più note colonne sonore delle mobilitazioni⁴⁶. La musica ha contribuito per molte delle donne a riconoscere nello spettacolo «una delle forme più gioiose»⁴⁷ di militanza, riconnettendo la performance alla cultura orale e popolare.

Come si evince dal documentario e come ricordato da alcune delle donne presenti nel pubblico è anche quanto accaduto in piazza dei Signori, dove la folla delle femministe partecipa empaticamente alla performance prendendo un doppio ruolo, di coro interno allo spettacolo e di pubblico. Sono, infatti, sedute a terra, delimitano e proteggono lo spazio scenico; intorno a loro, altre persone assistono alla performance in piedi. Nella piazza si crea dunque una sorta di “doppio pubblico”, quello “selezionato” delle femministe e quello casuale, incuriosito e, in alcuni casi, disturbato dalla performance: «l'obiettivo era di coinvolgere le persone che passavano, che fossero almeno incuriosite»⁴⁸. Secondo quanto ricostruito, la

processo, da imputate». Per un elenco esaustivo degli slogan, apparso anche in diversi volantini, cfr. N.M. Filippini, “*Mai più sole*” contro la violenza sessuale, cit., appendice, s.n.p.

⁴⁴ Un esempio noto e significativo è quello del movimento femminista romano, in cui operarono cantautrici come Yuki Maraini e Fufi Sonnino. Entrambe attive al Teatro della Maddalena, firmarono, fra gli altri, nel 1974 lo spettacolo *Le canzoni del disagio*.

⁴⁵ Cfr. *supra*, nota 11.

⁴⁶ *Siamo in tante...* è un brano di Sara Poli, probabilmente ripreso da un canto svedese, edito da Savelli nel 1975 in quella che fu una delle prime raccolte di canzoni popolari e femministe, a cura di Yuki Maraini, contenente anche brani di Amalia Goffredo, Fufi Sonnino, Antonietta Laterza. Ancora ad opera del movimento femminista romano, *Noi siamo stufe* è un canto adattato sulla melodia del brano country statunitense di denuncia *Sixteen tons*; è stato pubblicato nel 1975 nel Canzoniere femminista *Canti delle donne in lotta* ed è stato interpretato anche dal gruppo musicale delle donne del comitato per il salario al lavoro domestico di Padova: «Siamo stufe di fare bambini, lavare i piatti, stirare i pannolini. Avere un uomo che ci fa da padrone e ci proibisce la contraccezione / [...] / Siamo stufe della pubblicità che deforma la nostra realtà, questa moderna schiavitù da oggi in poi non la accettiamo più / Noi siamo stufe di essere sfruttate, puttane o sante venir classificate, basta con la storia della verginità, vogliamo la nostra sessualità». Entrambi i canti sono presenti nel documentario *La sfida di Verona*, cit. ed è possibile ascoltarli in www.ildeposito.org (ultima consultazione: 30 aprile 2024). Cfr. inoltre M. Bacchetti (a cura di), *Nella donna c'era un sogno – Canzoniere femminista*, Milano, Moizzi Editore, 1976.

⁴⁷ Intervista a Raffaella Poldelmengo, in N.M. Filippini, “*Mai più sole*” contro la violenza sessuale, cit., pp. 58-59.

⁴⁸ Intervista a Cristina Antonini, 26/02/2024.

composizione del pubblico delle due repliche fu diversa; nella prima rappresentazione alcune delle intervistate ricordano una piazza quasi esclusivamente al femminile⁴⁹. Durante la seconda replica, la presenza della televisione e, più in generale, l'accresciuta attenzione mediatica hanno attirato molte più persone: è un pubblico numeroso ed eterogeneo, formato da donne, uomini e bambini di diverse età, che invade anche lo spazio scenico, esprimendo solidarietà, stupore, curiosità ma anche dissenso. Il documentario testimonia, infatti, la reazione di un uomo verso lo spettacolo, nel momento in cui la studentessa che interpreta Alma sta facendo il suo monologo, mettendo alla prova la concentrazione della giovane.

Molte delle studentesse che hanno realizzato la performance sono alla loro prima esperienza teatrale: Paola Cesari nel ricordarsi si rivede «come un'attrice naturale di Ciprì e Maresco. Prese nel loro ambiente, nella loro spontaneità e nella loro semplicità»⁵⁰; altre affermano che erano «abbastanza abituate a parlare in pubblico», ad avere «una certa consuetudine con la piazza e l'esposizione di sé»⁵¹, come dice Cristina Antonini, che veniva dall'esperienza di militanza organizzata per il referendum contro l'abrogazione della legge sul divorzio. Per altre è vivido il ricordo di aver provato paura di essere riconosciute e di dover affrontare, anche a casa, un nuovo processo⁵². Anche per questo la scelta dei cappucci si è rivelata funzionale, consentendo di partecipare a chi non poteva o non voleva essere riconosciuta. Sotto questo aspetto ha influito molto la presenza della televisione: «è stata una cosa che ci ha spaventate più che lusingate, proprio per via di questa esposizione. Negli anni Settanta andare in televisione non era assolutamente una cosa abituale. Ma era diventato quello che avevamo voluto diventasse: una questione pubblica»⁵³.

Il teatro, dunque, diventa il megafono del “personale è politico”, anche grazie alla centralità del corpo e della sua esposizione, fortemente rivendicati dai movimenti femministi e fondanti la pratica scenica: «è attraverso la corporeità che passano le questioni-chiave della politica delle donne»⁵⁴.

Il teatro come strumento di rivendicazione

Lo spettacolo ha dunque raggiunto il suo obiettivo di rivendicazione; questo è uno dei meriti che le protagoniste riconoscono alla loro azione performativa, sebbene

⁴⁹ «Noi c'eravamo staccate dalla piazza principale. Doveva essere la piazza solo delle donne, i compagni volevano essere presenti quindi c'erano state alcune discussioni. Io ricordo che in questa piazza c'era un unico uomo, che era un poliziotto della Digos. Era, non riconoscibile, di più!» (*ibid.*).

⁵⁰ Intervista a Paola Cesari, 24/02/2024.

⁵¹ Intervista a Cristina Antonini, 26/02/2024.

⁵² Cfr. N.M. Filippini, “*Mai più sole*” contro la violenza sessuale, cit., p. 94.

⁵³ Intervista a Cristina Antonini, 26/02/2024.

⁵⁴ R. Gandolfi, *Teatro e danza su effe (1973-1982)*, cit., p. 34.

fatichino ancora a riconoscerla come tale. Come già riscontrato da Maria Grazia Silvi, quando negli anni Ottanta ha realizzato una ricerca sul teatro femminista, la reazione delle intervistate è spesso quella di sottovalutare il valore artistico di quanto fatto:

“Ma veramente era una cosa così, nulla di importante, comunque se vuoi...” perché la prima cosa era sempre (quasi sempre) lo stupore, l’avvertimento che si trattava di una cosa di poca importanza (la donna è assente dalla Storia, la donna è assente dalla stessa sua opera che, continuamente svalutata, derubata e consegnata all’indifferenza e alla morte, essa stessa finisce per dimenticare e alienare)⁵⁵.

Molte sono le riflessioni suggerite da questo punto, in primo luogo sulla scoperta della creatività femminile che prende piede proprio in quegli anni, ancora ai primi vagiti per poter essere rivendicata come tale dalle dirette interessate; una «creatività femminista» che trova «nelle manifestazioni pubbliche, nelle coreografie dei cortei, nei girotondi, danze e pantomime, nell’elaborazione di canti, slogan, cartelli o parole d’ordine»⁵⁶ il proprio potenziale espressivo ed estetico.

Le esperienze del narrarsi e del raccontarsi fra donne hanno mostrato non solo che la creatività femminile poteva esprimersi persino nel più «anonimo ambiente domestico», ma che le donne, nel «liberare il loro *Io* creativo»⁵⁷, hanno trovato nella dimensione collettiva la loro carica espressiva e la forza rivendicativa, costruendo una «simbologia femminile di valore comunitario»⁵⁸.

come improvvisamente ridestate da un lungo sonno, finalmente diffidenti, le donne sono andate a controllare il grande “arazzo” su cui “potenti tessitori” andavano raccontando da millenni la loro storia. [...] decidono di “parlare anzi-

⁵⁵ M.G. Silvi, *Il teatro delle donne*, cit., pp. 9-10. A tal proposito vale la pena ricordare Adriana Cavarero: «In una delle scene più belle dell’Odissea, Ulisse siede come ospite alla corte dei Feaci, in incognito. Un aedo cieco intrattiene col suo canto i convitati. Egli canta “gesta di eroi, una storia la cui fama giungeva allora al cielo infinito”. Canta della guerra di Troia, narra di Ulisse, delle sue imprese. E Ulisse, nascondendosi il volto nel gran mantello purpureo, piange. “Non aveva mai pianto prima” commenta Hannah Arendt “certo non quando i fatti che ora sente narrare erano realmente accaduti. Soltanto ascoltando il racconto egli acquista piena nozione del suo significato» (A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione* [1997], Roma, Castelvecchi, 2022, p. 25).

⁵⁶ Intervista a Dacia Maraini, in L. Tornabuoni e S. Reggiani, *Sorelle d’Italia. L’immagine della donna dal ’68 al ’78*, Milano, Bompiani, 1977, p. 173. Sulla creatività femminile cfr. inoltre S. de Beauvoir, *La donna e la creatività*, Milano-Udine, Mimesis, 2001; A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit.; E. Emmy, *Donna – Arte – Marxismo*, Roma, Bulzoni, 1977; M. Pulga, *Donne in scena*, cit.

⁵⁷ Ivi, pp. 19-20.

⁵⁸ E. Emmy, *Donna – Arte – Marxismo*, cit., p. 100.

ché essere parlate”, di sottrarre la propria rappresentazione al monopolio maschile, di ripensare storicamente il proprio dire e il proprio silenzio, ritrovare e fare emergere le tracce di un discorso altro [...]»⁵⁹.

Ed è quanto accaduto a Verona, dove il teatro, prima ancora del suo valore performativo ed estetico, recupera il suo valore civile, diventando strumento d'intervento politico in grado, per dirla con Duvignaud, di mostrare la società a sé stessa e, nell'atto stesso di rappresentarla, incidere per modificarla⁶⁰.

La contestazione veronese accende una miccia che si propaga nelle successive mobilitazioni, che recuperano formule analoghe anche sul piano della performatività⁶¹; il caso di Alma fa da modello e nutre la più ampia trasformazione sociale e giuridica che da quegli anni muove i primi passi per combattere la violenza e dare avvio al dibattito che porterà nel 1996 al varo della legge che trasforma lo stupro da delitto contro la morale e il buoncostume a delitto contro la persona. I fatti ogni giorno ci dimostrano che la strada è ancora lunga, ma che le micce, come questa, continuano a illuminare la nostra strada contro la violenza.

Dispettosamente mi nascondo nella notte, passerà una sorella
Raccoglierò la sua luce per poter dire poi
che il suo buio mi ha parlato⁶²

⁵⁹ È quanto riportato da Saviana Scalfi nella relazione *L'espressione teatrale dal punto di vista delle donne*, conservata presso Archivia – Archivi Biblioteche Centri di Documentazione delle donne, Roma, Fondo Scalfi, fasc. 30, busta 6.

⁶⁰ J. Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965; Id., *Le théâtre, et après*, Paris, Casterman, 1971.

⁶¹ Come già era accaduto per il processo del massacro del Circeo, anche nell'anno successivo il teatro accompagnerà altre mobilitazioni a sostegno di vittime di violenza. Si spera di portare gli esiti di questa ricerca, ancora in corso, in altra sede.

⁶² M.G. Silvi, *Il teatro delle donne*, cit.

Florinda Nardi

**In forma di teatro.
Lingua, cultura e formazione
per una cittadinanza attiva**

Premessa

Mi ha sempre affascinato il momento preciso in cui, mentre il pubblico attende seduto, la porta sul palcoscenico si apre e l'artista appare illuminato dalle luci della scena, ovvero, scegliendo l'altra prospettiva, il momento in cui l'artista che sta in attesa nella semioscurità vede aprirsi quella stessa porta, che rivela le luci, il palcoscenico, il pubblico... Il momento è toccante, che si scelga l'uno o l'altro punto di vista, perché dà corpo ad una nascita, perché rende concreto il passaggio attraverso una soglia che separa un rifugio, protetto, ma limitante, dalla possibilità e dal rischio di un mondo che sta oltre... Capisco che entrare nella luce è anche una potente metafora della coscienza, della nascita della mente che conosce, del comparire semplice eppur grave del senso del sé nel mondo del mentale¹.

Questa citazione tratta dal volume *Emozioni e Coscienza* del neuroscienziato portoghese Antonio Rosa Damasio – messa in esergo da Salvatore Maiorana al suo *Neuroscienze e didattica delle lingue. La glottodidattica fra teatro, empatia, emotività*² – risulta particolarmente adatta a introdurre il tema che si vuole trattare, anche assumendo un diverso punto di vista, nel presente saggio. Contiene infatti in sé tutti gli elementi necessari a fare luce sul complesso ventaglio di fenomenologie teatrali che si manifestano dall'incontro del teatro con l'apprendimento della lingua, con il confronto interculturale, con i processi e i percorsi di formazione. Il teatro come luogo, fisico e mentale, nel quale ci si può incontrare e confrontare con una cultura altra, il teatro come strumento per l'inclusione e l'integrazione sociale dei migranti, il teatro quale processo formativo per la nascita di nuove coscienze

¹ A.R. Damasio, *Emozioni e Coscienza*, citato in S. Maiorana, *Neuroscienze e didattica delle lingue. La glottodidattica fra teatro, empatia, emotività*, Pescara, Edizioni Tracce, 2009, p. 7.

² Cfr. S. Maiorana, *Neuroscienze e didattica delle lingue*, cit.

per una cittadinanza consapevole, il teatro, infine, come prodotto artistico ibrido, dalla molteplice identità e anticipatore di una società ancora lontana a venire.

Soprattutto, pur nell'esaltazione della dimensione emotiva, la considerazione di Damasio e la sua risignificazione da parte di Maiorana invitano ad adottare un necessario approccio interdisciplinare per parlare di espressioni, realizzazioni e produzioni teatrali che coinvolgono per forza di cose altri ambiti del sapere. Significa essere pienamente consapevoli di dover affinare strumenti metodologici di indagine non solo nell'ambito della letteratura e del teatro, ma anche della linguistica, della glottodidattica, della pedagogia, dell'antropologia, dell'etnografia, persino della storia e della geografia che sono coordinate che non dovrebbero mancare in qualunque altra disciplina.

L'applicazione delle tecniche teatrali alla didattica della lingua e della cultura (binomio inscindibile), il concetto stesso di teatro come strumento di formazione o, ancora di più, il teatro sociale e, più nello specifico, il teatro interculturale aprono fin troppe vie di riflessione e restituiscono una varietà di atti performativi nei quali non è facile mettere sistematicamente ordine. Si può tentare però di tenere una "vista dall'alto" – come direbbe Ferdinando Taviani – e portare esempi significativi che restituiscano una fotografia delle tante fenomenologie teatrali che possono assumere e, soprattutto, prospettare una visione d'insieme intesa anche come speranza, utopia o, più ottimisticamente, progettualità per un teatro capace di farsi strumento di una cittadinanza attiva e consapevole.

Il teatro e la didattica della lingua italiana come lingua seconda o straniera

Nell'ambito della didattica delle lingue straniere, l'uso delle tecniche teatrali diviene già a partire dagli anni Sessanta una risposta insita nelle moderne teorie linguistiche che sono alla base degli approcci didattici utilizzati. Lo sviluppo della sociolinguistica per lo studio dei fenomeni linguistici in specifici contesti sociali insieme a quello della pragmalinguistica per l'uso contestuale della lingua come azione reale e concreta, uniti agli studi di psicologia umanistica sul bisogno di crescita e affermazione del sé, che vede nell'autostima il presupposto all'equilibrio e benessere personale (in alternativa al comportamentismo e alla psicologia dinamica), hanno prodotto approcci come il *Natural Approach* o quello umanistico-affettivo. E tali approcci hanno poi sviluppato metodi quali il *Community Language Learning* insieme ad alcune (e relative) tecniche di insegnamento quali il *Total Physical response* o il *Silent way* che insistono sulla centralità dell'apprendente nel contesto della classe e sulla sua necessità di essere parte attiva del processo di apprendimento attraverso azioni linguistiche che lo rendono sempre più protagonista. Il docente viene visto come un conduttore del gioco d'apprendimento linguistico (una sorta di regista), i discenti diventano veri e propri attori che devono imparare a interagi-

re tra loro su schemi dati procedendo nell'apprendimento delle "parti", lo spazio della classe si trasforma in un palcoscenico sul quale agire l'atto comunicativo.

L'esempio che maggiormente rende comprensibile il parallelismo tra classe e compagnia è sicuramente quello dell'uso di tecniche che si sono direttamente ispirate al teatro, come il dialogo e l'interazione che sono alla base di qualunque principio di comunicazione autentica. Si pensi infatti al diverso grado di profondità "teatrale" che assumono le tecniche del *role making* (o *role taking*), *role playing* e drammatizzazione. Si tratta di tecniche di simulazione del dialogo che in maniera graduale conducono l'apprendente dalla ripetizione di un dialogo dato (*role making* con variazioni al testo minime) alla definizione e simulazione di un dialogo costruito su informazioni di base fornite dal docente (*role playing*, spesso con carte identificative dei personaggi da interpretare e frasi modello da poter usare), fino all'autonomia dell'improvvisazione (o alla scrittura prima e interpretazione poi) di un dialogo dato avendo a disposizione solo il contesto comunicativo, il profilo dei personaggi coinvolti e il contenuto della conversazione da agire. In quest'ultimo caso si è arrivati a oltrepassare la definizione di drammatizzazione glottodidatticamente intesa quale esercizio fonologico, intonativo e paralinguistico³, per entrare nella più complessa forma del processo di sviluppo contemporaneo di tutte le abilità linguistiche necessario per il passaggio dalla scrittura di un testo dialogato alla sua messinscena.

Se dunque è stato chiaro da subito quanto proficuo potesse essere adottare queste tecniche mutate dal teatro per mettere in situazione gli studenti, l'ulteriore passo, che ha portato dal *learning by doing* a fare in modo che quel "doing" fosse il gioco del teatro, è stato piuttosto facile.

Molti sono stati infatti i progetti nati per sviluppare questa metodologia e sin da subito applicati a differenti lingue straniere. Il primo che merita di essere ricordato

³ Cfr. P.E. Balboni: «Essa consiste nella ripetizione di un dialogo, di solito già ascoltato e compreso, presente nel manuale oppure, come in certe "recite", predisposto dalla stessa classe. Le finalità della drammatizzazione sono due: da un lato, essa serve a fissare le espressioni linguistiche che realizzano le varie intenzioni comunicative [...], le strutture morfosintattiche e il lessico; dall'altro, la drammatizzazione è utile per esercitare gli elementi fonologici, soprattutto gli aspetti intonativi e paralinguistici [...]. La drammatizzazione è scarsamente usata perché viene ritenuta "poco creativa" (né intende esserlo), mentre ci pare che essa debba essere considerata come un passaggio necessario per muovere dal puro ascolto all'interazione; viene inoltre ritenuta adatta solo ad allievi molto giovani, mentre può essere usata anche con adolescenti e adulti cui siano state spiegate le finalità di tale tecnica. La drammatizzazione – al di là dell'iniziale disagio di chi deve 'mettersi in scena' – offre un rilevante vantaggio psicologico: essa non rappresenta una sfida eccessiva per l'allievo, in quanto non richiede una produzione autonoma fin dalle fasi iniziali dell'unità didattica: in questo senso viene incontro alle necessità della sempre più diffusa *delayed oral practice*, cioè delle procedure di matrice umanistico-affettiva che suggeriscono di non chiamare l'allievo a produrre lingua straniera quando ancora non si sente psicologicamente pronto» (*Tecniche didattiche e processi dell'apprendimento linguistico*, Padova, Liviana, 1991, pp. 50-51).

è proprio quello elaborato da Salvatore Maiorana in qualità di Ispettore di Lingue Straniere del Ministero della Pubblica Istruzione nell'anno scolastico 2000-2001 con i docenti di lingua inglese (Stefania Zampiga), francese (Eliana Terzuoli) e tedesca (Paola Minucci) delle e per le scuole delle province di Arezzo, Livorno, Firenze e Prato⁴.

Il *Progetto Edward Bond*, dal teatro alla pace era intitolato e ispirato al drammaturgo inglese impegnato “nella lotta contro la violenza e la guerra” perché, come ricorda Maiorana,

Bond considera i suoi drammi degli *esercizi* logico-emotivi per sviluppare nello spettatore le *human skills* cioè le capacità umane che mettono l'individuo nella condizione di capire i suoi bisogni e le sue relazioni di significato con il mondo. Il teatro è come raccontare storie e queste servono a ordinare e razionalizzare il mondo in modo creativo. Anche i bambini e gli adolescenti possono sfruttare le loro capacità di usare schemi narrativi per organizzare la propria esperienza⁵.

A partire dalle sue opere, dunque, sono state progettate attività teatrali appositamente pensate per l'apprendimento linguistico, per il raggiungimento degli obiettivi didattici e lo sviluppo delle competenze e delle abilità necessarie al raggiungimento del livello di competenza linguistica (produzione e ricezione orale, produzione e ricezione scritta, interazione):

La metodologia usata nel progetto Edward Bond è stata quella di un approccio teatrale comunicativo che ha permesso di sfruttare il mezzo teatrale come strumento per l'apprendimento delle lingue. L'uso delle strategie teatrali come l'improvvisazione, la drammatizzazione, la recitazione, la scrittura creativa, la *mise en espace* del testo drammatico e la *messa in scena*, hanno coinvolto gli studenti nell'apprendimento comunicativo ed emotivo delle lingue straniere. Inoltre l'approccio teatrale ha privilegiato la modalità operativo laboratoriale finalizzata allo sviluppo delle capacità mimico-gestuali, prossemiche, cinesiche *prosodiche* e dinamico relazionali. I laboratori sono stati finalizzati all'educazione del linguaggio corporeo, e allo sviluppo di una nuova estetica dell'espressività e della comunicazione umana⁶.

L'esperienza ha permesso ai partecipanti di lavorare alla realizzazione di un prodotto teatrale in tutte le sue fasi, dall'analisi alla traduzione e dall'adattamento del testo al suo compimento sulla scena, facendo di ciascuna di queste fasi un modulo di apprendimento strutturato e finalizzato all'acquisizione delle competenze linguistiche (e culturali).

⁴ Cfr. S. Maiorana, *Neuroscienze e didattica delle lingue*, cit.

⁵ Ivi, p. 131.

⁶ Ivi, p. 132.

Allo stesso modo, e in maniera ancor più programmatica e strutturale, avvalendosi anche di esperti della formazione teatrale, qualche anno più tardi, nel 2004, l'Università del Piemonte ha fondato il *TiLLiT – Teatro in Lingua Lingua in Teatro* che oggi, a distanza di venti anni, ha portato il lavoro nei laboratori teatrali a produzioni di significativo spessore.

Il presupposto di partenza – oltre a una programmatica equivalenza tra Lingua e Teatro, dichiarata sin dal nome del progetto – lo individuavano nella definizione di Lay Theatre proposta da Alan Read in *Theatre and Everyday Life* ossia l'interpretazione di un teatro “laico” in quanto praticato da non professionisti in maniera non professionale, sostanzialmente “profano”: «uno spazio fuori dal tempio»⁷. L'avvio di questi laboratori infatti è stato possibile grazie all'iniziativa di docenti di lingua straniera, fattisi conduttori, che non avevano alcuna esperienza attiva di teatro. Ma la componente di una rappresentazione finale davanti a un pubblico aperto, non solo amico, ha da subito aggiunto una componente fondamentale: il passaggio dal teatro come processo laboratoriale finalizzato alla didattica, al teatro come prodotto artistico. A distanza di venti anni, avvalendosi anche delle competenze del professionista e pedagogo teatrale Mario Sgotto, il progetto dalle aule universitarie è arrivato a occupare spazi teatrali più significativi, l'ultima edizione, ad esempio, del 6-7 giugno 2023, è andata in scena al Teatro civico di Vercelli e ha visto il coinvolgimento di due università straniere e di tre Istituti di Istruzione Superiore oltre che delle quattro sezioni di lingua dell'Università del Piemonte Orientale⁸.

Un'esperienza altrettanto significativa è quella partita con un progetto di ricerca multilaterale per l'insegnamento della lingua italiana a stranieri attraverso il teatro, promosso da Novacultur, fondata da Carlo Nofri, con un finanziamento europeo (2008-2009) per il Lifelong Learning Programme of the European Union, dal titolo *Glottodrama*. Un progetto che ha unito dieci partners di otto paesi diversi (Italia, Francia, Grecia, Romania, Turchia, Bulgaria, Portogallo e Spagna), tra cui l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata, e che ha portato a fondare la *Glottodrama Academy*⁹, registrare il *Glottodrama method*¹⁰ ed espandere la sperimentazione anche alle altre lingue straniere.

The first Language targeted by the project has been Italian for foreigners. The core of the project has been the creation, experimentation and scientific formalization of a methodology for foreign language teaching through theatrical resources able to clearly point out theoretical principles, application rules and

⁷ Cfr. A. Read, *Theatre and Everyday Life. An Ethics of Performance*, London, Routledge, 1995.

⁸ Cfr. *Il progetto Tillit*, <https://tillit.uniupo.it/home> (ultima consultazione: 14 aprile 2025).

⁹ Cfr. *Glottodrama*, <https://www.glottodrama.eu/> (ultima consultazione: 14 aprile 2025).

¹⁰ C. Nofri, *Guide to Glottodrama Method. Learn foreign languages through Drama*, Roma, Edizioni Novacultur, 2009.

learning goals. This is because the project aimed at the introduction of an independent methodology that does not simply represent the mere integrative support to other learning courses, but is able to present itself also as a self-sufficient path competitive to other teaching methodologies. To achieve this we have tried to overcome the improvisation, the subjectivity or the incompleteness of other experiences.

In fact our preliminary inquiry into the experiences carried out at an international level has highlighted that almost no application of theater to language learning has made a systematic evaluation of the result reached not only for a qualitative point of view (subjective perception of the learning experience that students and teachers have) but also from a quantitative point of view (measurements of the results achieved by the students according to the competence descriptors of the Common European Framework). The experimentation made required the production of original learning material and specific training of the teachers (language and drama teachers).

Following the good results reached with the learning of the Italian language, the project intends to apply the methodology to the teaching of other European languages¹¹.

Effettivamente il Progetto, partito in contemporanea in varie sedi universitarie, prevedeva il simultaneo avvio di classi del medesimo livello di competenza linguistica, formate con caratteristiche omogenee dei partecipanti, a cui si proponeva un medesimo sillabo formativo con identici obiettivi didattici. Il Progetto, infatti, introduceva una didattica comparativa secondo la quale una prima classe veniva condotta con metodo comunicativo-affettivo tradizionale e l'altra con il metodo Glottodrama. Questo ha permesso di misurare non solo il gradimento degli studenti nella partecipazione alla classe pilota sperimentale, ma anche il raggiungimento o il superamento degli obiettivi in comparazione con la classe tradizionale.

L'evento conclusivo con la messa in scena dei dialoghi realizzati nel processo formativo si è rivelato, infine, anche un momento di condivisione e socializzazione tra tutti gli studenti e i docenti coinvolti nel progetto¹².

Esperienze di questo tipo si sono diffuse nel tempo e nello spazio, tanto presso le Università italiane che straniere¹³, ma soprattutto sono state immediatamente diffuse anche presso altre realtà scolastiche e territoriali. Per le scuole si deve anche

¹¹ Ivi, pp. 12-13.

¹² Cfr. *Glottodrama*, <https://www.glottodrama.eu/> (ultima consultazione: 14 aprile 2025), in particolare la galleria delle foto.

¹³ Cfr. M. Dianetti e F. Nicora, *Didattica performativa nella promozione della lingua e cultura italiana in Irlanda. Il corpo e la danza come strumenti di apprendimento linguistico e ponti tra culture*, in «Italiano LinguaDue», XIII, 2021, n. 2; o G. Bassani, *Un percorso di comunicazione interculturale tra cinema e teatro sperimentato all'Università di Sfax: un caso studio*, in «Bollettino Itals», XV, aprile 2017, n. 68.

tenere conto che la legge 107/2015, anche detta Buona Scuola, che ha insieme implementato l'insegnamento della didattica dell'italiano lingua seconda, i laboratori linguistici e l'uso del teatro che, con le successive *Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali per l'anno scolastico 2016/2017* (Linee guida Miur), entra con nuovo e pieno titolo nelle attività scolastiche. Le indicazioni, infatti, «definiscono il ruolo del teatro nelle scuole e lo allontanano dal campo della sperimentazione estemporanea. Esso diventa, così, parte dell'offerta didattica delle scuole italiane di ogni ordine e grado ottiene piena cittadinanza nel bagaglio formativo degli studenti»¹⁴.

La sinergia permessa dall'unione di questi strumenti ha portato alla diffusione e realizzazione di laboratori teatrali di sperimentazione e formazione del sé, dalla narrazione del sé all'azione sulla scena, dalla conoscenza di sé all'incontro con l'altro. Sebbene manchino ancora adeguate politiche di formazione del corpo docente e di progettazione di spazi, tempi e modi necessari alle esigenze teatrali nella programmazione scolastica, il lavoro che si sta facendo nelle scuole porta inevitabilmente a trovare nel teatro uno strumento efficace tanto per la crescita personale quanto per i processi di inclusione e integrazione (migranti, disabili, DSA, ecc.):

Il teatro come spazio di confine, il teatro tra processi educativi e nuove cittadinanze, viene affrontato attraverso una doppia lettura: come strumento e come direzione dell'educazione, in una prospettiva che rivendica profondamente la necessità di essere e di farsi luogo, nei contesti scolastici ed extrascolastici, nell'educazione formale e non formale, come impegno e come possibilità, perché possa essere abitato, perché possa prendere forma dalle relazioni che vivono in esso, dove si possa lasciare traccia, in un continuo processo di perdita e scoperta, di smarrimento e desiderio di avventura, di viaggi e di radici¹⁵.

Dal processo formativo dei laboratori per migranti alle sperimentazioni teatrali interculturali

Già nel 1988, Marco De Marinis apriva la prima parte del suo *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatologia* con il riferimento a quattro "voci", distinte ma congiunte, attraverso le quali sarebbe stato possibile leggere il teatro: la semiotica, la storia e la storiografia, la sociologia e l'antropologia. L'invito a una lettura interdisciplinare era già chiaro, così come lo era però l'accusa mossa agli studi teatrali ancora incapaci di porsi in tale prospettiva ossia quella «di non sapere ancora esat-

¹⁴ Cfr. *Indicazioni strategiche per l'utilizzo didattico delle attività teatrali*, <https://www.istruzione.it/allegati/2016/Indicazionistrategiche20162017.pdf> (ultima consultazione: 14 aprile 2025).

¹⁵ Federica Zanetti in L. Gobbi, F. Zanetti (a cura di), *Teatri re-esistenti. Confronti tra teatro e cittadinanze*, Pisa, Titivillus, 2011, p. 36, cit. in «Il Siparietto. XXXIV Rassegna nazionale teatro della scuola», n. 5, 20 aprile 2016, p. 2.

tamente *che cosa* essi studiano o dovrebbero studiare, e tanto meno, di conseguenza, *come* studiarlo»¹⁶. Invitando ad avvalersi dell'apporto delle nuove metodologie di indagine prese in prestito dalle scienze umane e sociali, cominciava a far intravedere un nuovo modo di studiare, interpretare e comprendere l'atto teatrale nella sua sempre maggiore complessità:

lo studioso di teatro può procedere sul serio alla rifondazione dei suoi statuti disciplinari e tentare così di rendere effettivamente conto del fatto teatrale non più soltanto, o principalmente, come prodotto, oggetto, risultato, ma anche e soprattutto come processo o, meglio, come insieme di processi interconnessi: il che poi vuol dire renderne conto, certo come fenomeno culturale e sociale ma anche, e soprattutto, come *fenomeno di significazione e di comunicazione*, e cioè come un fatto essenzialmente *relazionale*¹⁷.

Indubbiamente, volendo andare oltre la trattazione dell'applicazione delle tecniche teatrali in altri ambiti disciplinari, come quello della glottodidattica o dei laboratori teatrali interculturali, e dovendo affrontare fenomenologie teatrali ancora più complesse e significative che segnano il passaggio dal teatro inteso come processo formativo (e semmai anche produttivo) al teatro inteso come prodotto creativo, sono necessarie ulteriori precisazioni teoriche e metodologiche per individuare meglio l'oggetto dello studio e il modo in cui studiarlo.

In questa sede, però, ci si può limitare solo a individuare snodi fondamentali attraverso i quali è necessario passare per poter profondamente intendere le forme di teatro che partendo dai laboratori teatrali per migranti arrivano a mettere in campo vere e proprie sperimentazioni teatrali interculturali.

Innanzitutto, si dovrebbe partire dalla definizione di Teatro laboratorio che – fin dai grandi esempi nati al principio degli anni Sessanta incarnati nei lavori di Jerzy Grotowski e di Eugenio Barba – mette in discussione la centralità dello spettacolo, pur non abbandonandolo, per focalizzarsi sul processo di ricerca creativa che arriva a ottenere il proprio riconoscimento artistico nel suo divenire, nel farsi, e non tanto o soltanto nel prodotto finale. È quello che Barba definisce nel 1976 il *Terzo Teatro* e che nel suo manifesto contiene già in sé il concetto di marginalità, alterità ed estraneità, prima ancora e a prescindere dalla sua successiva possibile applicazione in ambito della migrazione e ibridazione culturale:

Il Terzo Teatro vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura, un teatro di persone che si definiscono attori, registi, uomini di teatro, quasi sempre senza essere passati per le scuole tradizionali di

¹⁶ M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* (1988), Roma, Bulzoni, 2008 (nuova ed. rivista e aggiornata; 1ª ed. La casa Usher), p. 25.

¹⁷ Ivi, p. 27.

formazione o per il tradizionale apprendistato teatrale, e che quindi non vengono neppure riconosciuti come professionisti.

Ma non sono dilettanti. [...] dei giovani si riuniscono e formano dei gruppi teatrali che si ostinano a resistere.

Ma possono sopravvivere soltanto a due condizioni: o salendo a sistemarsi nelle regioni dei teatri riconosciuti, accettando le leggi della domanda e dell'offerta teatrale, sono i gusti correnti, con le preferenze degli ideologi politici e culturali, con l'adeguarsi agli ultimi risultati acclamati; oppure riuscendo, per la forza di un lavoro continuo, a individuare un proprio spazio, per ognuno diverso, cercando l'essenziale a cui restare fedeli, cercando di costringere gli altri a rispettare questa diversità¹⁸.

Diversità e marginalità insite nella formazione stessa del gruppo, della compagnia, una compagnia costituita non più da attori professionisti con un percorso formativo formale, ma da giovani che «si riuniscono e formano dei gruppi teatrali che si ostinano a resistere».

Qui allora subentra un'ulteriore categoria, quella del teatro sociale o, meglio ancora, la distinzione – come sottolinea ancora Marco De Marinis – tra «attore sociale o attore della diversità» (disabili, carcerati, migranti) e attore testimoniale (interprete di se stesso e delle proprie storie)¹⁹, fino ad arrivare alla definizione di attore meticcio, comprendendo nella definizione più sfumature del termine aggettivale:

L'attore meticcio, infatti, non è soltanto, o principalmente, quello che lavora in situazioni multietniche o interculturali, cioè insieme ad attori di culture, lingue, civiltà differenti [...]. Nella mia accezione, l'attore meticcio è soprattutto colui che lavora artisticamente, teatralmente, sulla *propria* interculturalità-multietnicità, e cioè sulle identità plurime e sui dislivelli di cultura *interni* al soggetto, a ognuno di noi, che sono anzi costitutivi di ciò che chiamiamo "io", "soggetto", "individuo", "persona" (Arthur Rimbaud: "Io è un altro")²⁰.

E allora, tornando al percorso che si stava tentando di tracciare, ossia l'analisi delle variabili o la variabilità delle forme teatrali nel passaggio da laboratorio per l'apprendimento della lingua, al dialogo interculturale, alla sperimentazione e formazione del sé nel teatro sociale da parte di parlanti non italo-foni fino a risultati artistici di stranieri che hanno adottato la lingua italiana come lin-

¹⁸ E. Barba, *Terzo Teatro*, in Id., *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1996, pp. 165-166.

¹⁹ Cfr. M. De Marinis, *Il processo creativo nel teatro contemporaneo: trionfo e trasmutazioni*, in «Teatro e Storia», n.s., 2014, n. 35, pp. 353-379.

²⁰ M. De Marinis, «Dopo l'età d'oro: crisi e trasmutazioni dell'attore oggi», in Id., *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 364-365.

gua d'arte e d'elezione, si capisce quanto più complesso e articolato si renda il discorso.

Per questo, nelle fenomenologie teatrali o nelle proposizioni formative e performative “in forma di teatro”, le cose si complicano perché effettivamente si vanno a far interagire categorie diverse che convergono e sperimentano e – è il caso di dirlo in ambito di migranti – si ibridano: teatro sociale, ma anche teatro di ricerca, ma anche teatro di narrazione, foss'anche solo per le necessarie e originarie testimonianze e fonti orali messe al servizio della creazione (processo, prodotto o progetto) teatrale²¹.

Se infatti, per un momento ci si sposta a osservare gli studi e le ricerche nell'ambito della letteratura italiana – della produzione letteraria in lingua italiana da parte di scrittori e scrittrici stranieri (prima immigrati e poi nati in Italia) – ci si accorge che si tratta di una produzione palesatasi in maniera prepotente negli anni Novanta e che, sull'onda di un'urgenza comunicativa, si manifesta in quella che è stata definita una scrittura “a quattro mani”, ossia la trasformazione di testimonianze di vita di protagonisti dal background migratorio che trovavano la propria voce grazie alla penna di scrittori o giornalisti. Testimonianze orali, dunque, racconto del sé, espressione di un Sé che non riesce a comunicare, e a volte anche a definire, la propria identità e trova nell'atto estetico un'urgenza di realizzazione²².

Anche in ambito letterario le definizioni attribuite alle produzioni letterarie di questo tipo sono state numerose, variegate, ma anche contestate e contestabili:

La letteratura scritta in lingua italiana da autori stranieri è un fenomeno apparso da più di trent'anni, agli inizi degli anni Novanta, con le prime significative pubblicazioni a quattro mani quali *Dove lo stato non c'è* di Tahar Ben Jalloun, o di *Immigrato* di Salah Methnani, e studiato di conseguenza poco dopo il suo comparire sulle scene letterarie anche se inizialmente spesso con l'interesse esclusivo per un fenomeno socio-antropologico. In tanti anni di letteratura prodotta da autori di diverse origini che scrivono per le più diverse motivazioni attraverso generi e tipologie testuali più varie si è cercato di definire questa produzione letteraria in un fiorire di modi diversi: letteratura migrante, letteratura meticcias, postcoloniale, letteratura interculturale, letteratura multiculturale, letteratura italiana della migrazione, letteratura italiana scritta da stranieri, scrittura migrante, scritture globali, scritture transnazionali, scrittura di autori

²¹ Cfr. anche A. Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Milano, UTET, 2023².

²² Cfr. F. Nardi, *Italiano lingua d'arte e d'elezione. Ponti sulle 'Vie' della Seta*, in Wafaa El Beih e M. Basiolo (a cura di), *Intersezioni tra Oriente e Occidente. La Via della Seta dal (e verso il) Mediterraneo e altri itinerari*, il Cairo, Istituto Italiano di Cultura, 2020, pp. 71-88. E per un'attenzione anche alle performance transculturali non solo letterarie cfr. anche D. Comberiat e C. Mengozzi (a cura di), *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, Roma, Carocci, 2022.

translingui, nessuna sembra tuttavia mai riuscire ad afferrare, nel suo complesso di variabili e mutazioni, l'essenza e i caratteri di questa produzione²³.

È entrato ormai nell'uso degli studiosi dividere la storia di questa produzione letteraria – come spesso avviene nella necessità di sistematizzare un fenomeno nuovo, di trarre una sintesi teorica da una vasta fenomenologia pratica – in varie fasi: un primo momento autobiografico e testimoniale “a quattro mani”, la successiva presa di consapevolezza di autori e autrici che hanno appreso la lingua italiana come lingua seconda e scelto di esprimersi letterariamente con essa, fino al recupero della propria lingua di origine capace di ibridare la lingua madre italiana degli scrittori e delle scrittrici di seconda o terza generazione. La stessa urgenza di espressione creativa ha trovato quasi da subito la sua realizzazione anche sulla scena teatrale, registrata magari con qualche ritardo, e ancora non altrettanto studiata. Eppure la sua origine la trova, fors'anche per mutazione dalla produzione letteraria, nelle storie raccontate seguendo una tradizione orale. Il teatro interculturale passa necessariamente per la narrazione dei testimoni, ponendo il problema delle fonti orali, della loro trasmissione e soprattutto del loro adattamento alla scena²⁴.

La parallela comparsa sulla scena italiana del teatro di narrazione che si fa risali-re – seppur riconoscendo una possibile linea ereditaria nel lavoro di Dario Fo – a *Kohlhaas* di Marco Baliani, apparso nel 1989²⁵, ha evidentemente innestato un'urgenza comunicativa basata sull'espressione orale su un'urgenza performativa basata sulla stessa oralità che, per riprendere Gerardo Guccini²⁶, “si fa testo”, al punto che oggi si può parlare di «oratura» secondo la definizione, mutuata dal francese, di Paola Ranzini²⁷. Le testimonianze orali a cui il teatro comincia a dare attenzione sono quelle dei migranti, tanto da far nascere esperienze che conciliano il dialogo interculturale con il teatro di narrazione:

Siamo entrati in una nuova dimensione collaborativa che prevede dinamiche relazionali molto più complesse – ammesso e non concesso che quelle della prima fase fossero realmente così lineari – dando origine a prodotti culturali inediti, in cui gli spazi di espressione creazione di migranti e non migranti sono sempre più intrecciati e sovrapposti²⁸.

²³ F. Nardi, *Italiano lingua d'arte e d'elezione. Ponti sulle 'Vie' della Seta*, cit., pp. 71-72.

²⁴ Cfr. D. Orecchia e L. Cavaglieri (a cura di), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*, Bologna, AlmaDL, 2018.

²⁵ Cfr. anche M. Baliani, *Ho cavalcato in groppa ad una sedia*, Corazzano (PI), Teatrino dei Fondi / Titivillus Mostre Editoria, 2010.

²⁶ Cfr. G. Guccini, *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino, 2005. Cfr. anche D. Tomasello, *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2021.

²⁷ Cfr. P. Ranzini, *Orature vs letteratura*, in Id., *Per un teatro interculturale*, cit., pp. 176-178.

²⁸ D. Combierati e C. Mengozzi, *Storie condivise nell'Italia contemporanea*, cit., p. 21.

Anche per il teatro, come per la letteratura, è stata utilizzata l'etichetta di "teatro migrante" e, sempre allo stesso modo, spesso per definire le manifestazioni teatrali più disparate, tanto per indicare il background migratorio degli autori/attori, quanto i temi trattati, quanto l'origine orale e testimoniale dei loro testi. E anche in questo caso, dunque, si dovrebbe procedere per distinguo teorici, ma si ritiene più opportuno procedere per analisi di esempi pratici.

Il primo che merita di essere portato all'attenzione è il precoce tentativo di Luigi Dadina, sul finire degli anni Ottanta del Novecento, di aprire la compagnia a tre migranti senegalesi, Mor Awa Niang, Mandiaye N'Diaye, El Hadji Niang. Da questa apertura nasce la prima proposta presso il Teatro delle Albe-Ravenna di Marco Martinelli ossia *Griot Fulêr*, una rappresentazione interculturale presentata come uno "spettacolo interetnico parlato in wolof e in dialetto romagnolo, andato in scena in Senegal oltre che in Italia"²⁹. Come ha ben ricostruito Paola Ranzini, l'intera produzione della compagnia italo-senegalese, la cui sperimentazione si era avviata con *Rub, Romagna più Africa uguale* nel 1988 con l'apparizione dei tre attori senegalesi nei panni di loro stessi, non solo è durata a lungo, ma è stata poi pubblicata nel 2006 in *Teatro impuro* nel 2006. La fusione di Africa e Romagna si è dimostrata molto più di una fusione linguistica, con triplice e contemporanea recitazione in wolof, romagnolo e italiano, perché è arrivata a una fusione di tradizioni culturali (teatrali), quelle che vedono come denominatore comune il "cantastorie": da una parte il Fulêr, ossia il folaro romagnolo, dall'altra il Griot, ossia il poeta cantore delle tradizioni popolari dell'Africa occidentale. Ne nasce, nel 1993, un Arlecchino senegalese che si fa cantastorie con *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*, un Arlecchino dei nostri tempi, una ricerca sull'oralità che si trasforma in una narrazione non assimilabile ad altri modelli del teatro occidentale, un incontro di culture che si propone come frutto di un intreccio e non giustapposizione.

Da questo primo e significativo esempio di produzione interculturale, le ibridazioni, non solo di culture, ma soprattutto di fenomenologie teatrali, sono sempre state più numerose ed esattamente come è avvenuto sul versante letterario, sono stati proprio gli autori e le autrici, gli attori e le attrici che hanno trovato nel teatro uno strumento di espressione del proprio sé ibrido e multiplo a sperimentarsi in prima persona, a narrare le proprie storie alla ricerca di una profonda relazione con il pubblico italiano o "italo-qualcosa".

²⁹ L. Dadina e M. N'Diaye, *Griot-Fuler*, San Marino, AIEP, 1994, citato in P. Ranzini, *Per un teatro interculturale: incontri fra pratiche, figure e tradizioni della narrazione orale*, in D. Combi-rati e C. Mengozzi (a cura di), *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, Roma, Carocci, 2022.

I risultati artistici di migranti che hanno adottato la lingua italiana come lingua d'arte e d'elezione

Pochi esempi di questo protagonismo assunto da autori e autrici di origine straniera che hanno scelto l'Italia come seconda patria oltre che l'italiano come lingua di elezione e di espressione possono aiutare a capire la varietà di espressioni teatrali che nel tempo sono comparse sulla scena italiana.

Un esempio significativo è sicuramente l'iracheno Yousif Latif Jaralla che ormai da quarant'anni vive e lavora a Palermo, città a cui è approdato, dopo aver studiato all'Accademia di Belle Arti di Roma ed essere passato per Siena o Ravenna. Città che ormai sente la sua casa perché ci ha costruito una famiglia, ci sono nati i suoi figli: «Dopo molti anni che sono qui posso dire che amare Palermo è un obbligo, la mia venuta in Sicilia fa parte del mio destino, qui sono nati i miei figli, credo che un legame di sangue più forte con un luogo non possa esserci»³⁰.

Jaralla, attore performer che viene inserito nella categoria del teatro migrante anche solo per la sua provenienza irachena, arrivato in Italia nel 1980, ha costruito un percorso artistico, a partire dalla sua tradizione culturale, che vede nei modelli orientali della narrazione orale, unita ai ritmi cadenzati di una ritualità musicale, il nucleo primigenio del suo essere, come lui stesso si definisce, un "cantastorie". I temi che si trova ad affrontare e a mettere in scena sono quelli provenienti dalla propria storia personale, e dalla storia del proprio paese di origine, le cui fasi trovano respiro ogni volta in opere diverse: *La casa delle farfalle* racconta la guerra tra Iraq e Iran; *Il Pianto del Pavone*, la prima guerra del Golfo; *Un cuore in una barca di carta* le morti di migranti nel Mediterraneo. Jaralla si rivela così un artista che sceglie di dare voce al proprio popolo e al dramma di un destino comune a più popoli, ibridandosi, contaminandosi e compromettendosi con la lingua e la cultura che lo hanno accolto e che lui ha accolto come sua. Le sue produzioni sono decisamente interculturali, ma hanno una sola lingua di espressione perché sceglie la lingua italiana persino in dialogo con il siciliano, al fine di generare una nuova narrazione tratta dalla tradizione orale mediorientale ma innestata sulla tradizione siciliana. Le sue *performance* si avvalgono spesso di attori e musicisti siciliani – tra questi ultimi vanno sicuramente ricordati Gianni Gebbia, Miriam Palma, Lelio Gianetto, Giuseppe Guarrella – e includono collaborazioni con importanti personalità della scena siciliana quali, ad esempio, Mimmo Cuticchio, cuntista, protagonista indiscusso del teatro dei pupi, con il quale ha condiviso esperienze significative di contaminazione della tradizione occidentale con quella orientale, dando origine a storie agite sul palcoscenico che vedono protagonisti Don Chisciotte come

³⁰ Cfr. R. Gutilla, *Yousif, un iracheno in Sicilia (da 40 anni): Vi spiego perché amare Palermo è un obbligo*, in «Balarm», 19 maggio 2021, <https://www.balarm.it/news/yousif-un-iracheno-in-sicilia-da-40-anni-vi-spiego-perche-amare-palermo-e-un-obbligo-123497> (ultima consultazione: 14 aprile 2025).

Aladino “di tutti i colori”, Orlando come i personaggi de *Le mille e una notte* nella convinzione che “Raccontare serve anche a condividere le sofferenze e affrontare la vita che non è facile per nessuno” come ricorda Rosa Gutilla in una sua videointervista all’autore:

Chi ha assistito ai suoi spettacoli conosce già l’atmosfera, quasi fuori dal tempo e dallo spazio, che quest’artista ricrea e condivide con il pubblico e chi ha avuto la possibilità di chiacchierare un po’ con lui si rende conto della generosità e profondità consapevole di quest’uomo. Timido, riservato e anche un po’ schivo, a microfoni spenti ci ha salutato con questa frase che vogliamo condividere con voi: “*Io non sono al mondo per respirare aria, io amo l’aria che respiro*”³¹.

Un percorso piuttosto simile, ma che sembra andare nella direzione opposta ossia dalla cultura italiana al recupero della propria cultura di origine, è quello che compie Gabriella Ghermandi, nata ad Addis Abeba nel 1965 da padre italiano e madre etiopie. Performer, cantante, scrittrice, Ghermandi compie un viaggio nella memoria a ritroso nelle proprie origini etiopi alla ricerca della propria storia e delle altrui storie da raccontare. Così approda al teatro, quale strumento di azione e narrazione attraverso il quale lei stessa vuole agire, non consegnare il proprio vissuto e le proprie storie a chi possa metterle per lei in scena, ma recuperare dalla propria cultura di origine anche la figura di *azmari*, il cantastorie della tradizione etiopie. Del resto, già nel suo romanzo *Regina di fiori e di perle* (2011), narrando la storia della propria famiglia e del proprio passato, sembra auto-investirsi, seppur nella finzione letteraria, di questo ruolo:

Quando ero piccola, me lo dicevano sempre i tre venerabili anziani di casa: “Sarai la nostra cantora”. “Guardatela!”, bisbigliava il vecchio Yacob, mentre sorrideva, spalancando la bocca vuota con quell’unico incisivo superiore. “Tienila stretta quella curiosità e raccogli tutte le storie che puoi. Un giorno attraverserai il mare e porterai le nostre storie nella terra degli italiani”³²

Gabriella Ghermandi ibrida così non solo le culture ma anche le espressioni artistiche, sottoponendo a un processo di transcodificazione (di passaggio dal codice letterario a quello teatrale) le sue storie, che già erano necessariamente “passate”, attraverso la metamorfosi di una tradizione orale in quella scritta, per divenire di nuovo parola agita, oltre che narrata, sulla scena.

Si vuole concludere questa breve rassegna con un ultimo esempio, che in qualche

³¹ R. Gutilla, *Videointervista a Yousif Latif Jaralla*, 24 luglio 2019, <https://ilsicilia.it/yousif-latif-jaralla-a-ilsicilia-it-luomo-vive-portando-sempre-con-se-cio-che-ama-video-intervista/> (ultima consultazione: 14 aprile 2025).

³² Cfr. <https://www.gabriella-ghermandi.it/it/> (ultima consultazione: 14 aprile 2025).

modo chiude il cerchio rispetto a una contaminazione non solo culturale, ma anche e soprattutto di pratiche teatrali, ossia con il lavoro condotto da Alessandro Ghebreigziabihier, nato a Napoli nel 1968, da padre eritreo e madre italiana, come lui stesso ribadisce con orgoglio: “nato tra due Sud”:

Antesignano scrittore afrodiscendente, afroitaliano, “di colore” o “nero”, di seconda generazione o semplicemente italiano di origine africana, la definizione che preferisce ancora oggi è *nato tra due Sud*, quello del mondo, l’Africa, e quello d’Italia, Napoli³³.

La sua esperienza, infatti, ha origine dall’attività di operatore del teatro: comincia con il condurre laboratori teatrali, per poi approdare a una propria produzione creativa per lo più derivante da romanzi e racconti da lui scritti e che ridiventano le sue narrazioni sulla scena. Da formatore teatrale a conduttore di laboratori interculturali, per farsi poi autore delle proprie storie e regista-performer dei loro adattamenti a teatro. Già dalla pubblicazione nel 2008 di *Tra la terra e l’acqua* (Zampanera edizione) affronta temi impegnati e arriva a utilizzare la letteratura (poi il teatro) come uno strumento di denuncia, si pensi alla raccolta di racconti *Il dono della diversità* (2013, Tempesta editore) o al romanzo *La truffa dei migranti* del 2015 (per la stessa casa editrice) che nello stesso anno della pubblicazione diventerà uno spettacolo di teatro di narrazione condotto insieme a Cecilia Moreschi. Tutta la sua produzione teatrale è un continuo scambio tra codici, non solo oralità, scrittura e performatività, ma anche forme e generi della letteratura che si trasformano in diversificate fenomenologie teatrali altamente contaminate dalla musica e dall’audiovisivo. Non a caso, l’obiettivo ultimo è quello di divulgare storie, qualunque forma esse possano assumere, in grado di comunicare, condividere, rappresentare una realtà nuova, capaci di creare un nuovo immaginario, in grado di dare espressione (e insieme educare) a una nuova cittadinanza per un mondo in cambiamento ma anche per un mondo che si può cambiare. E la fondazione della Rete internazionale di *Storytellers for peace*³⁴ ne è la più concreta dimostrazione.

Conclusioni

Il percorso proposto, sebbene complesso, esclusivamente esemplificativo e necessariamente non esaustivo, pone chi scrive quanto chi legge, così come chi è sulla scena come in platea, di fronte più a dubbi di quante non siano le risposte. La variata e variabile fenomenologia di rappresentazioni, manifestazioni, espressioni teatrali ibride, multiple, plurime, “altre”, non permette una sintesi teorica che for-

³³ Cfr. <https://www.alessandroghereigziabihier.it> (ultima consultazione: 14 aprile 2025).

³⁴ Cfr. <https://www.storytellersforpeace.com/> (ultima consultazione: 14 aprile 2025).

se non si dovrebbe nemmeno cercare nella convinzione che l'espressione di tante verità costituiscano quel prisma capace di divergere la luce e lo sguardo permettendo una visione più ampia: a colori.

Non si può dunque che concludere condividendo quanto detto da Ranzini in *Per un teatro interculturale*:

Il teatro “migrante” non è semplicemente il teatro che parla di migrazione o che è fatto da migranti, ma è una pratica artistica e performativa generata dal transito, dall'innesto e dal reciproco arricchimento di forme che si reinventano in un terzo spazio; uno spazio in cui biografie, esperienze, popoli, culture e tradizioni si incontrano per dare vita a nuovi generi teatrali³⁵.

Uno spazio nuovo – ci si sente di aggiungere – di condivisione e di comunanza nel quale persone, popoli e culture si incontrano nella consapevolezza di partecipare ai mutamenti sociali. Un palcoscenico calpestato da chi è in grado di assumersi la responsabilità del proprio fare artistico e del suo impatto sulla comunità di cui fa parte. Una scena aperta al cambiamento che spesso le arti anticipano e provocano perché di fatto nello spazio teatrale e letterario, attraverso la creazione di un nuovo immaginario e la pratica della convivenza di una comunità ideale, avviene ciò che ancora non avviene nella società contemporanea ma che ci si auspica possa avvenire.

³⁵ P. Ranzini, *Orature vs letteratura*, cit., p. 194.

Studi

Teresa Megale

Inedite imprese di spettacolo

Un inglese, un teatro ligneo
e alcuni danzatori di corda

1. Microsocietà Impresariali

Vi sono talvolta tracce d'archivio in grado di stimolare lo studio della storia, di suscitare domande e di suggerire ricerche, nell'attimo in cui ridisegnano i comportamenti sociali e artistici di specifici gruppi umani. Senza bisogno di invocare la categoria formulata da Jacques Le Goff circa i gradi di differenza fra il documento e il monumento, vi sono carte, per quanto isolate e uniche (o forse proprio per questa intrinseca monoliticità), più di altre rivelatrici di visioni, di utopie e di sogni, in grado di arricchire il già poliedrico e multiforme studio del teatro e di imprimere un'orma non trascurabile all'avanzamento delle conoscenze in ambito storico-spettacolare. Il singolo prelievo archivistico, di cui qui si offre la trascrizione integrale, allo stato attuale non seguito da altri, analoghi rinvenimenti, è rivelatore dell'attrazione esercitata nella Napoli di età moderna nei confronti dell'impresariato straniero ed è al contempo una ennesima conferma della presenza di un esteso mercato dello spettacolo, della pluralità delle forme e dei generi e del livello di interazione fra cittadini di diversa provenienza geografica e culturale.

Nella tarda primavera del 1718, di quel lontano anno di oltre tre secoli fa, noto per la battaglia navale di Capo Passero, che accelerò la fine del dominio degli Asburgo di Spagna nel Mezzogiorno d'Italia, la mappa dei teatri partenopei registrò un inedito edificio smontabile, commissionato da un impresario inglese, Robert Evans, nel largo antistante la chiesa di Sant'Orsola, nei pressi della Porta di Chiaia. Non era affatto la prima volta che ciò accadeva, essendo l'orizzonte spettacolare di quella realtà, colta nel lungo periodo vicereale, invariabilmente punteggiato da continue nascite e sparizioni sia di spazi adibiti a teatro, sia di teatri effimeri eretti per le più imprevedibili occasioni, ed essendo tale, ripetuto naufragio rivelatore di processi storici segnati dallo scontro fra variabilità e instabilità delle istituzioni preposte al suo governo e delle loro contraddittorie relazioni con il bru-

licante mondo dello spettacolo¹. È però la prima volta a quell'altezza cronologica che uno straniero risulti committente di un teatro posticcio, innalzato in un luogo urbano centrale, crocevia di incontri e di scambi umani, di traffici e di relazioni al punto tale da divenire attrattivo e fertile anche per i non partenopei.

All'ombra del Vesuvio, l'adattabilità al repentino cambiamento, tratto culturale fra i più pertinenti di pratiche che coincidono con mentalità e con linguaggi legati all'istantanea mobilità come all'indeterminatezza, ha attratto a sé anche lo sconosciuto venuto dalla terra di Albione. A contatto con usi e costumi di quella civiltà teatrale, con processi culturali in costante trasformazione, capaci di generare continuativi rapporti e inediti intrecci, Evans concepisce un'impresa rivolta allo sfruttamento immediato degli spettacoli fondati sulla lingua energica degli attori, composti programmaticamente e prevalentemente da balli e da giochi di corda. Nel progettare guadagni sicuri, il dinamico impresario, fra l'altro colto in movimento – forse per presumibili interessi teatrali – tra Napoli e Roma, insegue una rapida e fruttuosa realizzazione: un teatro effimero, in linea con le convenzioni della microsocietà teatrale napoletana, con i suoi saperi artigianali, in specie con i comportamenti del variegato pubblico. Come si desume dal contratto notarile, sottoscritto il 22 aprile 1718, vi investe la somma di duecentocinquanta ducati, simile all'incirca a quanto vent'anni dopo verserà il costruttore-impresario del Teatro San Carlo, Angelo Carasale, per la sola dipintura dei palchetti e del palco reale al pittore paesaggista Leonardo Coccorante o per la fornitura di «drappi e preziosi» per i costumi delle cantanti del nuovo teatro del re, o a quanto conferisce esattamente a tale Domenico Catalano per l'assistenza prestata durante l'allestimento di quattro opere regie e di un'opera burlesca nel corso della stagione teatrale inaugurale del 1737-1738².

Il teatro provvisorio, interamente realizzato in legno e coperto da una stoffa bianca («una tenna bianca a modo di tetto»), ancorata a una falda-tettoia dotata della opportuna sporgenza e pendenza, doveva essere costruito dal falegname partenopeo Domenico Maldacena e consegnato a Evans entro quindici giorni dal suo rientro da Roma. Il progetto prevedeva una superficie complessiva all'incirca di quattrocentoventicinque metri quadrati. Doveva essere provvisto, nell'altezza di cinque metri e poco più, di due file di palchetti e di una galleria munita di due camerini

¹ Per la dinamica di lunga durata fra la cancellazione di spazi teatrali e la loro rinascita al posto di chiese o di luoghi ad esse prossimi, fissatasi durante lo sviluppo del professionismo attorico, e per il suo radicamento sociale, cfr. T. Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)* [2017], Roma, Bulzoni, 2020, pp. 101-233.

² Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di San Giacomo, matr. 877, 9 dicembre 1737. Angelo Carasale versa trecento ducati a Leonardo Coccorante per aver dipinto le stanze e il palchetto reale del Teatro San Carlo. Polizza bancaria pubblicata nella tesi di dottorato di S. Prisco, *Impresari, maestranze e artisti per il primo San Carlo (1737-1759)*, 2 voll., Tesi di Dottorato, Università di Firenze-Pisa-Siena, 2024 (Dottorato in Storia delle arti e dello spettacolo, ciclo XXXVI, tutor Teresa Megale), vol. I, p. 30. Per gli altri pagamenti, cfr. ivi, vol. II, pp. 304 e 415.

«per uso di spogliarsi, e vestirsi». Gli artisti, che avrebbero abitato quei camerini e quel teatro, avrebbero dovuto eseguirvi un repertorio alla moda, un misto di attrazioni coreografiche e acrobatiche («balli, giochi di corda et altri giochi»), occorrendo per tali performance la dotazione di un imprescindibile «palco di tavole lisce ben commesse». Sul palcoscenico si doveva erigere «torno torno una fila di palchetti d'altezza proportionata»: ognuno dei palchetti, ben separato dagli altri, doveva avere due sedili, simili a panche, uno sul retro, infisso alla struttura, l'altro davanti, mobile, oltre ai consueti parapetti e alle porte di accesso.

La platea doveva essere munita di un pavimento ben fatto, diviso a metà da tavole di un metro e mezzo circa di altezza. Tavole di legno alte venti palmi, ossia cinque metri e ventisei centimetri, dovevano circondare («murare» è il termine tecnico scelto dall'originale) il teatro, in modo che nessuno da fuori, sprovvisto di biglietto, potesse guardarvi dentro. Dal palcoscenico dovevano partire due fila di palchetti «uno sopra l'altro d'altezza proportionata [...] con le loro separationi, parapetti, porte e sedini [...], con farvisi anco le scalette per poter salire in ciascuno di detti palchetti». Una galleria, provvista degli stessi «parapetto, seu passamano e con li sedini» doveva erigersi sopra le due fila di palchi, purché della stessa altezza. I palchetti, per i quali il contratto insiste sulla separatezza spaziale, divisi l'uno dall'altro, erano dotati di un «passeggiaturo» (corridoio) esterno, di finestrone per la luce e di «scalandroni per salirvi». Il teatro doveva avere tre porte, una delle quali, la maggiore, doveva essere munita di un «tamburro con un tavolino dentro», utile alla vendita dei biglietti.

Per aumentare la gradevolezza dell'insieme, il teatro ligneo doveva essere interamente dipinto a guazzo. In particolare, i palchetti e la galleria avrebbero dovuto essere decorati all'interno con una pittura che imitasse i teli, come a indicare un finto parato, e all'esterno con motivi decorativi a fogliame.

L'abile artigiano, Maldacena, si impegnava a fornire non soltanto la materia prima, ma anche un giovane «della sua arte», con il compito di assistere a ciascuna rappresentazione, con inizio alle dieci di sera, «acciocché se si scongia qualche cosa in detto teatro si possa accomodare». Se ciascun spettacolo consiste sempre nel danzare sull'orlo dell'abisso, è vitale il dominio dell'imprevedibilità del caso: l'obbligo, lungi dall'essere un superfluo codicillo, assorbe e restituisce le dinamiche dell'arte vivente soggetta come nessun'altra alla variabilità del presente. Il legno fornito da Maldacea serviva non solo per edificare il teatro ma anche per gli stessi «giochi» che vi si dovevano svolgere, con un'attenzione specifica e implicita alle danze con la corda, bisogno di forcelle di sostegno e di attrezzi analoghi per fornire l'adeguata tensione e il giusto ancoraggio alle funi. Il rogito fu stilato nella casa di proprietà di tale Vincenzo Mastrillo, dove abitava il duca di Mondragone, Agapito Domenico Grillo, sita oltre la scomparsa Porta Medina: particolare non irrilevante, se il duca stesso prestò il denaro all'impresario inglese e se il suo personale compare fra i testimoni del contratto.

Le dettagliate informazioni contenute nel documento attestano la presenza a Na-

poli di un impresariato straniero, certificano la pratica, alta nel tempo, di generici spettacoli di danza e di acrobatici giochi di corda, una specializzazione pervasiva, che ha annoverato fra i suoi membri eserciti di sconosciuti eppure ricercati artisti. Di tale esperienza e di tante altre sommerse dello stesso rilievo, rimane una labile eco nella memoria dei luoghi, sottoposti al pari delle arti a processi di manipolazione e di trasformazione che talvolta li rendono irriconoscibili. Non a caso, nel 1875 il chiostro del convento della chiesa di Sant'Orsola, dinanzi alla quale si dovettero esibire i danzatori e i funamboli scritturati dall'impresario inglese nel 1718, fu cancellato per lasciare il posto al Teatro Sannazzaro, eretto su progetto di Fausto Nicolini e di Antonio Francesconi, in una zona storicamente connotata da un alto tasso di spettacolo.

2. Artisti aerei dell'inatteso: un diagramma

Antichi forse quanto l'uomo, i cosiddetti "giochi di corda" hanno sollecitato stupore e incredulità negli spettatori di ogni tempo, abbacinando lo sguardo di quanti, a testa in su, guardassero esercizi fondati sul coraggio estremo e sulla leggerezza, e sul loro inestricabile e portentoso intreccio. Arte dell'impossibile, ma anche dell'inatteso, nell'anteporre l'equilibrio aereo alla gravità del corpo il funambolismo riempie gli occhi di chi ne fa esperienza per secoli, addirittura per millenni. A voler tacere delle numerose fonti figurative, a partire dalla bellissima serie di satiri e sileni che danzano su rigide corde raffigurati negli affreschi pompeiani³, alcune testimonianze letterarie della pervasività del particolare genere spettacolare si trovano incastonate sin nel *Liber de spectaculis* di Marziale. Qui, restituiti nella *brevitas* epigrammatica, spiccano i destini atroci di Dedalo lucano, finito nelle fauci degli orsi, e di Alcide, sbranato dai tori, entrambi impegnati a volteggiare sui canapi stesi sopra le arene gladiatorie⁴. Radici acrobatiche ha anche uno dei primi, clamo-

³ Il riferimento è all'affresco, di autore ignoto, del I secolo d.C., conservato presso il Museo archeologico Nazionale di Napoli, sala LXVIII, inv. 9119. Un pannello a fondo nero raffigura satiri e sileni danzanti su corde ben tese, mentre suonano strumenti musicali: una fusione di abilità per uno spettacolo di forte attrazione. Puntuali registrazioni delle presenze acrobatiche nell'antico Egitto, nel mondo greco-romano e nel Medioevo cristiano e dei loro significati rituali in relazione al ciclo di morte e rinascita sono contenute in W. Deonna, *Il simbolismo dell'acrobazia antica*, trad. it. di M.-E. Craveri, Milano, Medusa, 2005. Riferimenti ai funamboli, artisti di frontiera fra mondi culturali solo apparentemente distanti, sono disseminati in N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992 e nel poderoso volume di C. Vicentini, *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*, Venezia, Marsilio, 2023.

⁴ Tali testimonianze si estraggono da Marziale, *De spectaculis liber*, epigramma 8: «Daedale Lucano cum sic lacereris ab urso / Quam cuperes pennas nunc habuisse tuas»; ivi, epigramma 16: «Raptus abit media quod ad aetera taurus arena / Non fuit hoc artis sed pietatis opus / Vexeras Europen fraterna per aequora taurus / At nunc Alcidem taurus in astra tulit / Caesaris, atque Jovis confer nunc schema juvenci / Par onus ut tulerit: altius ista tulit».

rosi fiaschi registrati dalla storiografia teatrale, quando il debutto dell'*Hecyra* di Terenzio nel 165 a.C., per ammissione dello stesso drammaturgo, fu rovinato dal richiamo irresistibile esercitato dai giochi di corda⁵, prima che dai giochi gladiatori, su un pubblico mai sazio di avvincenti e imprevedibili visioni.

L'arte del danzare sulla corda percorse piazze e fiere europee, così come le corti, essendo una delle arti a pendenza lieve, giusta l'acuta definizione di Foucault: un'arte che, nel solcare ampie cronologie, conserva nella ripetizione la propria irriducibile impronta. Dalla perdita della memoria storica di tali professionisti del paradossoso, dispensatori insieme di gusto orrorifico e di esotismo fisico, si sono salvati accidentalmente alcuni, i pochi a contatto con il potere, oltre i già menzionati.

Vale, dunque, la pena accennare almeno alla microstoria di Venturello Barcaro di Positano, buffone, giocoliere e funambolo della regina Giovanna I, munificato dalla sovrana angioina nel 1352 con una provvigione di dodici onces d'oro e con l'importante carica di comito, ossia di nostromo, «per le sue lepidezze e più più per sua agilità meccanica»⁶. Venturello fu dotato di particolare energia acrobatica, con la quale osava sfidare le possibilità fisiche umane, utilizzando con particolare destrezza e senza timore alcuno sia le mani che i piedi e camminando su una corda tesa a ragguardevole altezza dal suolo⁷.

In età moderna, molte città, fra cui Bologna con le sue altissime torri, ospitarono performance di intrepidi funamboli con largo seguito di pubblico. Nel *Diario* di Jacopo Rainieri sono registrati spesso in dettaglio i voli di ballerini di corda, talvolta anche solo di audaci e sfortunati giovani, che utilizzavano la Torre dell'Orologio e altre simili costruzioni cittadine per tentare imprese acrobatiche spesso fatali. Fra costoro, vi fu il turco Alea, che nella Sala del Podestà conquistò gli sguardi dei felsinei nell'aprile del 1547, esibendosi sulla corda in modo impressionante con o

⁵ Terenzio, prologo all'*Hecyra*: «... novom intervenit vitium et calamitas, / ut neque spectari neque cognosci potuerit: / ita populu' studio stupidus in funambulo / animum occuparat .../ quom primum eam agere coepi, pugilum gloria / (funambuli eodem accessit exspectatio) / comitum conventu', strepitu', clamor mulierum / fecere, ut ante tempus exirem foras / ... quom interea rumor venit / datum iri gladiatores / populu' convolat / tumultuantur, clamant, pugnant de loco». *Hecyra*, Prologo 1, 2-5; 2, 25-28 e 31-33.

⁶ M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, vol. II, Salerno, Stabilimento Tipografico Nazionale, 1881, p. 598.

⁷ Così recita il documento angioino: «Pro servitiis prestiti, nec minus delectabiliter intuentes eximios, et laudabiles actus suos admiratione dignos ex quadam personae suae singolari industria, qua humanos actus videtur excedere agiler et intrepide manibus ac pedibus ludendo, et ambulando per funem erectam non mediocriter supra terram» (*ibid.*). La regina Giovanna I, assassinata a 37 anni dopo una vita tragica in tutto simile a quella di un personaggio shakespeariano, fu particolarmente generosa con i professionisti del suo divertimento privato. Oltre Venturello, si conosce tale Giovanni da Firenze, noto come Malizia Barattone, che in cambio dei suoi sonetti, ottenne un'isoletta sul Volturno come proprio feudo (atto del 27 dicembre 1360, pubblicato in M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, cit., pp. 598-599).

senza contrappeso, fingendo più volte di cadere per aumentare il livello di paura negli sguardi del pubblico, andando avanti e indietro sul canapo con la disinvoltura di un gatto, saltando all'occorrenza con uno e con due piedi, tenendo persino in braccio un bambino, oppure volteggiando ora con un sacco sulle spalle, ora con alcune spade fra le mani. La parte finale dello spettacolo, che riscosse tanti denari da far gola all'avido cardinale felsineo, è così puntualmente descritta:

[...] quando el metea el piedo in su la corda, retornava al suo locho, e con li contrapexo in mano e senza contrapexo, e questo fu anchora lui uno gran fare, e poi se lassò chascare a cavallo como le altre volte, e poi se livò in piedo e non tochè la corda con le mane, e comenzò a balare e a saltare inanti e indrieto, e saltava forto come se fa a balare a la ghaiarda, e poi comenzò andare a piedo zoppo, zoè con uno piedo, e caminava como uno ghate, e poi comenzò a balare con uno piedo solle, ch'era una ch'era cossa maraviglioxa, e poi anchora li andò con uno putto in spalla inante e a l'indria, e poi lo portò zoxo; e retornò su la corda corando, e poi comenzò andare pian, e quando el fu in mezo de la corda el se fermò su tutti dui li piedi, e fè dare l'onda a la corda in cà e in là, come se fa a uno dondolo piano, e poi comenzò a fare forto forto, e poi se afermò e cominzò una altra volta a dondolarsse su uno piedo sollo con contrapexo, e andò drieto uno bono puocho, e questo fu più gran cossa che ne fu le altre, e ogni homo avea che dire; e quando el fu ferma la corda, el comenzò a saltare con tutti dui li piedi e con uno piedo, zoè in questo modo, saltando se voltava tut'a la persona e metea la punta del piede dove era el chalchagne, e cossì feva diexe overo dodexe volte presto presto, e poi comenzò andare su la corda caminando innante e a l'indriete, zoè con le spalle e metendo uno piede doppe l'altro, e poi tre uno salto con uno crido, e saltò a cavallo de la corda, che ogni homo se maravigliò credendo chel caschasse e masemamene le done, che se apiatavano el volte per non vedere; e anchora se deva de la corda e steva longho de stexo con le braxe volto indrieto chel pareva che li avesse volte dinanze, e poi mandò xoxe la corda con la sacha e li missino dentro doe spade nude e le tirò su, e poi le tolse una per man, e comenzò andare innanzo e a l'indrieto batando le spade una con l'altra, e andaghando, se trè zoxo de la corda con le spale indrieto, e prexe con le laxine una corda de pili, zoè de lana, ch'era de longha da l'altra quante è quàxo uno homo, la quale era congnata, che quando el se butò indrieto con le spade nude in mano e prexo la corda con le lagine, la corda ruzelava e rucelò quaxe a presso tera, e li se afermò; presto presto comenzò a voltarse con fa la rota de uno mulino con le spade nude in mano e andò fazando, zoè voltandesse cossì uno bon pochete, e poi ogni homo se ne andò a caxa contento.⁸

⁸ J. Rainieri, *Diario bolognese*, a cura di O. Guerrini e C. Ricci, Bologna, Regia Tipografia, 1887, pp. 102-103. Il documento viene riportato con una trascrizione leggermente diversa dalla citata edizione da Corrado Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica*, Bologna, Successori Monti editori, 1888, pp. 6-12.

Alea, dal corpo piccolo e grosso, sormontato dall'immancabile turbante, era la star di una delle più antiche *troupe* finora conosciute di saltatori di corda, composta da Zoane Antonio da l'Aquila, mercante che parlava bene il turco, da Lazaro, giudeo fatto cristiano residente da molti anni in Turchia, da Assalone, turco fatto cristiano, e dall'ex schiavo Agulizio da Palermo. Insieme a costoro, nella primavera del 1547, ricco di denari e di onori, si trasferì a Firenze. Qui, da nomade artefice dell'impossibile compì una ennesima prodezza, se «andò da la tore de santo Meniato, e passò n'Arno su per la corda in piedo caminando»⁹. Resistendo alle lusinghe di Cosimo I de' Medici, pronto a donargli un intero palazzo e altre ricche prebende pur di inserirlo fra i suoi provvisionati, se solo si fosse fatto cristiano, l'acrobatico turco, incassati cento scudi d'oro elargiti dal duca come compenso alle sue pubbliche e mirabolanti imprese, scomparve con la sua compagnia girovaga fra le pieghe della storia. È probabile che abbia potuto spostarsi a Venezia, così come a Palermo, luogo naturale di innesto e di incrocio con le culture mediterranee ancora da studiare in profondità in relazione alle principali manifestazioni dello spettacolo moderno, città in cui – non a caso – già agli inizi del 1560 è attestata la presenza, alta nel tempo, dei comici dell'Arte, capitanati dal friulano Domenico da Udine¹⁰.

Nei decenni immediatamente successivi al contratto napoletano dell'impresario inglese, che qui si pubblica per la prima volta, la veneziana Maddalena Fachinetti, universalmente nota come Maddalena Marliani o Maddalena Raffi Marliani, fu affidata da bambina a una compagnia di ballerini di corda, perché imparasse a danzare come funambola. Ritenuta la migliore attrice dei palcoscenici italiani, secondo il giudizio coevo di Antonio Piazza, compì l'apprendistato nella formazione di saltimbanchi capitanata da Gaspare Raffi, al culmine di un nomadismo a geografia variabile (con puntate a Vienna e in una fin troppo generica Germania, come rivela un documento d'archivio). Girò, dunque, per le piazze italiane e straniere in una compagnia di ballerini di corda prima di convolare a nozze con il «commediante piacentino» Giuseppe Marliani, di dodici anni più vecchio di lei. Erano «ambidue Ballarini da Corda, quali in loro vita hanno girato il mondo hor qua, hor là in diversi luoghi

⁹ J. Rainieri, *Diario bolognese*, cit., p. 104.

¹⁰ La compagnia, composta da soli uomini, è stata individuata e studiata da G. Isgrò, *Il teatro negato. Le invenzioni dello spettacolo in Sicilia dal Cinquecento all'Ottocento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011. Il contratto, rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Palermo e sottoscritto presso il notaio Vincenzo Carnovale, è datato 18 febbraio 1560, quindici anni dopo il primo documento che attesta la costituzione di una «fraternal compagnia», risalente, come è risaputo, al 25 febbraio 1545 (G. Isgrò, *Il teatro negato*, cit., pp. 133-134). Fecero parte della *troupe* palermitana, capitanata dal citato Domenico 'Furlano' da Udine, Antonio Aniello David da Napoli, Bartolomeo Platena da Roma, Gentile de Lattanzio da Orte, Carlo Fortunato da Nola, Matteo Impero da Licata, Giuliano Irgintano, Vincenzo Vilardo e Antonio di Siragusa, tutti e tre «civis Panormi», il veneto Giovanni Maria della Nave e Paolo Bardi da Firenze (cfr. ivi, pp. 133-134).

dell'Europa»¹¹, secondo quanto asserito dalle loquaci carte del processo matrimoniale¹².

Provetta danzatrice di corda, prima di tramutarsi in una delle principali attrici sulla quale Goldoni modellò alcuni dei personaggi femminili immortali del suo teatro, Maddalena Fachinetti Marliani è probabile che avesse indossato quel costume, descritto dall'abate bresciano Pietro Chiari nel romanzo *La commediante in fortuna*, pubblicato nel 1755, in cui la protagonista, Rosaura, *alias* di Maddalena, «abbandonata in fasce dal Padre», «trascurata del pari ne' primi anni [...] dalla Madre» e raccolta «da un buon galantuomo», finì in una «truppa di ballerini da corda»¹³:

Ognuno sa qual sia l'abito da noi usato nel ballar sulla corda: cioè ristretto affatto, e succinto, che non serva d'impaccio, ma che non sia insieme di scandalo agli occhi de' circostanti. Un guarnellino di seta, o d'altra sottile materia, che a foggia di calzoni non scende più in giù della metà della coscia dove s'annoda, e si serra, ci lascia in libertà tutto il resto della gamba, in cui tutta consiste la nostra bravura. In tal abito monto ancor io la fune già tesa, mi libro sulla persona, e mi metto in positura di corrispondere all'altrui aspettazione. Si fa nel Teatro tutto un profondo silenzio, ed io comincio a meritarme le meraviglie, e gli applausi, quando nel meglio d'un salto mi si sfibbia alle reni il guarnello, e scivolando all'ingiù mi mette in necessità di perdere l'equilibrio, e fiaccarmi il collo giù dalla corda per non trascurare alla meglio i doveri della modestia¹⁴.

Simile descrizione, in cui si batte forzosamente la pista delle necessità performative e della moralità di un corpo di donna esaltato dal costume e dai movimenti nella sua carica erotica, è ricalcata, quasi citata, da una delle immagini settecentesche più emblematiche del funambolismo nella sua declinazione al femminile. Il quadro del

¹¹ Archivio storico del Patriarcato di Venezia, *Curia sezione antica, Examinum Matrimoniorum*, reg. 213, c. n.n.

¹² Le importanti carte, dense di precisazioni e di stimoli per la biografia dell'attrice, sono state pubblicate e discusse da S. Bonomi e P. Vescovo, «*In due si fanno l'opre famose: il sodalizio Goldoni-Medebach (I)*», «Studi Goldoniani», n.s., 2018, n. 7, pp. 45-86, in part. pp. 45-75; Ead.-Id., *Il sodalizio con Medebach: Sant'Angelo e dintorni*, in *Goldoni e il teatro comico del Settecento*, a cura di Paolo Vescovo, Roma 2019, pp. 104-105. Sul nodo fra arte e vita, cfr. anche A. Scannapieco, *Sublimare il disordine della vita nell'ordine della scena: Maddalena Marliani Raffi, alias Mirandolina*, in Ead., *Comici & poeti. Attori e autori nel teatro italiano del Settecento*, Venezia 2019, pp. 47-61; e T. Megale, *Maddalena Fachinetti (Maddalena Marliani). L'attrice-emblema del teatro moderno*, in *Dizionario biografico delle donne italiane*, diretto da Emma Giammattei, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana (in corso di stampa).

¹³ P. Chiari, *La commediante in fortuna o sia Memorie di Madama N.N. scritte da lei medesima*, tomo I, In Napoli MDCCLV, Per Domenico Lanciani 1755, ed. moderna a cura di Valeria G.A. Tavazzi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, p. 19.

¹⁴ Ivi, p. 26. Nella trama del romanzo, l'incidente avrebbe spinto la protagonista a non danzare più sulla corda.



belga Léonard Defrance, conservato al Metropolitan Museum di New York (cfr. fig. *in alto*), illustra un momento capitale dell'esibizione di una funambola che, con un pantaloncino chiaro, corto e gonfio legato alla coscia sopra calzamaglie dello stesso colore cammina su una robusta corda con un lungo contrappeso impugnato saldamente fra le mani, accompagnata dal suono di un trio musicale e seguita da due compagni di scena. Alcune donne, frammiste fra gli spettatori, e qualche bambino hanno gesti di paura. Uno la scruta con un rudimentale binocolo, altri, non paganti, la spiano arrampicati alla staccionata di legno che delimita lo spazio circolare, prolungamento del palcoscenico. Mentre avanza con coraggio, altre funambole, agghindate con il medesimo costume e con l'identica cuffia per raccogliere i capelli, attendono ai lati del palcoscenico il loro turno. Sotto il grosso canapo teso su una forcilla di legno, nello spazio antistante il teatro, sono dipinti due cerchi di diverso diametro e una spada, probabili oggetti utilizzati durante la performance. Il pittore di Liegi ritrae con particolare realismo un genere spettacolare di moda nei teatri e nelle piazze dell'Europa dei Lumi, prima della sua assimilazione in uno dei numeri cardine nei circhi dell'Ottocento. Fra le numerose funambole del XVIII secolo passate alla storia si possono annoverare oltre la citata Marliani almeno Marguerite-Antoinette Lalanne, in arte Madame Saqui, e Oceana Renz.

Il funambolismo, che da secoli sfidava dentro e fuori i teatri le principali leggi della fisica, oltre che le leggi della morale non scritta assunse proporzioni tali da suscitare attenzione e interesse presso alcuni detentori della cultura ufficiale. Non

a caso, intorno al 1809, il professore di matematica e di nautica nel Real istituto navale di Livorno, maestro di artiglieria nel corpo dei cannonieri, il fiorentino Vincenzo Brunacci, ragionava sui principi fisici e meccanici che consentissero ai funamboli le *mirabilia* di corpi leggeri e potenti nello stesso tempo. Nel *Ragionamento fisico-meccanico*¹⁵, steso dopo aver scrutato con acribia le capacità acrobatiche di numerosi artisti del canapo, alla ricerca ossessiva di una spiegazione dinanzi al disequilibrio, Brunacci registra la sorpresa che generavano negli occhi degli spettatori coevi, al pari di quelli di ogni tempo:

Quel muoversi infatti, correre, rivoltarsi ed andar barcolloni a guisa d'imbriaco sopra una sottilissima fune con la stessa sveltezza, con la quale noi passeggiamo sul pavimento; quell'attendere, per dir così, ai propri affari quasi sospeso per l'aria; quello slanciarsi in alto e scherzare sulle piume dei venti come spoglio di peso; quel ricadere appunto nel solo luogo ove si trova l'incertissimo appoggio, quasi che il funnambolo (*sic*) prenda a scherno la gravità, che in ogni momento lo aggrava per stramazzarlo al suolo e punirlo di un tanto ardimento; sono operazioni che piacevolmente sorprendono il più freddo ed indifferente osservatore¹⁶.

Lo studio dell'alterazione dell'equilibrio e lo sprezzo della legge di gravità vengono descritti analiticamente in pagine esemplari, in cui il moderno pensiero scientifico cerca di comprendere gli effetti del contrappeso, assunti a tema centrale dell'indagine. Si legge, infatti:

Egli ha di bisogno di sforzi continui per conservare il centro di gravità nel perpendicolo che passa per le piante de' suoi piedi, giacché i più piccoli movimenti che ei faccia, allontanando quel centro dalla verticale, gli cagionerebbero irreparabile caduta, se il mezzo ei non avesse di ricondursi appiombo sul canapo. Questa facilità di riportare il centro di gravità al luogo d'onde si era spostato, la ritrae il funnambolo (*sic*) da quel contrappeso, ed eccomi a decifrare i modi con i quali esso presta questo ufficio al Ballerino¹⁷.

Tentativi innumerevoli cercano, dunque, di dare sostanza scientifica all'incorporeo e alla precisione, alla leggerezza e alla determinazione, di coglierne l'essenza e di decifrarne il segreto¹⁸. Mentre il funambolismo finisce per essere un osservato

¹⁵ V. Brunacci, *Ragionamento fisico-meccanico sopra i Ballerini di corda. Memoria ricevuta il 15 dicembre 1809*, in *Memorie di matematica e di fisica della Società italiana delle scienze*, tomo XV, parte II, Verona, dalla Tipografia di Luigi Mainardi, MDCCCX, pp. 104-116.

¹⁶ Ivi, p. 104.

¹⁷ Ivi, p. 106.

¹⁸ Sull'argomento e sui suoi sviluppi nelle teoriche del Novecento e in una prospettiva transculturale cfr. le pagine fondamentali di Eugenio Barba in E. Barba e N. Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011, pp. 73-92, che

speciale sui tavoli delle tassonomie ottocentesche, ancora sul finire del secolo XIX, si constata in alcuni territori italiani la persistenza di «bagattellieri, cantambanchi, e i soliti funamboli e buffoneschi esecutori di esercizi di ginnastica, giostre, esposizioni e gallerie posticce di rarità artistiche, fenomeni naturali, straordinari, e simili spettacoli»¹⁹. Sul palcoscenico della storia, quando una rapace industria dello spettacolo ne inglobava le caratteristiche per un organizzato sfruttamento capitalistico, taluni invocavano «leggi severe contro i funamboli che slogano le ossa dei fanciulli, e contro gli uomini-volanti e le donne-mosche che si danno ai loro pericolosi esercizi ginnastici senza una sottoposta rete protettrice»²⁰: la sicurezza come briglia e contenimento di inquietanti alterità.

3. Il contratto

Nota di trascrizione

Nell'adottare un criterio prevalentemente conservativo, rispettoso della fonte archivistica, la trascrizione del contratto notarile riproduce le alternanze delle doppie e delle scempie e le oscillazioni grafiche. Si sono mantenuti inalterati la punteggiatura originaria, l'*h* etimologica o pseudoetimologica, l'uso delle maiuscole e delle minuscole nei titoli, nelle cariche, nei nomi e negli aggettivi onorifici. Si è introdotto ovunque il punto fermo, sconosciuto nell'originale. Si sono sciolti le abbreviazioni e i diffusi segni di compendio. In un caso (c. 72v/c.73r) si sono eliminate le parole ripetute nel passaggio dal *verso* al *recto* della carta. Come di prassi, integrazioni e lacune, dovute a danneggiamenti della fonte, a indecifrabilità della grafia o a punti di oscura interpretazione, vengono indicate fra parentesi quadre.

Archivio di Stato di Napoli, Notai del Seicento, *Notaio Francesco de Geronimo*, scheda 715, protocollo 21, cc. 72v-74v.

Conventio inter Robertum Evans et Domenicum Maldacena [*sul margine sinistro*]

Die vigesimo secundo Mensis Aprilis 11^e indictionis 1718, Neapoli, et prope domi Dominum Presidialis domini Vincentii Mastrillo ubi ad presens habitat Dominus Dux Mandragonis situm extra Ianuam Medina. Nella nostra presenza costituiti Domenico Maldacena Mastro falegname di questa Città, quale intervenuto alle cose infrascritte per sé e per li suoi eredi e successori et cetera da una parte et il Signor Roberto Evans

introduce le nozioni di equilibrio extra-quotidiano, di equilibrio di lusso, di equilibrio in azione, di equilibrio e immaginazione.

¹⁹ La notizia, con tutta evidenza esemplificativa di un fenomeno ben più radicato e vasto, riferita all'astigiano, è ricavata da F. Daneo, *Il comune di San Damiano d'Asti: notizie storico-statistiche*, Torino, G. Derossi, 1888, p. 385.

²⁰ N. Colajanni, *La sociologia criminale*, vol. II, Catania, Filippo Tropea, 1889, p. 247.

Inclese al presente qui in Napoli, quale similmente intervenuto alle cose infrascritte per se e per li suoi eredi e successori et cetera dall'altra parte.

Li detti Domenico e Signor Roberto specialmente in presenza nostra sono venuti all'infrascritta conventionione, cioè di doversi da esso Mastro Domenico fare, confare specialmente in presenza nostra s'obbliga, e promette fare nel largo sito vicino la Chiesa di S. Orsola nella Porta di Chiaia un Teatro da poter fare Balli, giochi di corda, et altri giochi fra il tempo e del modo infrascritto, cioè:

In primis si conviene, che detto Teatro debba essere di lunghezza palmi novanta cinque e di larghezza palmi sessanta cinque, quale debba essere murato attorno di tavole ben commesse d'altezza palmi venti, dalle quali di nessun modo di possa haver veduta dentro dentro [*sic*] teatro.

Di più si conviene, che nel detto Teatro vi si debba fare un palco di tavole lisce ben commesse che vi si possi ballare, e fare detti giochi, di lunghezza et altezza a sodisfatione di esso Signor Roberto, e di larghezza per quanto contiene detto Teatro.

Di più si conviene, che sopra del detto palco, vi si debbano fare torno torno una fila di palchetti d'altezza proportionata, et a sodisfatione del detto Signor Roberto, nelli quali vi si debbano fare li partimenti seu separatione, che uno non habbi comunicazione con l'altro con farvisi anco ad ognuno di essi due sedili lunghi per quanto tiene ciascuno balchetto, cioè quello di dietro inchiodato, e quello d'avanti a levatore, e con li loro parapetti, e porte.

Di più si conviene, che nel rimanente di detto Teatro, seu nella platea vi si debba fare // il pavimento di tavole similmente ben commesse, con farvisi in mezzo un spartimento di tavole d'altezza palmi sei, e di tante da detto palco a sodisfatione del detto Signor Roberto.

Di più si conviene, che dal detto palco sino al detto spartimento dall'una a l'altra parte vi si debbano fare due fila di palchetti uno sopra l'altro d'altezza proportionata e similmente a sodisfatione del detto Signor Roberto con le loro separationi, parapetti, porte e sedini del modo come di sopra, con farvisi anco le scalette per poter salire in ciascuno di detti palchetti.

Di più si conviene, che nel detto rimanente di detto Teatro, seu platea vi si debba far anco torno torno una Galleria similmente con il suo parapetto, seu passamano e con li sedini, come di sopra si è detto, quale galleria debba essere d'altezza eguale alle dette due fila di palchetti.

Di più si conviene[,], che sopra tutti li detti palchetti, così nel palco come in quelli della seconda fila, e sopra la detta galleria vi si debba fare una pennata torno torno a detto teatro di tavole ben commesse che non vi possi penetrare l'acqua piovana, quale debba havere la pendenza da dietro detti palchetti e galleria, con dover sporgere la detta pennata un palmo d'avanti et un palmo da dietro li detti palchetti e galleria.

Di più si conviene, che li detti palchetti e galleria debbano havere di sfondato palmi nove, cioè palmi sei di palchetto, e galleria, e li restanti palmi tre di passeggiaturo.

Di più si conviene, che il detto Teatro si debba coprire di una Tenna bianca a modo di tetto, che habbi la pendenza sopra la detta pennata di tavole, quale debba essere sana, et ben commessa con detta pennata che non vi possi penetrare né acqua, né sole in detto Teatro.

Di più si conviene, che detto Teatro debba essere tutto pittato a guazzo, cioè da dentro li detti palchetti, e galleria a ferze, e da fuori di fogliame, con ponersi torno torno // una tavoletta da sotto la detta pennata che facci friso, seu finimento, con doversi anco li cieli delli palchetti di sotto pittare anco a guazzo che facci qualche lavoro.

Di più si conviene, che sotto la detta galleria si debbano fare due camerini per uso di spogliarsi, e vestirsi le persone che faranno li detti giochi, e balli con le loro porte.

Di più si conviene, che nelli detti palchetti vi si debbano fare tutte le porte, scantronì per salirvi, e li finestroni da dietro il passeggiaturo per pigliare il lume, e tutto e quanto vi bisognerà, e compliti di tutto punto che uno non dia soggettione all'altro come di sopra.

Di più si conviene, che nel detto Teatro vi si debbano fare tre porte in quelle parti che detto Signor Roberto vorrà, con ponervi le loro mascature, e chiavi, con farvi anco avanti di una di dette porte, seu nella maggiore un tamburro con un tavolino dentro.

Di più si conviene, che dal detto Mastro Domenico si debbano dare ad esso Signor Roberto tutti li travi, tavole, et ogn'altra cosa di legname che bisogna per poter fare li detti giochi.

Di più si conviene, che detto Mastro Domenico sia obbligato far assistere in tutti quelli giorni che si faranno li detti giochi un giovane della sua arte dalle 22 hore sino che terminano li detti giochi, accioché se si sconda qualche cosa in detto teatro si possa accomodare.

Di più si conviene, che detto Teatro debba esser complito, e perfettionato, con fare esso Mastro Domenico s'obbliga e promette compirlo, e perfettionarlo dal modo come di sopra, quindici giorno [*sic*] dopo che detto Signor Roberto sarà ritornato da Roma, e non completandolo per detto tempo, si conviene anco che sia lecito al detto Signor Roberto farlo compiere da altri a tutti danni, spese et interessi d'esso Mastro Domenico, quali interessi esso Mastro Domenico s'obbliga, e promette subito nel caso suddetto darli, e pagarli al detto Roberto senza replica né // eccezione alcuna, con potersi il presente istrumento per la conseguenza dalli danni, et interessi suddetti per detto Roberto incusare, e liquidare e contro detto Mastro Domenico nella Gran Corte della Vicaria, et in qualsivoglia altro Tribunale secondo la forma del Rito di detta Gran Corte, e che habbi subito contro del medesimo la pronta, parata, et espedita esequitione tanto reale, quanto personale, con potersi eseguire anco via executiva senza citatione di parte, e senz'osservarsi la forma della legge, ma solamente in vigor del presente istrumento, e patto, a costume anco di piggioni di case di questa Città, ed obbliganze liquide fatte presso li atti di detta Gran Corte, e per qualsivogliano citationi che occorresero farsi contro detto Mastro Domenico, il medesimo ha designata la mia curia, sita sotto le case dell'eredi della fu Angela Cimmino all'interno la Venerabile chiesa di Sant'Angelo a Nilo di questa Città, nella quale citato, vaglia come se fusse citato di persona. Rinunciando esso Mastro Domenico con giuramento, all'eccezione ostica, al termine a denunciare, et al Rito di detta Gran Corte, et a qualsivogliano altre cose in contro delle quali ha promesso anco non servirsene.

Di più si conviene[,] che detto signor Roberto si possa servire, et avvalere di detto Teatro per tutto il mese di Novembre prossimo venturo, e per altri giorni venti appresso, in caso detto Signor Roberto se ne volesse servire a sua elettione.

E questo per prezzo di ducati duecento cinquanta, de' quali esso Mastro Domenico dichiara haverne ricevuto dal detto Signor Roberto ducati cinquanta cinque, cioè ducati cinque contanti e l'altri ducati cinquanta per il Banco del Spirito Santo con fede di credito in testa del signor duca di Mondragone, quale ha detto pagarli in nome e parte del detto signor Roberto ex omni et cetera.

E li restanti ducati cento novanta cinque esso signor Roberto s'obliga e promette pagarli al detto Mastro Domenico, presente per qui in Napoli, in questo modo, cioè ducati novantacinque subito, che esso signor Roberto ritornerà da Roma, e li restanti ducati cento compiuto che sarà il detto teatro di tutto punto, e del modo come di sopra, et ha promesso detto signor Roberto dal pagamento sodetto non mancare per qualsivoglia causa, in pace e senza replica né eccezione alcuna, anco liquida prevention, alla quale esso signor Roberto, specialmente con giuramento in presenza nostra ha rinunciato, e rinuncia, et ha promesso non servirsene.

Et il presente istrumento per la consegna delli detti restanti ducati cento novanta cinque nelli tempi e paghe suddette, si possa per il detto Mastro Domenico per similmente incusare, e liquidare contro detto Roberto nella Gran Corte della Vicaria, et in qualsivoglia altro Tribunale, secondo la forma del rito di detta Gran Corte, quale habbi subito la sua pronta e parata esequione, tanto reale, quanto personale, con potersi anco eseguire via executiva senza citatione di parte e senz'osservarsi la forma della legge, solamente in vigor del presente istrumento e patto, a costume anco di piggioni di case di questa Città ed obbliganze liquide fatte presso li atti di detta Gran Corte. E per qualsivogliano citationi ch'occorressero farsi al detto Signor Roberto, il medesimo ha designata la medesima soprascritta mia Curia, sita nel soprascritto luogo per citatione, nella quale citato, vaglia come se fusse citato di persona. Rinunciando similmente esso Roberto con giuramento al termine a denunciare, all'eccezione ostica et al rito di detta Gran Corte et a qualsivogliano altre cose in contro delle quali anco ha promesso non servirsene.

Et han promesso e convenuto essi Mastro Domenico e Roberto per solenne stipulatione per uno all'altro e l'altro all'uno presenti per la presente convention, e tutt'e quanto in essa si contiene haver sempre rata, e ferma, et a quella non controvenire per qualsiasi ragione, occasione e causa.

E per la reale osservanza delle cose predette et cetera, essi Roberto e Mastro Domenico per quel che a ciascuno di loro rispettivamente spetta, et appartiene attenta le cose predette sponte hanno obligato le loro persone, loro eredi, successori, e beni tutti, mobili, e stabili, presenti e futuri, et cetera, uno all'altro e l'altro all'uno presenti et cetera, sub pena dupli et cetera, medietate et cetera, cum potestate capiendi et cetera, constitutione precarii et cetera, et renunciaverunt et cetera, et iuraverunt et cetera.

Presentibus Iudice M[agnific]o Notaro Onuphrio Gagliardo Regio ad contractus de Neapoli, Thoma Micucci R[ationa]le domini ducis Mondragonis, Domenico Fedeli Segretario eiusdem domini ducis, Petro Alfiero Cam[ere]ro dicti domini ducis, et Ianuarius Puolo de Neapoli Mastro d'ascia testibus.

James Knowlson

Rileggere Giorni felici*

Apparso per la prima volta nel 2012 nella raccolta Re-reading / La Relecture: Essays in honour of Graham Falconer, il saggio di James Knowlson racconta un esperimento di rilettura di Giorni felici di Samuel Beckett¹ a molti anni di distanza dall'edizione bilingue inglese e francese da lui stesso curata per Faber & Faber nel 1978² e dalla pubblicazione de Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook nel 1985, di cui aveva seguito le prove al Royal Court Theatre di Londra nel 1979³. Per Knowlson, il "curioso" esperimento si dimostra, per sua stessa ammissione, fruttuoso al di là di ogni previsione. Da una parte, con ricchezza di esempi racconta come il ritrovamento, la catalogazione e la pubblicazione di manoscritti e dattiloscritti di Beckett successivi alla sua scomparsa nel 1989 abbiano avviato la proliferazione di un patrimonio di studi e ricerche che continua a informare e riformare non soltanto il lavoro su Giorni felici, ma l'intera ricerca sul corpus beckettiano. Dall'altra parte, il saggio è un resoconto entusiasmante sulla capacità di Beckett di trasformare la fonte originaria in materiale creativo: il suo modus operandi riguarda la combinazione di temi letterari e di suggestioni visive e aurali che il biografo di Beckett ha avuto modo di trovare e riconnettere nei fatti e nell'opera dello scrittore irlandese. La "sua" musica, la poesia, le arti visive, la filosofia, la letteratura, i suoi percorsi psicanalitici e le sue relazioni interpersonali si ricombinano sincreticamente in schemi, per i quali Beckett mostra una chiara propensione nei suoi Theatrical Notebooks e informano la scrittura in un

* Traduzione e cura di Angelo Romagnoli.

¹ Cfr. J. Knowlson, *Samuel Beckett's Happy Days Revisited*, in R. Falconer e A. Oliver (a cura di), *Re-reading / La Relecture: Essays in Honour of Graham Falconer*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2012, pp. 111-130.

² S. Beckett, *Happy Days. Ob les beaux jours*, a bilingual edition edited by James Knowlson, Londra-Boston, Faber & Faber, 1978.

³ *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, a cura di J. Knowlson, New York, Grove Press, 1985.

gioco di assonanze, di tensioni e di contrasti. Se rileggere è anche ripercorrere, *Giorni felici* è un percorso incerto nella memoria in forma di conversazione a senso unico di una “donna-bambina”⁴ con una figura maschile evanescente. Winnie è incapace di restare concentrata, si mostra sicura e un momento dopo insicura nella partitura gestuale e argomentativa che interrompe continuamente – «an interrupted being», così annota Martha Febensfeld sui quaderni delle prove – e che dunque contiene quel principio generatore della memoria e del discorso che Beckett aveva descritto nel suo saggio giovanile su Proust del 1931 e che si ritrova pienamente già in *Godot*. Tra la sua resistenza alla situazione, la sua consapevolezza intermittente e le sue *défaillances*, Winnie attraversa la vita intonando per come può⁵ temi esistenziali, che Knowlson ci aiuta a rintracciare, come se fossero temi musicali, senza sapere da dove provengano realmente, così come una canzone entra in qualche modo nella testa e vive di vita propria tra i pensieri finché semplicemente scompare. In questa sorta di “musica da camera teatrale”, come il regista americano Alan Schneider definisce il teatro di Beckett, l’inconsequenzialità del pensiero è fenomenologicamente bilanciata dalla consequenzialità della musica e dei rapporti tra le note: nella produzione di *Giorni felici* del 1979 si può così comprendere la decisione di Beckett di dirigere Billie Whitelaw nel ruolo di Winnie in senso musicale, fin dai primi giorni di prove.

Il saggio di Knowlson è un lavoro accademico di straordinaria profondità e suggestione e, data la sua pubblicazione originale in una sede non propriamente beckettiana, ha rischiato di passare inosservato. Da parte nostra siamo lieti di proporlo ai lettori di lingua italiana e di contribuire a renderlo noto, integrando le fonti divenute disponibili dal 2012. [A.R.]

Sono passati ormai quasi trent’anni dall’ultima volta che ho scritto estesamente su *Giorni felici* di Samuel Beckett⁶. Rivisitare l’opera dopo tanto tempo non è soltanto un’esperienza curiosa: è una cosa nuova e sorprendentemente diversa poiché, nel frattempo, molti manoscritti allora sconosciuti e in gran parte inediti sono divenuti consultabili e sono oggi assai rilevanti per la comprensione dell’opera. Per esempio, una mole consistente di appunti tra filosofia e psicologia, che Beckett aveva preso dalle sue letture della metà degli anni Trenta, è riemersa in seguito al ritrovamento, avvenuto dopo la sua morte nel dicembre 1989, di un baule che teneva in cantina. Anche la corrispondenza di Beckett con una folta schiera di amici stretti è divenuta nel frattempo accessibile, gettando nuova luce sulla genesi dell’o-

⁴ S. Beckett, *Proust*, Londra, Chatto & Windus, 1931.

⁵ *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, cit., p. 137. Cfr. *infra* nota 59.

⁶ Con l’unica eccezione di S. Beckett, *Happy Days*, Londra, Faber & Faber, 2010. La paginazione si riferisce a questa edizione. Samuel Beckett cominciò a scrivere l’opera nell’autunno 1960 per completarla nei primi mesi del 1961.

pera e rivelandoci le esperienze e le letture al tempo della stesura. Altre informazioni sono emerse negli anni Novanta nel corso delle ricerche per la mia biografia su Beckett. Inoltre, nei trent'anni trascorsi da allora, sono apparsi in ambito accademico diversi volumi contenenti apporti originali all'interpretazione della figura della protagonista Winnie e della sua situazione peculiare, sepolta dalla vita in giù nell'atto primo e poi fino al collo nell'atto secondo. In questo saggio intendo esaminare alcune di queste scoperte e letture alternative ma anche aggiungere alcune mie nuove "rivelazioni", rivedendo l'opera alla luce di alcuni dei più appassionati interessi di Beckett: la musica, la canzone e la poesia, le arti visive e le sue letture nel campo della letteratura, della filosofia e della psicanalisi.

La musica, la canzone e la poesia

Da bambino Beckett prese lezioni di musica a cadenza regolare e crebbe con l'amore per la musica e per il pianoforte. Il consenso sui suoi gusti musicali, principalmente riguardo la musica classica, è unanime. Da ragazzo era solito suonare al pianoforte duetti con suo fratello Frank, un entusiasta del jazz e, almeno da giovane, si era interessato alla musica folk. I suoi lavori non solo contengono frammenti musicali e allusioni a musiche e compositori, ma sono talvolta direttamente ispirati dalla musica: le opere più tarde per la televisione *Trio degli Spiriti* e *Notte e Sogno* e la sua ultima opera per il teatro *Cosa Dove* ne sono esempi calzanti.

Il titolo originale inglese *Happy Days* è innanzitutto un brindisi popolare in uso soprattutto in Irlanda; per chiunque appartenesse alla generazione di Beckett, *Happy Days* era invece un richiamo ineludibile al classico *Tin Pan Alley* del 1929, «Happy Days are here again / The sky above is clear again»⁷. Il titolo della canzone, con il suo inequivocabile ottimismo e buonumore, aderisce ironicamente alla situazione di Winnie e dunque Beckett sostituisce il titolo originale sul manoscritto *Female Solo* con *Happy Days*. Cissie Sinclair, zia di Beckett, era solita suonare al pianoforte brani popolari come questo durante le visite alla famiglia a Kassel in Germania dal 1927 al 1932 che Beckett faceva principalmente per incontrare la loro figlia Peggy, con cui aveva una relazione sentimentale. Probabilmente aveva più presente la versione della canzone in inglese, utilizzata nella campagna presidenziale di Francis D. Roosevelt del 1932, ma è assai probabile che l'avesse ascoltata alla radio tedesca cantata dal famosissimo sestetto vocale *Die Comedian Harmonists*⁸. Grazie alla sua propensione per la musica, Beckett assorbiva melodie popolari come queste senza

⁷ *Happy days are here again*, scritta da Jack Yellen (testo) e Milton Alger (musica) e incisa per la prima volta nel novembre del 1929. È il tema musicale del film *Chasing Rainbows* (*Arcobaleno*) del 1930; fu un enorme successo di quegli anni e da allora è stata incisa da molti artisti.

⁸ La canzone venne incisa nel 1930 dai *Die Comedian Harmonists* con il titolo *Wochenend und Sonnenschein* per l'etichetta Electrola record (EG 2033).

sforzo, proprio come, durante la sua frequentazione giovanile della chiesa, aveva imparato a memoria molti inni protestanti che sarebbero poi riecheggiati nei suoi scritti, introdotti quasi inconsciamente come citazioni delle sue letture: *Godot*, *Finale di partita*, *L'ultimo nastro di Krapp* e anche *Giorni felici*, tutti contengono frammenti di canzoni, di canoni e di preghiere.

Ci sono poi altri echi musicali nel tessuto profondo di *Giorni felici* sinora trascurati. Per esempio, fin dalla mia edizione dell'opera del 1978, sono sempre rimasto scontento della nota editoriale su Winnie che parla a sé stessa «in the wilderness»⁹, dove mi sono concentrato unicamente sulle connotazioni bibliche della parola¹⁰. Col senno di poi, in quel punto, avrei dovuto citare la traduzione di *The Rubaiyat of Omar Khayyam* di Edward Fitzgerald – citata da Winnie stessa altrove nel testo, quando dice «Just to know you are there within hearing and conceivably on the semi-alert is... er... Paradise enow»¹¹. Così i versi di Fitzgerald:

*A Book of Verses underneath the Bough,
A Jug of Wine, a Loaf of Bread – and Thou
Beside me singing in the Wilderness –
Oh, Wilderness were Paradise enow!*¹²

La nostra percezione di Winnie come non di chi parla semplicemente a sé stessa ma di chi sorride davanti alle avversità in questo paesaggio «deserto» diventa ancora più chiara leggendo le *Irish Melodies* di Thomas Moore. Beckett conosceva benissimo i poemi e le canzoni di Moore: sua zia Cissie ne suonava alcune a Kassel e il suo amico James Joyce si accompagnava al pianoforte cantando *O ye dead*¹³. Sempre di Moore, Beckett cita «She's far from the land where her young hero [sleeps]» nel racconto breve *L'Expulse*¹⁴ ed è degli ultimi anni della sua vita la rivelazione al suo assistente alla regia Walter Asmus che una delle sue ultime opere, *Cosa Dove*, fosse fortemente ispirata alla canzone/poema di Moore *Oft in the Stilly Night*¹⁵.

⁹ «nel deserto». Si veda S. Beckett, *Teatro completo: drammi, sceneggiature, radiodrammi, pièces televisive*, a cura di C. Fruttero e P. Bertinetti, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p. 261. [N.d.T.]

¹⁰ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 137, nota 53.

¹¹ Ivi, p. 18 e Id., *Teatro completo*, cit., pp. 266-267. [N.d.T.]

¹² Il testo qui citato è della Quartina XII della quinta edizione della traduzione di Edward Fitzgerald. C'è un'ironia toccante nel 'Thou' di Winnie dal momento che il suo Willie è la caricatura di un uomo abbruttito, in stato quasi comatoso e che quasi mai risponde, la sua unica lettura è la scritta sullo spazzolino, il suo bicchiere di vino è un cordiale generico e non ha neanche una crosta di pane da mangiare. Winnie, infatti, non mangerà mai durante i due atti dell'opera.

¹³ R. Ellmann, *James Joyce*, new and revised edition, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 244.

¹⁴ S. Beckett, *Collected Shorter Prose 1948-1980*, London, John Calder, 1981, p. 30.

¹⁵ Per un'analisi di questo nesso con Moore, anche se non direttamente legato a *Giorni felici*, cfr.

Nel secondo atto, Winnie parla in modo toccante di «That day. [Pause.] The pink fizz. [Pause.] The last guest gone. [Pause.] The last bumper with the bodies nearly touching»¹⁶. Ma «bumper» indica «un bicchiere o un boccale riempito fino all'orlo, soprattutto per un brindisi»¹⁷ ed è proprio mentre prendevo in considerazione le associazioni della canzone/poema *One bumper at parting* di Thomas Moore che mi sono reso conto di quanto quel poema fosse consonante con la situazione di Winnie. Così recita: «As onward we journey, how pleasant to pause and inhabit a while, / Those few sunny spots, like the present, / That 'mid the dull wilderness smile»¹⁸. Le molteplici associazioni con Moore suggeriscono di considerare questa canzone/poema come un elemento ulteriore nell'invenzione beckettiana dello straordinario spettacolo di una donna incapace di accettare l'ipotesi di parlare a sé stessa «in the wilderness», sebbene «smiling through»: nelle parole di Thomas Gray, citate da Winnie, «laughing wild amidst severest woe»¹⁹.

Altri echi di canzoni e frammenti di musiche restano seminasconditi nel testo. In un passaggio sulle leggi della natura che non sono più quelle di una volta «when I was young ... and foolish and ... (faltering, head down) ... beautiful ... possibly ... lovely ... in a way ... to look at»²⁰, Beckett combina abilmente un frammento della canzone di Jerome Kern *Lovely to look at, delightful to know and heaven to kiss*²¹ del 1934 e un estratto del poema *Down by the Salley Gardens* di W.B. Yeats. «It was down by the Salley Gardens my love and I did meet! She crossed the Salley Gardens with little snow-white feet! She bid me take love easy as the leaves grow on the tree! But I was young and foolish and with her did not agree»²². Beckett conosceva anche una versione musicata del poema di Yeats, del quale esistono più melodie²³. Soltanto due anni prima di scrivere *Giorni felici*, infatti, Suzanne e Beckett erano andati «ad

J. Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Londra, Bloomsbury Publishing, 1996, pp. 685-686.

¹⁶ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 35.

¹⁷ “bumper, n. 6 and adj”. OED Online. June 2022. Oxford University Press. <https://www.oed.com/view/Entry/24702?rskey=g2eLVm&result=1&isAdvanced=false> (ultima consultazione: 9 aprile 2025). [N.d.T.]

¹⁸ T. Moore, *Irish Melodies*, in A.D. Godley (a cura di), *The Poetical Works of Thomas Moore*, Oxford, Oxford University Press, 1929, p. 202.

¹⁹ La citazione originale dell'ode di Thomas Gray *On a distant prospect of Eton College* recita «and moody Madness laughing wild / Amid severest woe».

²⁰ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 20.

²¹ Cantata da Irene Dunne nel film della R.K.O. del 1935 *Roberta* e da Howard Keel nel remake della Metro Goldwyn Mayer del 1952 dal titolo *Lovely To Look At* (in versione italiana *Modelle di lusso*).

²² W.B. Yeats, *The Wanderings of Oisín and Other Poems*, Londra, Kegan Paul, Trench and Co., 1889, p. 129. Corsivi miei.

²³ Nel 1894, Alfred Perceval Graves incluse *Down by the Salley Gardens*, già pubblicata nel 1889, nella sua raccolta *Irish Song Book* sull'aria *The Maids of Mourne Shore* e, nel 1897, Alfred Moffat su un'altra aria: *Far beyond the mountains*. Soprattutto, Benjamin Britten musicò la composizio-

ascoltare la ottantaduenne Maria Freund nel suo *cours d'interprétation* alla Sala Debussy di fronte a un numero sparuto di studentesse... e una ragazza americana cantò proprio *The Salley Gardens*! Nonostante la voce fievole, Maria Freund ne rimase molto contenta»²⁴. Esiste un'altra canzone popolare assai conosciuta dal titolo *Young and Foolish*²⁵ ma, vista la natura degli interessi culturali di Beckett, è molto più probabile che la sua fonte sia stata proprio il poema di Yeats.

La canzone è continuamente accennata da Winnie come un modo di ravvivare la giornata e di condurla a un lieto fine. «How often have I said, in evil hours, Sing now, Winnie, sing your song, there is nothing else for it, and did not. (*Pause.*) Could not.»²⁶ Winnie usa la canzone nello stesso modo in cui usa gli oggetti, le citazioni letterarie e le frasi quotidiane di conforto come «Great Mercies», «tender mercies»²⁷; «Oh, this is a happy day, this will have been another happy day!»²⁸ e così via. L'esperienza la porta però a riconoscere che «(the) song must come from the heart»²⁹ e che non la si può costringere a tenere a bada il silenzio e il vuoto. La musica e la canzone resistono a queste catene della ragione, forse perché in parte mantengono la loro forma ideale e in parte perché, per Beckett, si avvicinano al mistero dello spirito più che a ogni altro aspetto dell'esistenza.

Credo che l'intera opera può essere compresa in termini musicali: Winnie passa, con poche eccezioni, da un'allegria voce soprano irriducibilmente ottimista nell'atto primo, alla voce da contralto più scura e più profonda nell'atto secondo. La sua voce si trasforma in molte altre: è un'abile ventriloqua che grida con Willie, che dice tra sé e sé con toni acuti «On, Winnie», che si sdilinquisce su «night of the moon [having] so many hundred hours»³⁰, che adotta una voce narrante per raccontare della coppia che passa, Shower oppure Cooker e la sua fidanzata, e poi una voce da bambina per lo sconcertante racconto dell'asilo. Di tanto in tanto, Willie interviene con il suo poco melodico *basso profondo*. L'opera è anche una complessa coreografia, con Winnie che compie elaborati gesti con le mani, a complemento o a interruzione delle sue tirate vocali, dei suoi trilli e delle sue arie più lunghe. Nel suo *Lettres à un jeune danseur* l'acclamato coreografo e danzatore francese Mauri-

ne di Grave in *Folk Song Arrangements, I, British Isles*, Londra, 1945, no. 1 ed esistono almeno altri venti arrangiamenti per il poema.

²⁴ Samuel Beckett, lettera a Thomas MacGreevy, 18 febbraio 1958, in J. Knowlson, *Damned to Fame*, cit., p. 453.

²⁵ *Young and foolish*, musica di Albert Hague e testo di Arnold B. Horwitt, pubblicata nel 1954.

²⁶ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 23.

²⁷ Ivi, p. 20. Beckett aveva pensato di usare il titolo *Tender Mercies*.

²⁸ Ivi, p. 37.

²⁹ Ivi, p. 23.

³⁰ Ivi, p. 11. Compare *Malone Dies*, «Dead world, airless, waterless. That's it, reminisce. Here and there, in the bed of a crater, the shadow of a withered lichen. And nights of three hundred hours. Dearest of lights, wan, pitted, least fatuous of lights. That's it, babble», in S. Beckett, *Three Novels*, New York, Grove Press, 2009, p. 195.

ce Béjart scrive di avere imparato a danzare semplicemente guardando l'attrice francese Madeleine Renaud interpretare Winnie, sebbene questa si limitasse a muovere soltanto la testa, le braccia e, in particolare, le mani³¹. Già da studente al Trinity College di Dublino, Beckett si diceva colpito dalla ripetitività del gesto a teatro, parlando in modo estasiato della gestualità espressiva di Michael Dolan, attore dell'Abbey Theatre di Dublino³². Oltre trent'anni più tardi e a dispetto dei vincoli imposti a Winnie, *Giorni felici* rappresenta il suo tentativo più ambizioso di creare una complessa coreografia di gesti ripetuti e di movimenti minimali.

Le arti visive

All'apertura del sipario, lo spettatore di *Giorni felici* subisce uno shock di fronte all'immagine sconcertante di una donna che, nelle parole di uno dei personaggi delle sue storie, si trova «stuck up to her diddies in the bleeding ground»³³. Eppure Winnie si comporta come se fosse la cosa più naturale del mondo, azzardando soltanto di tanto in tanto il commento che «all seems strange... and more and more strange»³⁴. Altre situazioni inusuali, ma a questa correlate, balzano alla mente: lo spettacolo terrificante di un essere umano sepolto vivo nella sabbia (si dice che la Legione Straniera Francese punisse così i disertori, esponendoli al calore feroce del sole): «burial in a dying earth, exposure under a ruthless sun», scrive Ruby Cohn dell'opera di Beckett, «a new stage metaphor for the old human condition»³⁵. Allo stesso modo, si può immaginare un essere umano inghiottito da pericolose sabbie mobili.

La Winnie semisepolta non sarebbe mai esistita senza che Beckett conoscesse potenti immagini nell'arte. Già da studente, la Divina Commedia era una delle sue opere preferite dell'intera letteratura europea. Nelle sue magnifiche illustrazioni dell'*Inferno*, Gustave Doré dipinge in modo indelebile i dannati di Dante con la testa o con le gambe che spuntano dal lago ghiacciato o dalla «pietra livida» e ci sono indizi nell'opera che una tanto forte evocazione dell'inferno abbia giocato un ruolo importante nell'ispirare Beckett. Vi sono poi riferimenti a immagini dell'inferno di altri scrittori: per esempio, Winnie apre il secondo atto con le parole sferzanti di Milton «Hail, holy light» dal Libro III del *Paradise Lost*, dopo aver citato

³¹ M. Béjart, *Lettres à un jeune danseur*, Paris, Éditions du Sud, 2001.

³² Bill Cunningham, amico e compagno di golf di Samuel Beckett, parla di questo suo interesse per il gesto drammatico in un programma della Raidió Teilifís Éireann trasmesso per la prima volta nell'aprile 1976.

³³ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 25.

³⁴ Ivi, p. 26.

³⁵ R. Cohn, *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1962, p. 257.

una versione parziale del suo «O fleeting joys / Of Paradise, dear bought with lasting woe» dal Libro X³⁶.

Di recente sono emerse prove che rivelano la familiarità di Beckett con le figure distorte, frammentate, decapitate, delle opere del Surrealismo, del Cubismo e dell'Espressionismo. Suo zio William Sinclair, collezionista e mercante d'arte, possedeva una piccola collezione d'arte moderna tedesca e italiana (comprendente importanti opere di Boccioni, Campendonk e Feininger) che Beckett vide nelle sue visite a Kassel alla fine degli anni Venti³⁷. Più tardi, durante un pellegrinaggio di sei mesi per le gallerie d'arte tedesche a cavallo tra il 1936 e il 1937, si era ripromesso di scovare dipinti dell'Espressionismo tedesco in un momento in cui le autorità naziste erano attive nel censurarle in quanto "decadenti". Aveva anche fatto la conoscenza di molti pittori tedeschi, Edouard Bargheer, Karl Ballmer, Willem Grimm e Karl Kluth tra gli altri, e aveva visto il lavoro di molti altri artisti contemporanei in collezioni pubbliche e private tra cui la famosa collezione Ida Bienert di Dresda. Uno dei suoi pittori preferiti era Ernst Ludwig Kirchner, le cui immagini crude e violente ebbero un impatto duraturo su Beckett³⁸.

Parlando del lavoro di Bargheer e Kluth da una parte e di Ballmer e Grimm dall'altra (tutti incontrati ad Amburgo nel novembre del 1936), Beckett scrive che esistono pittori violenti e pittori calmi, chiosando che sarebbe meglio che ci fossero pittori al contempo violenti e calmi³⁹. Quest'ultimo commento anticipa la futura relazione tra il mondo teatrale di Beckett e alcune immagini da lui scoperte nella pittura tedesca del tempo con un sentimento di rivelazione. *Finale di partita*, *Non Io* e *Passi* mostrano un'inquietudine, a volte addirittura una violenza, che ha molto in comune con i lavori di Munch, Kirchner o persino di Dix. Si pensi alle figure che sputano veleno dalle urne funerarie in *Commedia* o alla frase «Fuck life» inserita in modo apparentemente casuale in quella che è una specie di ninna nanna in *Dondolo* e che, fino a quel punto, sembra condurre l'attrice dolcemente verso la morte. In *Giorni felici*, la storia di Mildred e il topo raccontata da Winnie contiene un forte elemento di violenza che porta alle grida ripetute di Winnie con cui la storia stessa si conclude. Eppure, c'è una tendenza opposta nelle opere di Beckett affine a quell'immobilità che riconosceva nei dipinti di Ballmer e Grimm. Un impulso vi-

³⁶ Winnie trasforma i versi di Milton in «Oh fleeting joys... oh something lasting woe», S. Beckett, *Happy Days*, cit., pp. 8-9.

³⁷ Per ulteriori dettagli su Beckett e l'Espressionismo tedesco, si veda J. Knowlson, *Beckett's first encounters with modern German (and Irish) art*, in F. Croke e R. Coulter (a cura di), *Samuel Beckett A Passion for Paintings*, Dublino, National Gallery of Ireland, 2006, pp. 60-74.

³⁸ Cfr. M. Nixon, *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*, Londra-New York, Continuum, 2011, pp. 132-161.

³⁹ L'incontro di Beckett con diversi pittori tedeschi contemporanei ad Amburgo viene descritto nel secondo di sei quaderni manoscritti dei *German Diaries*, in edizione bilingue per i tipi di Suhrkamp Verlag.

tale del suo lavoro sta nell'integrazione della "straordinaria immobilità" e del "non detto" con la violenza de *L'urlo* di Edward Munch. Questi diversi e persino contrastanti elementi sono fondamentali nel suo sforzo di scrittore che esprime le complessità dell'essere.

Tuttavia può esserci una ancor più specifica e per certi versi sorprendente ispirazione visiva dietro alla scelta di Beckett di imprigionare Winnie nel suo monticello. Esistono tre ritratti teatrali, di maniera surrealista, realizzati dal fotografo britannico Angus McBean, che contengono una somiglianza veramente inquietante con la condizione di Winnie. Frances Day apparve nella rivista *The Fleet's Lit Up* del 1938 con uno scatto che McBean le fece su un set fotografico per il settimanale *The Sketch*⁴⁰. Le affinità con il testo di Beckett sono sorprendenti: la sepoltura in un monticello di terra, sebbene in una cesta nella fotografia, Frances Day che tiene in mano un boccolo di capelli, proprio come Winnie, un cannocchiale in mano come quello di Winnie, anche se nella fotografia è in realtà la mano di qualcun altro a tenerlo. Nello stesso anno, McBean fotografa l'attrice Flora Robson con il busto che, ancora una volta, spunta dalla terra⁴¹. Poi, nel 1951 [ma 1950, *N.d.T.*], la *monella* Audrey Hepburn viene fotografata semisepolta nella sabbia, con a fianco due colonne classiche⁴². Un altro dipinto "sospetto" si mostra nelle figure del caleidoscopio ritratto del 1957 di Max Ernst a Mae West e W.C. Fields, the *Projet pour un monument à W. C. Fields*⁴³. Quello di cui possiamo essere piuttosto sicuri è che Beckett conosceva le sequenze finali del film surrealista del 1929 *Un Chien Andalou* di Salvator Dalì e Luis Buñuel, particolarmente noto tra gli intellettuali avanguardisti, in cui due donne vengono sepolte fino alla vita sulla spiaggia.

La questione che colpisce di più della condizione di Winnie è che, a differenza dei condannati al tormento eterno nell'*Inferno* di Dante e di Milton per i peccati commessi in vita, non c'è alcuna spiegazione per il suo progressivo interrimento e per la situazione di isolamento in cui si trova con suo marito Willie. Sopravvivono, come Robinson Crusoe, su, o meglio, in un monticello di erba secca in un paesaggio deserto e sotto un sole violento, lontani dai propri simili e da ogni forma di civiltà. Nelle mani dei diversi registi e scenografi, il monticello, che è fin dal principio la

⁴⁰ National Portrait Gallery, Frances Day by Angus McBean, 1938. Cfr. T. Pepper (a cura di), *Angus McBean Portraits*, Londra, National Gallery Publications, 2006, p. 46 [*N.d.T.*].

⁴¹ National Portrait Gallery, Flora Robson by Angus McBean, 1938 [*N.d.T.*]. Cfr. *The Surrealisation of Flora Robson*, in «The Sketch», 23 marzo 1938, p. 37.

⁴² National Portrait Gallery, Audrey Hepburn by Angus McBean, 1950. Cfr. *Angus McBean Portraits*, cit., p. 88 [*N.d.T.*].

⁴³ Proveniente da una collezione privata, l'opera di Ernst si trova adesso al nuovo Bechtler Museum of Modern Art di Charlotte, North Carolina. La questione richiede troppe prove a supporto per essere analizzata in questa sede; per l'analisi di questa affermazione (fatta da me) si rimanda a una mia nota apparsa nell'uscita autunnale del 2011 del *The Beckett Circle*. Si veda anche <https://www.theguardian.com/stage/2014/jan/21/samuel-beckett-happy-days-half-buried-woman> (ultima consultazione: 9 aprile 2025) [*N.d.T.*].

trappola di Winnie e poi presumibilmente la tomba, ha preso forme diverse come ad esempio una costruzione di terracotta con dei ciuffi d'erba (nella produzione diretta da Beckett nel 1979 con Billie Whitelaw nella parte di Winnie), di arenaria rossa al Gate Theatre di Dublino nella produzione di Rosaleen Lineman, poi trasposta (disastrosamente a mio avviso) su una spiaggia battuta dai venti per la versione di *Beckett on Film*, di macerie post-olocausto nucleare (come nella produzione di Deborah Warner con Fiona Shaw al National Theatre di Londra del 2007). In questo modo, diversi scenografi hanno mantenuto viva l'ispirazione dei dipinti surrealisti di paesaggi deserti, senza dubbio spinti dall'indicazione di Beckett che lo sfondo doveva essere un «Very pompier trompe-l'oeil backcloth to represent unbroken plain and sky receding to meet in far distance»⁴⁴.

Vita vissuta e Letteratura

Eppure, a dispetto della straordinaria natura della sua situazione, Winnie è un essere profondamente umano, una donna assolutamente ordinaria e una creatura abitudinaria *par excellence* che riempie la vita con compiti di poco conto e che ciancia allegramente per luoghi comuni. Nonostante tutto, in qualche occasione si sorprende con illuminazioni sulla sua reale condizione e sono le sue stesse parole a portarla (quasi inavvertitamente) a sondare nuove profondità e a condurla sull'orlo dell'abisso. Il fatto che Beckett abbia iniziato a scrivere un'opera dal titolo *Female Solo* in un momento preciso della sua vita è dipeso dalla congiunzione di diverse esperienze letterarie e di vita vissuta che sono rimaste sinora in larga parte inesplorate.

Prima di iniziare a scrivere *Giorni felici* alla fine del settembre 1960, Beckett era immerso nella composizione di una densa prosa in francese, *Comment c'est* (*How It Is*). Per lungo tempo si è riferito a questo testo come "Pim", il nome di una creatura con cui il narratore coesiste nel buio e nel fango nella seconda parte del libro. La scrittura gli ha richiesto più di un anno e la revisione altri sei mesi. Il testo è cupo e profondamente introspettivo ed è probabilmente la cosa più distante dal mondo reale che ha scritto dai tempi de *L'Innominabile*. Con *Giorni felici*, a dispetto dell'apparente stranezza del mondo di Winnie e della chiara distanza da ogni realismo, Beckett ritorna a un più normale livello di rapporto col mondo di tutti i giorni, anche se l'ambientazione lo trascina dal buio verso una luce altrettanto infernale e lancinante. Parte della forza dell'opera deriva proprio dal contrasto stridente tra la spaventosa situazione di Winnie e la natura banale e quotidiana dei suoi ricordi del passato. È in questi ricordi che le più recenti esperienze di vita di Beckett trovano espressione diretta.

Verso la fine degli anni Cinquanta, Beckett passa molto tempo nel sud dell'Inghilterra. Nel 1958 e nel 1959 (e specialmente nei primi mesi del 1961 mentre ri-

⁴⁴ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 5.

scrive *Giorni felici*), si reca più volte nel Surrey in visita allo Sweetwater Cottage di sua cugina Sheila (Roe da nubile) e del marito di lei Donald Page, col suo lago e il suo bellissimo giardino. Queste visite ripetute, alla guida della sua minuscola Citroën Due Cavalli (spedita per via aerea dalla Francia con Le Touquet-Lydd air-ferry) tra il Surrey e il Kent, riecheggiano sia in *Giorni felici* che in *Commedia* dell'anno successivo. Forse è significativo che Beckett scriva spesso nelle lettere alla cugina dei «giorni felici» spesi allo Sweetwater Cottage. Gli incontri con Molly Roe, sorella di Sheila, e con alcuni dei vicini della stessa Sheila (Madge e Mike Bendon, per esempio, che aveva incontrato in diverse occasioni) gli hanno forse restituito l'idea di un mondo borghese convenzionale di cui aveva ormai scarsissima consuetudine.

L'ambientazione della vita di Winnie è l'Inghilterra semi-rurale, con i ricordi del «the back garden at Borough Green under the horse-beech»⁴⁵ e dei baci rubati alle feste da ballo di campagna. L'intera opera trasuda di una sonnolenta atmosfera middle-class inglese con il capanno nel giardino, il vescovo di campagna, il cappello adorno di Winnie, l'immane fila di perle e il parasole. Winnie stessa è una figura troppo universale e troppo complessa per farne una caricatura, nonostante possieda qualcosa della volubile irlandese espatriata nella campagna intorno a Londra⁴⁶. Willie con il suo «boater, club ribbon» e poi, alla fine dello spettacolo, con il suo «top hat, morning coat, striped trousers» e «very long bushy white Battle of Britain moustache»⁴⁷ è prossimo alla parodia dell'inglese aristocratico di qualche generazione precedente, magari di quella con il gusto per le cartoline pornografiche e con simpatie di sinistra manifestate nella scelta del *The Reynolds News* come giornale della domenica. È semplicemente impossibile stabilire dopo tanto tempo l'esistenza di una «musa» per il personaggio di Winnie tra le amicizie femminili più strette o tra le relazioni di Beckett. Di sicuro non c'è carenza di modelli potenziali ma una ricerca comparativa è probabilmente destinata a fallire. Winnie, infatti, quasi certamente è un'amalgama di donne e caratteristiche diverse che, prese da principio nella vita reale, si trasformano in elementi di finzione.

Giorni felici probabilmente deve più alla letteratura che alla vita. Alcuni di questi debiti sono stati esplorati in maniera approfondita, altri invece più superficialmente. Quello con l'*Inferno* di Dante, ad esempio, è sotto i nostri occhi per tutta l'opera e lo si vede, come già accennato, nella condizione di Winnie, sepolta nella terra come i dannati nell'*Inferno* e il «dolce stil novo» di Dante riecheggia nei frequenti riferimenti al passato con lo «sweet old style». Quello che sfugge più spesso ai

⁴⁵ Ivi, p. 9. Borough Green è una cittadina del Kent. Nel secondo dattiloscritto, i dintorni di Sevenoaks sono un luogo alternativo per i ricordi lontani di Winnie.

⁴⁶ Nei dattiloscritti della Ohio State University Library ci sono diversi cenni all'Irlanda: per esempio, nel dattiloscritto uno, Willie legge di un missile anomalo che colpisce l'Eire e dove sopravvivono 83 preti.

⁴⁷ «boater», S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 9; «morning coat» e «moustache», ivi, p. 36.

commenti, come per i vagabondi in *Aspettando Godot*, è che, nell'attesa di Winnie di novità o addirittura di cambiamenti radicali, riecheggia qualcosa del *Purgatorio* dantesco. Collegamenti simili a modelli letterari preesistenti dell'*Inferno* e del *Purgatorio* forniscono, con le loro divergenze, profondità a un quasi-monologo che altrimenti suonerebbe vuoto e trito.

Un'altra modalità con cui il parlare di Winnie guadagna profondità è l'uso storpiato di citazioni letterarie prese da un arsenale di "classici": Shakespeare (molte volte), John Milton, John Keats, Robert Browning, Thomas Gray, Charles Wolfe, Robert Herrick, Edward Fitzgerald, W.B. Yeats e Samuel Johnson. Le citazioni sono state indicate dallo stesso Beckett nelle sue note di regia e in seguito analizzate da S.E. Gontarski e da me⁴⁸. Principalmente, esse ci guidano nelle meditazioni e nelle 'pene' di Winnie – di cui lei stessa è all'oscuro – e nella transitorietà delle cose mondane, così come restituiscono, in una serie di occasioni, un chiaro *memento mori*. Questo saggio contribuisce all'elenco ponendo l'attenzione su alcune delle citazioni più nascoste che fanno parte del tessuto denso e a tratti poetico del soliloquio. Oggi, grazie ad alcune lettere del periodo che precede *Giorni felici*, è possibile aggiungere alla lista alcune influenze letterarie che hanno contribuito alla composizione dell'opera.

Da giovane docente al Trinity College di Dublino, Beckett aveva tenuto un corso su *Andromaque*, *Phèdre* e *Bérénice* di Racine. Diverse raccolte di appunti degli studenti del corso sono state conservate e recentemente rese accessibili⁴⁹. Venticinque anni più tardi Beckett avrebbe detto al suo amico Thomas MacGreevy che stava rileggendo *Andromaque* con più cognizione di causa «e maggiore comprensione delle possibilità del teatro oggi». Da quel momento in avanti, sembra poi avere riletto l'intero teatro di Racine. Nelle sue lezioni al Trinity College, Beckett definisce il dialogo in Racine come «in realtà un monologo – l'espressione di una coscienza frammentata»⁵⁰. Sembra probabile che questa nuova immersione in Racine lo abbia incoraggiato a sperimentare con le diverse possibilità del monologo in molte sue opere per il teatro e la televisione da *L'ultimo nastro di Krapp* in avanti⁵¹.

⁴⁸ Cfr. S.E. Gontarski, *Beckett's Happy Days. A Manuscript Study*, Columbus, Columbia University Libraries, 1977, pp. 59-73 e J. Knowlson, *Beckett's 'Bits of Pipe'* in M. Beja, S.E. Gontarski e P. Astier (a cura di), *Samuel Beckett. Humanistic Perspectives*, Columbus, Ohio State University Press, 1983, pp. 16-25.

⁴⁹ Gli appunti di Grace West McKinley sulle lezioni di Beckett su Racine sono pubblicati in J. e E. Knowlson, *Beckett Remembering. Remembering Beckett. A Centenary Celebration*, Londra, Bloomsbury Publishing, 2006, pp. 306-313. Per un approfondimento sugli appunti di un altro studente del corso, Rachel Burrows, cfr. B. Le Juez, *Beckett avant la lettre*, Parigi, Bernard Grasset, 2007, *passim*.

⁵⁰ J. e E. Knowlson, *Beckett Remembering*, cit., p. 308.

⁵¹ In *Commedia* e *Quella Volta*, per esempio, Beckett frammenta il monologo o affianca, alternandoli, diversi frammenti di monologo.

Nei suoi primi anni di docenza Beckett, impressionato dalla capacità del drammaturgo francese di provocare 'un precipitare verso la stasi', sceglie di mettere a fuoco il movimento verso una stasi fisica e mentale sia in *Giorni felici* che nel precedente *Finale di partita* e in diverse altre opere. Inoltre, appare chiaramente dalle lettere a Barbara Bray, ora consultabili presso il Trinity College di Dublino, che Willie in *Giorni felici* serve da dispositivo per l'attenzione sulle parole, sui pensieri e sui sentimenti di Winnie con maggiore precisione rispetto alla figura del *confident* di Racine. In una lettera a Bray datata 4 ottobre 1960, Beckett racconta come, guidando per Parigi in un giorno di pioggia, avesse così risolto il problema che Winnie sembrasse coinvolta in una strana conversazione con sé stessa, con il pubblico o con qualche figura puramente immaginaria⁵². La soluzione implica l'introduzione di questo laconico interlocutore al quale lei si rivolge. Questo pare essere assai distante dal ruolo del *confident* in Racine. Ne è, in ogni caso, un naturale sviluppo.

Immediatamente prima di scrivere *Giorni felici*, Beckett ritorna a un suo primo amore: gli scritti del romanziere tedesco Theodor Fontane. Da tempo, nutriva una profonda ammirazione per il suo romanzo più noto, *Effi Briest*, la cui lettura aveva tanto commosso Krapp ne *L'ultimo nastro di Krapp*: «Scalded the eyes out of me reading Effie again. A page a day, with tears again, Effie»⁵³ (Beckett corregge la grafia del nome in 'Effi' nelle sue note di regia per rendere l'allusione più chiara). Verso la fine del settembre 1960, mentre iniziava a scrivere la sua nuova opera per il teatro, Beckett legge in tedesco un romanzo antecedente di Fontane dal titolo *Irrungen Wrrungen* (in inglese *Entanglements*)⁵⁴. Il libro, scrive Beckett, non è all'altezza di Effi Briest, sebbene contenga cose meravigliose⁵⁵. Suggesto che il romanzo di Fontane possa essere filtrato nella coscienza creativa di Beckett: ad esempio, la sottile descrizione di Lene (Magdalene Nimpstsch) che si legge in Fontane potrebbe averlo aiutato nell'esplorazione dell'affascinante compresenza in Winnie di una chiara felicità nel momento presente e di un sentimento soggiacente e più profondo di dolore legato all'incertezza e alla transitorietà della vita. Scrive

⁵² Trinity College Dublin, Mss. 10948/1/114, edita in G. Craig, M. Dow Fehsenfeld, D. Gunn e L. More Overbeck (a cura di), *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 362-363.

⁵³ S. Beckett, *Krapp's Last Tape and other shorter plays*, London, Faber & Faber, 2009, p. 11. In una lettera del 26 maggio 1956 al suo editore americano, Barney Rosset, Beckett scrive che aveva letto *Effi Briest* per la quarta volta.

⁵⁴ Alcune informazioni sulla lettura e l'ammirazione di Beckett per *Irrungen Wrrungen* si trovano in una lettera a Barbara Bray, 1° ottobre 1960. La traduzione inglese del libro è T. Fontane, *Entanglements*, translated with an afterword by Derek Bowman, Bampton, Three Rivers Books, 1986. Una recente edizione italiana dal titolo *Smarrimenti, disordini* si trova in T. Fontane, *Romanzi*, a cura di G. Baioni, trad. it. di S. Bortoli, Milano, Mondadori, 2003, pp. 829-999 [N.d.T.].

⁵⁵ Lettera a Barbara Bray, 1° ottobre 1960, Trinity College Dublin Mss., 10948/1/112, edita in *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965*, cit., pp. 359-360 [N.d.T.].

Fontane: «Thus all meditations upon suffering and care that were, for all Lene's efforts, in the habit of weighing down her spirit, vanished and all she felt was pride, joy, gratitude»⁵⁶. Anche le «many mercies» di Winnie sono precedute dalla gioia esistenziale di Lene alla vista della sguattera che lava pentole e padelle sul molo: «she's kneeling there for me» dice «I distinctly feel it's a sign to me, a stroke of Providence»⁵⁷. Questa felicità è trafitta però da una tristezza che porta Lene alle lacrime davanti a quello spettacolo, fino a quando recupera una compostezza e ritorna alla sua allegria abituale. Ma l'estrema garrulità dell'«eroina» di Beckett si deve di più a Käthe, la rivale di Lene, la donna che ha sposato il Barone Rienäcker, l'uomo che aveva amato al punto da sfinire addirittura il suo stesso marito di chiacchiere infantili e senza senso. Ispirazioni di questo genere sono sempre difficili da circoscrivere e avvalorare, anche se in questo caso abbiamo almeno le prove dell'ammirazione di Beckett per le sottili sfumature con cui Fontane disegna le complessità dell'animo umano.

Filosofia

Le opere per il teatro di Beckett sono spesso costruite (anche se mai troppo palesemente) su una struttura di idee e immagini contrapposte. In *Aspettando Godot*, per esempio, Estragon, basso, pesante e statico, è legato alla pietra e alla terra mentre Vladimir, alto, leggero e agile, è legato all'albero e al cielo. *L'ultimo nastro di Krapp* è costruito invece intorno a una serie di immagini gnostiche di luce e oscurità: nel suo allestimento, nei suoi elementi scenici e nel testo, si muove tra i due estremi cercando una sintesi che non si realizza mai. In *Giorni felici*, il contrasto tra gli elementi riguarda la terra e il cielo, il fuoco e l'acqua (o piuttosto l'assenza d'acqua). Winnie è una creatura d'aria che aspira ad alzarsi in volo sulla terra tramite l'esercizio della volontà e con la forza dell'ottimismo («she is like a bird... like a bird with oil on its feathers», così Beckett a Billie Whitelaw alle prove al Royal Court Theatre di Londra nel 1979)⁵⁸. Lei è, secondo Beckett, «[a] weightless being»⁵⁹. Il suo sogno è «simply float up into the blue... And that perhaps some day the earth will yield and let me go, the pull is so great, yes, crack all round me and let me out»⁶⁰. La terra invece serra la presa su di lei sempre di più e le immagini di aspirazione, elevazione e di potenziale liberazione sono negate da un impulso do-

⁵⁶ T. Fontane, *Entanglements*, cit., p. 76. «E così, tutte le considerazioni dolorose e tristi che di solito, a dispetto di sé stessa, le opprimevano il cuore scomparvero e quello che provò fu fierezza, gioia, gratitudine». Cfr. Id., *Romanzi*, cit., pp. 905-906 [N.d.T.].

⁵⁷ Id., *Entanglements*, cit., p. 78. «[...] è inginocchiata per me, e sento con chiarezza che si tratta di un presagio e di un segno del destino». Cfr. Id., *Romanzi*, cit., p. 907 [N.d.T.].

⁵⁸ *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, cit., p. 137.

⁵⁹ Citato nell'introduzione. Ivi, p. 16 [N.d.T.].

⁶⁰ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 19.

minante che spinge Winnie verso il basso man mano che affonda risucchiata dalla terra.

Immagini di luce intensa, fuoco e calore abbondano, specialmente nel primo atto, e Winnie guarda avanti a sé, tra la paura e la speranza, verso un punto in cui il calore violento del sole potrebbe plausibilmente porre fine alla sua condizione. «Shall I myself not melt perhaps in the end, or burn, oh I do not mean necessarily burst into flames, no, just little by little be charred to a black cinder, all this... visible flesh»⁶¹. Per contrasto, nell'opera l'acqua è quasi completamente assente. Per esempio, il rituale dello spazzolino in apertura avviene senz'acqua – e persino la sudorazione, che potrebbe offrire una forma di sollievo dal grande calore, non è più quella di una volta visto che il palmo delle mani di Winnie trattiene appena un po' di umidità. L'acqua ricorre, infatti, soltanto in una memoria incerta del passato, «That day... the lake... the reeds»⁶², o immagini di aspirazione, elevazione e di liberazione possibile «simply float up into the blue», «yes love, up into the blue like gossamer», «eyes float up that seem to close in peace»⁶³ e in verbi che esprimono sollevamento *come se* fosse immersa nell'acqua, come ad esempio «bob[s] up», «bubbles up», «drift[s] up», «sucked up»⁶⁴.

Una simile analisi dell'opera suggerisce una familiarità dell'autore con idee sulla natura e sulle relazioni tra gli elementi nella filosofia antica. Trent'anni fa non c'erano prove per questa asserzione⁶⁵. Oggi sono emerse sue importanti note su diversi filosofi e filosofie classiche risalenti alla metà degli anni Trenta. Il suo interesse è stato particolarmente intenso nei suoi tardi vent'anni, quando ha dedicato centinaia di pagine di appunti alla questione. Nei miei scritti precedenti su *Giorni felici*, l'enfasi era prevalentemente sull'influenza di Cartesio e della tradizione razionalista. Negli anni intercorsi fino ad oggi, è avvenuta una specie di cambiamento di paradigma⁶⁶ ed è diventato chiaro che l'impatto del pensiero dei filosofi presocratici su Beckett fosse assai più forte di quanto creduto in precedenza. L'argomento, naturalmente, è molto vasto e qui ho spazio soltanto per toccare alcuni concetti filosofici di particolare rilievo per *Giorni felici*.

Assai pertinenti al contrasto tra gli elementi che formano le immagini dell'opera

⁶¹ Ivi, p. 22.

⁶² Ivi, p. 31.

⁶³ Ivi, pp. 19-20, 30.

⁶⁴ Ivi, pp. 7, 33, 25 e 19.

⁶⁵ Meritano una menzione d'onore due libri meno recenti su Beckett e la filosofia, che si rifanno ai soli testi senza manoscritti a supporto: D. Hesla, *The Shape of Chaos. An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971 e K. e A. Hamilton, *Condemned to Life. The World of Samuel Beckett*, Grand Rapids, W.B. Eerdmans, 1976.

⁶⁶ Sebbene non consideri *Giorni felici* nel contesto della sua riflessione, per uno studio recente e di grandissimo valore sugli appunti di Beckett cfr. M. Feldman, *Beckett's Books: A Cultural History of Samuel Beckett's 'Interwar Notes'*, London-New York, Continuum, 2006.

sono gli appunti di Beckett su Talete (cui si riferisce in un poema giovanile, *Serena I*), Anassimene, Anassimandro, Eraclito e Parmenide. Per Talete, la sostanza primaria è l'acqua, sulla quale la terra galleggia come un "pesce morto", un concetto anche espresso in *Serena I*: «Water as in part rarifying to form air and fire and in part condensing to form earth and stone», scrive John Burnet nel suo libro *Greek Philosophy*⁶⁷. Al contrario, per Anassimene la sostanza primaria è l'aria, sulla quale la terra «[is] borne aloft like a leaf or a bird»⁶⁸, un linguaggio che ricorda i commenti di Beckett su Winnie durante le prove.

In maniera simile, le idee di Eraclito, "il filosofo che piange" (in contrapposizione con Democrito, "il filosofo che ride"), sono riflesse nel chiacchiericcio di Winnie alle volte in modo diretto, alle volte in modo obliquo. Negli appunti di Beckett sul libro di Burnet, per esempio, troviamo il riassunto di una delle idee fondamentali di Eraclito: «Upward convergence of all things to fire and life, downward divergence of all things from fire water, earth and death»⁶⁹. Questo compendio, ancora più delle idee opposte di Talete e Anassimene, racchiude sia le paure che le aspirazioni di Winnie oltre le realtà dominanti degli elementi che si trova ad affrontare. Beckett ha già citato Eraclito in altri scritti. In *Aspettando Godot*, per esempio, Estragon riformula il noto adagio "All things flow. For him it is not possible to step down twice into the same stream" come «Everything oozes... It's never the same pus from one second to the next». Winnie sembra esprimere lo stesso concetto sul primato del flusso sulla personalità umana e del danno provocato dagli effetti del tempo quando medita: «Then... now... What difficulties here, for the mind. [Pause.] To have been always what I am – and so changed from what I was. [Pause.] I am the one, I say the one, then the other. [Pause.] Now the one, then the other. [Pause.] There is so little one can say, one says it all. [Pause.] All one can. [Pause.] And no truth in it anywhere. [Pause.] My arms? [Pause.] My breasts? [Pause.] What arms? [Pause.] What breasts?»⁷⁰. Frammentazione e discontinuità sono continuamente espresse sia in modo visivo che verbale tramite il costante atto di auto-interruzione di Winnie. «One of the clues of the play is interruption», così Beckett alle prove, «Something begins; something else begins... She's constantly being interrupted or interrupting herself. She's an interrupted being»⁷¹. E così Winnie, o almeno il suo creatore Be-

⁶⁷ Le citazioni sono tratte da *Greek Philosophy Part I Thales to Plato* di John Burnet un testo da cui Beckett copia lunghi estratti nei suoi appunti, spesso con fedeltà testuale.

⁶⁸ Si veda M. Engelberts, E. Frost, J. Maxwell, *Notes diverse holo: Catalogues of Beckett's reading notes and other manuscripts at Trinity College Dublin, with supporting essays*, vol. XVI, Amsterdam, Rodopi, 2006, pp. 67-91 [N.d.T.].

⁶⁹ Gli appunti di Beckett sulla Filosofia Antica sono custoditi nella biblioteca del Trinity College di Dublino, con copie presso la Beckett International Foundation, Università di Reading.

⁷⁰ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 30.

⁷¹ *Happy Days: Samuel Beckett's Production Notebook*, cit., p. 16.

ckett, non sta semplicemente rispecchiando Eraclito poiché il pensiero del filosofo greco non riflette quel senso fragile di sé che sembra sussistere, frammentato ma reale, in Winnie, come avvenuto precedentemente per Krapp ne *L'ultimo nastro di Krapp*. Beckett, infatti, ha anche assorbito gli argomenti di Parmenide su Essere e Non-Essere e dunque non si libera del nocciolo dell'identità del sé di cui i suoi personaggi fanno esperienza.

È opportuno stabilire due punti di ampio respiro sull'uso di Beckett di concetti filosofici: primo, Beckett non cerca di raggiungere conclusioni definitive. I concetti servono piuttosto a fornirgli immagini contrastanti che lui si diverte a tessere in intricati disegni drammaturgici; secondo, Winnie stessa è un essere umano, non una semplice enunciatrice di concetti. Lei possiede, secondo Beckett, «a kind of profound frivolity. She's scatterbrained, she babbles»⁷². Eppure, per quanto insignificante il suo 'farfugliare' possa sembrare all'inizio, Winnie sfiora tanti dei problemi fondamentali che hanno caratterizzato la filosofia occidentale dal tempo dei Greci: la relazione corpo/mente, l'esistenza autonoma delle cose o la loro dipendenza dalla coscienza umana, il mutamento o la sua assenza, il potere e i limiti della volontà umana, l'assenza o l'indifferenza di qualche divino Creatore, lo statuto delle esperienze passate e la relazione di queste con il tempo presente. Ma Winnie scala queste altezze da capogiro, come lei le chiama, in modo intuitivo⁷³, percepisce queste idee come enigmi sconcertanti e non come problemi solubili e così le sue speculazioni filosofiche sorgono naturalmente dalla sua condizione specifica e si esprimono tramite parole e azioni umane vive ed elaborate con cura.

Vediamo, ad esempio, la questione del mutamento e della sua assenza ed esaminiamo come Beckett ne fa uso nell'opera: l'ombrello di Winnie prende fuoco; ma, dice Winnie, «it will be there again tomorrow, beside me on this mound, to help me through the day». Winnie rompe lo specchio; ma di nuovo «it will be in the bag again tomorrow, without a scratch, to help me through the day»⁷⁴. La differenza fondamentale è che, per quanto apparentemente immutabile e senza fine l'esistenza di Winnie possa apparire, il mutamento è comunque presente nella realtà del rallentamento, del declino e della degenerazione. Winnie è infatti vittima di un lento e quasi impercettibile processo di decadimento. Tutto rischia di esaurirsi, incluse le parole. La borsa («there will always be the bag», dice Winnie con certezza)⁷⁵ è ancora lì nel secondo atto. Ma non è più in grado di raggiungerla e non può dunque usare gli oggetti contenuti per aiutarla a passare la giornata. Lentamente, la terra priva Winnie delle sue forze e delle sue risorse.

⁷² Ivi, p. 17.

⁷³ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 32.

⁷⁴ Ivi, pp. 22-23.

⁷⁵ Ivi, p. 16.

Psicologia e Psicanalisi

Una delle principali rivelazioni degli appunti di Beckett degli anni Trenta riguarda la mole delle sue letture in campo psicologico e psicanalitico, in un momento in cui era lui stesso in un percorso psicoterapeutico e sotto la guida, anche nelle sue letture nella disciplina, del (non ancora noto) terapeuta britannico Wilfred Rupert Bion. Questa competenza psicologica trova spazio in *Giorni felici*. La maggior parte delle memorie più care e più dolorose di Winnie è di natura profondamente sessuale e queste memorie fluttuano nella coscienza come quelle di un paziente sul lettino dello psicanalista. Il passaggio che inizia con «oh the happy memories» è pieno di allusioni sessuali: «My first ball! (*Long pause.*) My second ball! (*Long pause. Closes eyes.*) My first kiss!... A Mr Johnston, or Johnstone or perhaps I should say Johnstone. Very bushy moustache, very tawny. (*Reverently.*) Almost ginger! Within a toolshed, though whose I cannot conceive. We had no toolshed and he most certainly had no toolshed. [*Closes eyes.*] I see the piles of pots. [*Pause.*] The tangles of bast. [*Pause.*] The shadows deepening among the rafters»⁷⁶. In un dattiloscritto precedente, la natura sessuale delle sue memorie risulta ancora più esplicita⁷⁷ con lo scopo primario di ottenere un effetto comico.

Winnie è molto abile e assai umana nell'accettare, assimilare e poi trasformare gli elementi delle esperienze ripugnanti e dolorose. Tuttavia, la storia di Mildred e del topo resta una degli episodi più forti e terribili nell'intera opera beckettiana. «Suddenly a mouse... [*Pause.*] Suddenly a mouse ran up her little thigh and Mildred, dropping Dolly in her fright, began to scream – [*Winnie gives a sudden piercing scream*] – and screamed and screamed – [*Winnie screams twice*]... Too late. [*Pause.*] Too late»⁷⁸. Si tratta forse della memoria repressa di un trauma infantile alla quale dà voce, da principio, nella forma di una narrazione biografica leggermente distaccata e che diventa, nel racconto, un'esperienza vivida e dolorosa nel momento in cui la narrazione la porta a identificarsi con la bambina Mildred quando dice: «Too late... too late»? È una fantasia sessuale ricorrente? È stato di recente suggerito (plausibilmente) che la storia del topo derivi direttamente dalla storia di Rita in apertura del libro di Melanie Klein *The Psychoanalysis of Children* in cui è presentata come una espressione di paura per la castrazione femminile⁷⁹. Non esistono note di Beckett su Melanie Klein (sebbene ne faccia menzione in una lettera a

⁷⁶ Ivi, p. 10.

⁷⁷ I dattiloscritti di *Happy Days* sono conservati presso la Ohio State University Library di Columbus. Nel dattiloscritto uno, Winnie ricorda che l'uomo che l'ha baciata da adolescente (vecchio abbastanza da esserne il padre o addirittura il nonno) insisteva nel metterle la lingua in bocca.

⁷⁸ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 10.

⁷⁹ R. Kim, *Women and Ireland as Beckett's Lost Others: Beyond Mourning and Melancholia*, Londra, Palgrave MacMillan, 2010, pp. 124-131.

Nuala Costello nel 1935). Però *ha* lasciato una serie di appunti su *Psychoanalysis and Medicine. The Wish to Fall Ill* di Karin Stephens, in cui l'autrice aderisce fedelmente all'approccio di Klein. Non ne consegue naturalmente che, anche se Beckett avesse trovato nel libro di Klein il punto di partenza per la storia del topo, gli usi che ne fanno i due autori coincidano. Nel contesto dell'opera, la frequente lettura della storia come un racconto indiretto di un abuso sessuale, invece che la paura della castrazione, può essere valida ed è forse quella corretta.

È poco sorprendente che Beckett, nel cercare di disegnare la psiche di Winnie per il primo grande ruolo femminile da lui mai scritto, sia andato a scavare tra le memorie delle sue sessioni di psicoterapia e negli appunti sui libri di psicanalisi da lui studiati, in particolare quelli di Alfred Adler, Ernest Jones, Otto Rank, Wilhelm Stekel, oltre a Karin Stephens. La battuta di Winnie «A long life... Beginning in the womb, where life used to begin, Mildred has memories, she will have memories, of the womb, before she dies, the mother's womb»⁸⁰ richiama le memorie dell'utero di Beckett contenute nel suo romanzo *Watt* che, come lui stesso mi assicurò nel suo ultimo anno di vita, erano del tutto veritiere e niente affatto immaginarie.

Giorni felici sembra assai diverso oggi rispetto a trent'anni fa. L'immagine principale, per esempio, risulta meno sorprendente e meno sconcertante adesso che nel 1962, in parte per la nostra diversa familiarità con l'opera e in parte perché, nel frattempo, le immagini dell'arte contemporanea sono più facilmente accettate. Credo, guardando indietro alle scoperte qui enunciate, che, più di ogni altra cosa, saranno le rivelazioni sulla sua profonda conoscenza della filosofia antica e delle teorie psicanalitiche ad offrire i contributi più significativi alla futura ricerca su Beckett.

⁸⁰ S. Beckett, *Happy Days*, cit., p. 32.

Gabriella Elina Imposti

**“Art-attivismo” e resistenza al neo-totalitarismo:
il caso dei gruppi Vojna e Pussy Riot
nella Federazione russa**

Nel febbraio 2007 a Mosca da un’idea di Oleg Vorotnikov (1978-), allora studente di filosofia all’Università statale di Mosca, e della sua compagna Natal’ja Sokol (1980-), dottoranda in fisica, nasce il collettivo Vojna (Guerra); fanno parte del gruppo Pëtr Verzilov (1987-)¹, una ancora giovanissima Nadežda Tolokonnikova (1989-), che in seguito sarebbe diventata famosa come esponente delle Pussy Riot, e Anton Nikolaev (1976-), fondatore del gruppo artistico Bombily, alle cui azioni i membri di Vojna inizialmente parteciparono². Sull’esatta data della nascita del nuovo gruppo ci sono versioni divergenti: sul sito creato dopo l’arresto di Oleg Vorotnikov e Leonid Nikolaev nel 2010 si dice, forse non senza ironia, che fu creato il 23 febbraio 2007³, il giorno dedicato alle Forze armate dell’URSS⁴; secondo Pëtr Verzilov, invece, l’evento avrebbe avuto luogo il 21 febbraio «nella cucina dei suoi genitori»⁵. «Ci scegliemmo la denominazione più cattiva, più aggressiva possibile per impedirci di fare marcia indietro», dichiara Oleg Vorotnikov in un’intervista televisiva del maggio 2011⁶. Secondo altre fonti, tuttavia, ci sarebbe un’altra ragione per la scelta di quel nome, Vorotnikov è infatti noto anche sotto il nomignolo di “Vor”, ovvero “ladro” in russo; questa parola può però suonare come l’inglese “war” letta con una marcata pronuncia russa dove il suono iniziale /w/ suona come /v/. Il gioco polisemantico del nome del gruppo ricorda l’ambiguità dello pseudo-

¹ Verzilov ha trascorso diversi anni all’estero frequentando le elementari in Canada, mentre in Russia ha completato la scuola dell’obbligo iscrivendosi a filosofia all’Università statale di Mosca, ma non è andato oltre il secondo anno di corso; nel 2005 ha ottenuto la cittadinanza canadese, dal 2008 al 2016 è stato sposato con Tolonnikova, con la quale ha una figlia.

² <http://halfaman.livejournal.com> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

³ <https://free-voyna.org/about> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁴ A. Epštejn, “*Vojna*”, *Total’naja “Vojna” Art-aktivizm epochi tandemokratii* (“Vojna”: Art-attivismo nell’epoca della Tandemocrazia), Moskva, Georgii Eremin, 2012, p. 16.

⁵ Ivi, pp. 16-17. Tutte le traduzioni sono dell’autrice, salvo diversa indicazione.

⁶ Ivi, pp. 17, 234.

nimo di uno degli autori più interessanti di OBeRIu⁷, Daniil Charms (pseudonimo di Juvačëv), la cui etimologia viene fatta risalire alla parola inglese “charm” resa in modo straniante nella grafia russa⁸.

Alla duplice interpretazione del nome del gruppo si associa anche la tendenza dei suoi membri a usare una gran varietà di nomignoli, dalle connotazioni spesso dispregiative, come nel caso della compagna del fondatore, Natal’ja Sokol, nota anche come “Kozà” (Capra) o “Kozlënok” (Capretta), o di Pëtr Verzilov, chiamato “Porosënok” (Porcellino) oppure “Chueplët” (Testa di cazzo) e di Nadežda Tolokonnikova nota anche come “Tolonko” o “Kolotuška”⁹.

Inizialmente la composizione del gruppo era molto fluida tanto che in alcune delle loro dichiarazioni Vor e Koza giungono ad affermare che ne facessero parte addirittura “centinaia di persone”¹⁰. Nel 2009 a causa di profondi dissapori tra Vorotnikov e Verzilov ci fu una scissione tra due “fazioni”, quella pietroburghese guidata da Vor e quella moscovita di Verzilov e Tolonnikova da cui poi sarebbe derivato Pussy Riot. Anche i limiti temporali dell’esistenza e dell’attività di Vojna non vanno molto oltre cinque anni dalle prime “azioni” all’arresto nel novembre 2010 di Vor e Leonid Nikolaev¹¹ e alla fuga dalla Federazione russa di Vor e Koza con il loro primogenito nel 2012.

Secondo il sociologo dell’arte Alek Epštejn, autore di una monografia e di di-

⁷ Ob’edinenie real’nogo iskusstva (Unione dell’arte reale), creata a Leningrado da Daniil Charms (1905-1942) nel 1927 ed esistita per pochi anni.

⁸ Lo pseudonimo Charms in cirillico è scritto “Хармс”; la lettera iniziale “X” equivale alla fricativa velare /x/ che si pronuncia grosso modo come una h aspirata e che secondo le norme ISO 9 viene traslitterata in lettere latine come Ch o H.

⁹ Questo soprannome ha diversi significati in russo: è il nome di una rivista satirica dell’inizio degli anni Venti; è un rudimentale strumento musicale a percussione fatto di legno usato un tempo per spaventare i ladri e, con una forma un po’ diversa somigliante ad un martelletto di legno su un piccolo ripiano di legno, in paesi cattolici come la Polonia sostituiva le campane durante la Quaresima. Infine, i soldati sovietici chiamavano “kolotuška” un certo tipo di granata a mano dalla lunga impugnatura usata di tedeschi durante la seconda guerra mondiale.

¹⁰ Cfr. V. Dovlatov, *Gruppa Vojna: «My ëbnem vlast’ tomikom Saltykova-Ščedrina – i ona sdochnet!»* (Il gruppo Vojna: «Fotteremo il potere con un volume di Saltykov-Ščedrin – e il potere schiatterà»), intervista a Vojna, 14 ottobre 2010, <https://teh-nomad.livejournal.com/685627.html> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

¹¹ Leonid Nikolaev (1983-2015), detto anche Lënja Ėbanyj, ovvero Lënja il Fottuto, studente di chimica all’Università Statale Lomonosov di Mosca e nipote dell’artista Anton Nikolaev (cfr. *infra*), fece parte di diversi gruppi di opposizione e fu protagonista di numerose azioni progettate da Vojna, come ad esempio «Lënja il Fottuto copre i federali» (Lënja Ėbanyj kryšuet federalov) del maggio 2010 che ebbe grandissima risonanza sui media e internet (cfr. <https://plucer.livejournal.com/253505.html>, ultima consultazione: 6 aprile 2025). Dopo il 2011 si sparse la notizia di un suo espatrio illegale, in realtà egli restò in Russia vivendo sotto falso nome nelle vicinanze di Mosca dove morì nel settembre 2015 in un incidente sul lavoro. Cfr. Ju. Lizer, *Ja narušil vsë, čto tol’ko možno*, 02 ottobre 2015, <https://takiedela.ru/2015/10/voina/> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

versi articoli sul gruppo¹², Vojna fa parte integrante dell'evoluzione della Avanguardia russa che tra il XX secolo e i primi tre lustri del XXI avrebbe conosciuto quattro "ondate"¹³. La prima risale agli inizi degli anni Dieci del Novecento e dura approssimativamente fino alla fine degli anni Venti, comprendendo nomi di artisti e scrittori ormai celebri come Kazimir Malevič (1879-1935), Vasilij Kandinskij (1866-1944), Velimir Chlebnikov (1885-1922), Vladimir Majakovskij (1893-1930) e il già citato Daniil Charms (1905-1942), rappresentanti di diversi gruppi e movimenti artistici come Cubo-futurismo, Costruttivismo e OBERIU. Le dure repressioni staliniane di ogni forma di indipendenza e originalità artistica in nome dell'estetica del realismo socialista crearono una profonda frattura nella vita culturale del paese fino alla fine degli anni Cinquanta, quando cominciò la seconda ondata dell'Avanguardia russa con, tra gli altri, il Concettualismo moscovita e le installazioni totali di Il'ja Kabakov (1933-2023) e l'"azionismo" di Andrej Monastyrskij (1949-).

Una terza ondata viene identificata con le figure di Vitalij Komar (1943-) e Aleksandr Melamid (1945-), organizzatori della cosiddetta "mostra dei bulldozer" del 1974¹⁴ e fondatori della "sots-art", assieme a Timur Novikov (1958-2002), artista e teorico del "nuovo classicismo russo"¹⁵.

La quarta ondata inizia nei primi anni del XXI secolo come reazione forte e non convenzionale alla situazione politica e sociale che viene delineandosi agli inizi

¹² A. Epštejn, *Art-aktivizm v otsutstvie publichnoj politiki. Gruppy "Vojna": ot zaroždenija – k vserossijskoj izvestnosti* (Art-attivismo in assenza di una politica pubblica. Il gruppo "Vojna": dalle origini alla notorietà in tutta la Russia), «Neprikosnovennyj zapas», 5, 2011 <https://magazines.gorky.media/nz/2011/5/art-aktivizm-v-otsutstvie-publichnoj-politiki-gruppa-vojna-ot-zarozhdeniya-8211-k-vserossijskoj-izvestnosti.html> (ultima consultazione: 6 aprile 2025); A. Epštejn, "Vojna", *Total'naja "Vojna" Art-aktivizm epochi tandemokratii*, cit.; A. Epštejn (Epštejn), *The Voina Group: Radical Actionist Protest in Contemporary Russia*, in *Post-Post-Soviet? Art, Politics & Society In Russia At The Turn Of The Decade*, edited by Marta Dziewańska, Ekaterina Degot e Ilya Budraitskis, Warsaw, Museum Of Modern Art, 2013, pp. 263-276.

¹³ A. Epštejn, A. Langenburg, *Ždanov protiv Rodčenko: četvërtaja volna Avantgarda na skame podsudimych* (Ždanov contro Rodčenko: la quarta ondata dell'Avanguardia sul banco degli imputati) (intervista di Artëm Langenburg ad Alek Epštejn per be-in.ru, 10 agosto 2012), https://www.be-in.ru/art-process/25620-pussy_riot_process/ (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

¹⁴ Nel settembre del 1974 in un terreno abbandonato alla periferia di Mosca fu organizzata una mostra di artisti underground non conformisti le cui opere erano escluse dalle gallerie ufficiali; ben presto intervennero agenti del KGB che con i bulldozer sgombrarono il terreno schiacciando le opere. Questo episodio ebbe grande risonanza internazionale anche perché all'epoca si stava lavorando agli Accordi di Helsinki firmati anche da USA e URSS nel luglio del 1975. Nel 1977 Komar e Melamid emigrarono in Israele e poi si stabilirono a New York dove continuarono a lavorare assieme fino al 2003.

¹⁵ T. Novikov, *Novyj russkij klassicizm* (Nuovo classicismo russo), Moskva, ART-manège '97, 1997, ripubblicato l'anno successivo a San Pietroburgo per i tipi del Museo russo.

della presidenza di Vladimir Putin. Ne sono protagonisti i collettivi Bombily e Vojna, che inizialmente collabora con Bombily¹⁶, e in seguito Pussy Riot.

Il gruppo Bombily fu fondato alla fine del 2004 da Anton Nikolaev (1976-; noto anche con il nomignolo di “Bezumec”, il matto) e Aleksandr Rossichin alias “Supergeroj” (Super eroe) che in precedenza avevano collaborato con lo studio dell’artista Oleg Kulik¹⁷. La parola “bombila” è un termine dello slang russo che sta a significare un autista di taxi illegale, senza licenza¹⁸; fu scelto perché all’epoca Nikolaev e Rossichin stavano passando molto tempo in viaggio per la Russia di provincia e avevano deciso di trasformare questa esperienza in una specie di “reality show” o “Life-Art”¹⁹. In seguito il nome del gruppo venne interpretato secondo una etimologia più aggressiva che lo collega al verbo russo “bombit” (bombardare) per evidenziare il carattere esplosivo e dirompente delle sue azioni²⁰.

L’azione che dette grande visibilità mediatica a Bombily, dal titolo «Avtoprobenesoglasnyh» (Il rally dei dissidenti)²¹, si svolse a Mosca il 14 aprile del 2007, nel giorno di una “Marcia dei dissidenti” (Marš nesoglasnyh), una delle tante che tra il 2005 e il 2007 in diverse città della Federazione russa, manifestavano contro la politica di Putin e la progressiva erosione e cancellazione dei diritti civili e dell’opposizione nel Paese. Fu la prima azione in Russia a utilizzare l’atto sessuale come segno di protesta politica: sul tetto di un vecchio modello sovietico di auto, una

¹⁶ Secondo Anton Nikolaev i due gruppi collaboravano all’interno di un cosiddetto “Sindacato dell’arte di strada” (Profsojuz uličnogo iskusstva). Cfr. Il “Manifesto del Sindacato dell’arte di strada” (Manifest Profsojuza uličnogo iskusstva), firmato da Anton Nikolaev e Oleg Vorotnikov nel gennaio 2009 <https://halfaman.livejournal.com/99617.html?ysclid=l81kbhoycw755968468> (ultimo accesso: 6 aprile 2025).

¹⁷ Oleg Kulik (1961-) artista e performer russo, rappresentante del cosiddetto “art-azionismo” moscovita. È diventato famoso con una performance che ebbe luogo per la prima volta a Mosca nel novembre 1995 dal titolo “Bešenij pës, ili poslednee tabu, ochranjaemoe odinokim Cerberom” [Cane rabbioso, ovvero l’ultimo tabù, custodito da un Cerbero solitario] in cui è nudo e tenuto alla catena come un cane che abbaia e aggredisce i passanti e le auto per esprimere la rabbia e la frustrazione della popolazione russa in quegli anni. La performance fu ripetuta con titoli diversi in altre città del mondo, tra cui Londra e New York. Cfr. V. Kruglikov, *Podlinnaja istorija Olega Kulika* (La vera storia di Oleg Kulik), 17 giugno 2011, <https://adindex.ru/publication/gallery/2011/06/17/67740.phtml> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

¹⁸ *Novye slova i značenijsa. Slovar’ spravočnik po materijalam pressy i literatury 90-ch godov dvadcatogo veka* (Parole e significati nuovi. Dizionario compilato sulla base della stampa e della letteratura degli anni Novanta del XX secolo), a cura di T.N. Buceva *et al.*, Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2009, p. 210.

¹⁹ A. Nikolaev, *Ob artivizme* (L’attivismo), <http://halfaman.livejournal.com/661972.html> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

²⁰ Il vocabolario delle parole e dei significati nuovi (*Novye slova i značenijsa*, p. 210), oltre a quello di “fare l’autista illegale”, registra un altro significato di questo verbo, e cioè “occuparsi di truffe, estorsioni e furti”.

²¹ Alcune immagini dell’azione sono visibili all’indirizzo <https://yandex.com/video/preview/4215096859512018310> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

Žiguli, era stato fissato un letto con lenzuola rosse sul quale, mentre la macchina correva per le strade serali di Mosca, una coppia eterosessuale faceva sesso. Significativa la scelta del veicolo, che in epoca sovietica era al centro dei desideri del cittadino medio, e del colore rosso, associato per decenni alla bandiera dell'Urss, ma ancor più significativa la scelta di esprimere con questo atto di libertà sessuale la protesta contro l'autoritarismo sempre più marcato delle politiche putiniane, che già all'epoca rivelavano una tendenza a mettere sotto controllo anche la vita privata e le scelte più intime dei cittadini della Federazione russa²².

A queste azioni di Bombily potrebbe essere applicata la formula foucaultiana di "fondatori di discorsività", sostituendo le parole "opera/libro" con "azione":

Detti autori hanno questo di particolare, che non sono soltanto gli autori delle loro opere, dei loro libri [azioni]. Essi hanno prodotto qualcosa di più: la possibilità e la regola di formazione di altri testi [azioni]²³.

E in effetti fu proprio questo il modello di azione provocatoria e dirompente che Vojna avrebbe seguito negli anni successivi.

La prima azione del gruppo, che ebbe luogo il 1° maggio 2007, aveva tuttavia un carattere improvvisato e quasi goliardico: verso mezzogiorno Vor, Koza, Tolonko, Verzilov e altri entrarono in un McDonald's della capitale e, al grido «La cassa è libera», lanciarono alcuni gatti randagi oltre il bancone creando subbuglio e sorpresa tra gli astanti mentre alcuni attivisti riprendevano la scena con le videocamere: «erano un gran bello spettacolo quei gatti che volavano, sterzavano con la coda e atterravano con precisione su tutte e quattro le zampe», ha commentato in seguito Vorotnikov durante un'intervista con Plucer-Sarno²⁴, affermando inoltre che l'azione era intesa come «un regalo per i lavoratori di un'azienda multinazionale nel giorno della festa del lavoro»²⁵.

Il nesso di Vojna con il Concettualismo moscovita non è peraltro secondario, come dimostra il progetto di una performance da eseguire assieme al poliedrico artista e scrittore Dmitrij Prigov²⁶ dal titolo «Gruppa Vojna zanimaetsja tol'ko ne kvalificirovannym trudom» (Il gruppo Vojna si occupa solo di lavoro non qualificato), che doveva consistere nel trasportare su per le scale fino al ventiduesimo piano di uno

²² L. Jonson, *Art and Protest in Putin's Russia*, London-New York, Routledge, 2015, p. 149.

²³ M. Foucault, *Cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, trad. e cura di C. Milanese, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 15.

²⁴ «My – art-banda! Naš kumir – Andrej Monastyrskij!» *Neformal'noe interv'ju s gruppoj "Vojna"* [Noi siamo una banda di artisti! Il nostro idolo è Andrej Monastyrskij! Intervista informale con il gruppo "Vojna"], <https://plucer.livejournal.com/65449.html?ysclid=m961z3evrb479932700> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Dmitrij Prigov (5 novembre 1940 - 16 luglio 2007), prolifico poeta, artista, grafico, scultore, performer, uno dei fondatori del Concettualismo moscovita.

studentato dell'università statale di Mosca un armadio con dentro Prigov che declamava i suoi versi; il rettore dell'università proibì la performance e pochi giorni dopo, all'inizio del luglio 2007 l'artista morì improvvisamente per un infarto. Vojna organizzò allora un'azione dal titolo «Pominki D.A. Prigovu: PIR – RIP» (Veglia funebre in onore di D.A. Prigov: Banchetto – Requiescat in pacem)²⁷ che ebbe luogo per la prima volta nel metro di Mosca quaranta giorni dopo la sua morte, il 24 agosto 2007: poco prima della chiusura un folto gruppo di attivisti con tavolini pieghevoli, cibo e bevande si sistemarono in alcuni vagoni metro della linea circolare invitando gli altri passeggeri al banchetto in memoria del grande artista da poco scomparso, l'azione venne registrata e ripetuta anche nel metro di Kiev il 10 febbraio 2008²⁸.

Il gruppo Vojna, come del resto Bombily, rinuncia dunque alla creazione di artefatti materiali, che troverebbero una loro collocazione adeguata nelle statiche strutture di musei e gallerie, per portare l'azione artistica nelle strade, nei negozi e nei centri commerciali, persino nelle stazioni di polizia, nei tribunali e infine di nuovo nei musei, ma con modalità ben diverse, come vedremo. Non si può non pensare a questo proposito all'appello di Majakovskij a portare l'arte nelle strade²⁹ in modo tale che ciascuno diventi non soltanto spettatore ma anche protagonista di queste azioni artistiche. Secondo Pëtr Verzilov,

Che l'arte sia tolta dalle gallerie e portata fuori sulle strade è un segno molto positivo. “Vojna” si colloca alle origini di un tipo di azionismo totalmente nuovo. L'enfasi si è spostata dal mini-gesto astratto e simbolico, compiuto entro i confini della galleria d'arte, all'azione nuda e specifica, realizzata in strada quanto più vicino possibile allo spettatore. [...] Dobbiamo mostrare alla gente quali forme possibili di auto-organizzazione ha a disposizione [...] per creare la propria banda ed essere autonomi e coraggiosi. Oggi questa forma di arte è promossa e propagandata soprattutto via internet, perché non ci sono altre risorse libere dal controllo dello Stato federale³⁰.

Le azioni di Vojna sono caratterizzate da tempi velocissimi di esecuzione e da modalità estremamente provocatorie che hanno l'obiettivo di infrangere tabù e

²⁷ In russo è evidente il gioco palindromico tra il vocabolo “pir”, “banchetto” e l'acronimo “RIP” di “requiescat in pacem”.

²⁸ Inizialmente a Kiev era stato allestito un padiglione dove veniva proiettato il filmato dell'azione, ma in seguito alla sua distruzione da parte delle forze dell'ordine, il collettivo lo ripeté nel metro della capitale in tutte le linee contemporaneamente. Cfr. *Gruppa “Vojna”*: «Pominki Prigova dolžny nosit' vsenarodnyj charakter!» *Akcija PIR v vagone metro* (Il gruppo “Vojna”: «La veglia in onore di Prigov deve avere carattere nazionale!» *L'azione BANCHETTO in un vagone del metro*), <https://plucer.livejournal.com/199938.html> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

²⁹ «Le strade sono i nostri pennelli / Le piazze le nostre tavolozze! / [...] Scendete in strada, futuristi, / tamburini e poeti!», V. Majakovskij, *Prikaz po armii iskusstv* (Ordinanza dell'esercito dell'arte), Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 2, Moskva, Goslitizdat, 1956, pp. 15-16.

³⁰ A. Epštejn, *The Voina Group: Radical Actionist Protest in Contemporary Russia*, cit., p. 272.

convenzioni sociali radicate. Sebbene la loro durata sia spesso limitata a pochi minuti, come ad esempio l'azione del 7 novembre 2007 «Assalto alla Casa Bianca» o quella del 14 giugno 2010 sul ponte Litejnyj a San Pietroburgo, il fatto che vengano registrate e poi caricate su internet e sui canali social e che possano essere riprodotte a piacimento garantisce loro un'esistenza praticamente infinita, moltiplicandone l'effetto dirompente. A questo proposito Anton Nikolaev, richiamandosi a un commento del professore dell'università di Dartmouth, Mikhail Gro-nas³¹, ha parlato di «terrorismo cognitivo» che grazie alla «violenza simbolica ottiene effetti mediatici analoghi a quelli raggiunti dai terroristi mediante la violenza soggettiva»³². Come sottolinea inoltre Tat'jana Volkova:

La strada in quanto spazio anticonvenzionale e non regolato diventa l'arena principale delle enunciazioni artistiche, mentre il potere che reagisce con la forza esercitando su di esse misure repressive ne diventa il pubblico principale creando per esse l'indispensabile effetto mediatico³³.

All'inizio il collettivo Vojna non aveva una strategia ben definita per pubblicizzare le proprie azioni né aveva un blog ufficiale, lasciando semplicemente filtrare le informazioni sulla propria attività alla stampa e in internet. Un ruolo decisivo è stato svolto dal filologo e sociologo Aleksej Plucer-Sarno (n. 1962)³⁴, autore peraltro di un *Grande dizionario del turpiloquio russo* (2005), che dapprima si è fregiato del titolo di “membro onorario” e in seguito ha iniziato a svolgere le funzioni di “direttore artistico” e propagandista del gruppo, iniziando sin dal marzo 2008 a tenere un blog dedicato alle azioni di Vojna e alle sue, a volte iperboliche, interpretazioni, di solito concordate con Vorotnikov³⁵. Plucer-Sarno «“spremeva” il massimo dalle azioni [del gruppo], creando attorno ad esse in rete veri e propri eventi mediatici che ogni volta riuscivano a fare il tutto esaurito»³⁶. “Vojna” deve in effetti gran parte della sua fama alle rielaborazioni critiche di Plucer-Sarno sul suo blog che, forse per primo, ha applicato al web russo la concezione di Baudrillard secon-

³¹ Nato nel 1970 a Taškent, si laurea nel 1992 a Mosca e in seguito, trasferitosi negli USA, ottiene un dottorato in slavistica alla University of Southern California diventando professore al Dartmouth College di Hanover, New Hampshire. È uno specialista di poesia russa del Novecento ed è egli stesso poeta.

³² A. Nikolaev, *Bombily*, <http://halfaman.livejournal.com/510998.html> (ultima consultazione: 30 aprile 2024). Il termine “violenza soggettiva” è di Slavoj Žižek.

³³ T. Volkova, *Chroniki aktivistskogo iskusstva* (Cronache dell'arte attivista), in «Artgid/ Arguide», 22 ottobre 2014, https://archive.org/stream/Mediaudar2/Mediaudar2_djvu.txt (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

³⁴ Nel 2010 in seguito all'arresto di Vorotnikov e Nikolaev si è rifugiato in Estonia, attualmente vive in Israele.

³⁵ Cfr. il sito <https://plucer.livejournal.com/> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

³⁶ A. Epštejn, “Vojna”, *Total'naja “Vojna” Art-aktivizm epochi tandemokratii*, cit., p. 90.

do cui ciò che caratterizza la cultura contemporanea è la sostituzione della realtà con i segni della realtà, non tanto per riflettere la realtà quanto per camuffarne l'assenza e pervenire al punto in cui il significante non è più affatto collegato alla realtà³⁷. In definitiva, Plucer-Sarno ha trasformato le azioni di Vojna, per citare Günther Anders, in una «mera matrice, uno stampo da cui ricavare le proprie riproduzioni»³⁸.

Egli ha scommesso tutto sull'assenza di un confine tra la rappresentazione e l'originale. Ha descritto le azioni di “Vojna” così che apparissero nel modo più efficace secondo le regole comunicative di Internet, indipendentemente da quanto i suoi reportage fossero o meno vicini ad una descrizione realistica degli eventi³⁹.

Il ruolo svolto da Plucer-Sarno all'interno di Vojna può quindi essere meglio compreso se ricorriamo al concetto di “attivismo” che Anton Nikolaev ha formulato e applicato ai gruppi artistici a partire della seconda metà degli anni Duemila⁴⁰, la cui arte sarebbe diventata più marcatamente politica e interattiva rispetto a quella degli attivisti degli anni Novanta:

Benché le azioni degli azionisti e degli attivisti si somiglino in superficie, le strategie di espressione e rappresentazione che utilizzano sono diverse. La rappresentazione degli azionisti si riduce essenzialmente all'azione stessa, mentre il prodotto degli attivisti consiste nella relazione sull'azione che l'artista carica in internet ed è sempre questo upload di informazioni nella mediasfera che è inteso a suscitare reazioni violente e discussioni animate. Spesso nei collettivi degli attivisti c'è uno «specialista nel trovare sintonia discorsiva fine» che scuote l'ambiente mediatico, ne provoca le reazioni e la produzione di significati aggiuntivi. Si può senz'altro dire che l'attivismo è interattivo⁴¹.

A questo punto occorre richiamare alcuni aspetti della situazione politica russa nel 2008, quando il mandato di Vladimir Putin come Presidente della Russia stava giungendo a termine. Non ritenendo opportuno per il momento, al contrario del Presidente della Bielorussia Aleksandr Lukašenko, intervenire sulla Costituzione che limitava la possibilità di un rinnovo della carica di Presidente a due mandati successivi, Putin decise di fare un passo indietro trovando un candidato leale per questo ruolo nella persona di Dmitrij Medvedev, che al tempo era vice Primo mi-

³⁷ J. Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, a cura di M.G. Brega, Milano, Pgreco, 2008.

³⁸ G. Anders, *The World as Phantom And as Matrix*, in «Dissent», 3:1, Winter 1956, p. 20.

³⁹ A. Epštejn, “Vojna”, *Total'naja “Vojna” Art-aktivizm epochi tandemokratii*, cit., pp. 96-97.

⁴⁰ A. Nikolaev, *Artivizm i aktivizm*, <https://halfaman.livejournal.com/510998.html?ysclid=18rkp2554b864705391> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁴¹ *Ibid.*

nistro della Federazione russa. Una volta eletto Presidente, Medvedev affidò la carica di Primo Ministro a Putin, permettendogli di fatto di continuare a governare il Paese. Non molto tempo dopo la Duma passò una legge che estendeva la carica di Presidente a sei anni, spianando la strada ad un ulteriore doppio mandato come Presidente a Putin dal 2012 al 2024. Tutto ciò fa capire perché il culmine delle azioni di Vojna coincidesse proprio con il 2008, quando il gruppo mise a punto diverse azioni di protesta contro la farsa che si stava mettendo in scena nel Paese. L'azione più importante che rese istantaneamente famoso il gruppo si svolse nel Museo di Biologia, Timiryzaev di Mosca, nella sala degli orsi, il 29 febbraio del 2008 e fu denominata «Ebis' za naslednika Medvežonka» (Scopa per l'erede, l'orsacchiotto Medvedev). La scelta di questa sala e del titolo dell'azione era un'allusione neanche troppo velata al futuro Presidente Medvedev, il cui cognome appunto deriva da “medved” “orso”. Ma, a parte questo riferimento piuttosto ovvio, bisogna ricordare tutta una serie di altri nessi. “Medved” era anche l'acronimo di “Mežregional'noe Dviženie Edinstvo” (Movimento Interregionale Unione), creato nel 1999 in vista delle elezioni che sosteneva Putin, il simbolo era appunto un orso. Dopo l'elezione di Putin a Presidente nel 2000 il movimento fu trasformato in un partito, denominato inizialmente “Edinstvo” (Unione) e in seguito “Edinaja Rossi-ja” (Russia unita). Un paio di anni prima, nel febbraio 2006, era inoltre comparso un Meme, subito diventato virale, dal titolo «Preved medved'», ovvero «Salve, orso!»; si trattava di una variante di un fumetto americano caricato in internet da John Lurie, dal titolo «Bear surprise» (Sorpresa con l'orso) in cui un orso antropomorfo sorprende una coppia che fa sesso in un bosco. La parola “sorpresa” nella versione russa è sostituita dal termine vicino allo slang russo “preved” (salve, ciao!). Del fumetto ci sono molte varianti, a volte l'orso è rappresentato anche con la faccia di Medvedev in una serie di situazioni comiche e imbarazzanti.

Ma veniamo all'azione stessa «Scopa per l'erede, l'orsacchiotto Medvedev»: cinque coppie eterosessuali, Nadežda Tolonnikova (all'epoca in stato di gravidanza avanzata) e Pëtr Verzilov, Oleg Vorotnikov e Natal'ja Sokol, Vladimir Šilov e Elena Kostylëva e altre due coppie che si unirono all'azione sul momento, giunte nella sala degli orsi del Museo, si svestirono rapidamente e iniziarono a fare sesso mentre venivano riprese e fotografate da alcuni attivisti e altri, tra cui l'ideologo del gruppo, Aleksej Plucer-Sarno, reggevano uno striscione con il motto dell'azione. Come in seguito ebbe a dire Plucer-Sarno in un'intervista, questa azione era

il ritratto della Russia prima delle elezioni presidenziali, quando ci si fotte gli uni gli altri e l'Orsacchiotto Medvedev osserva il tutto con repulsione. Il sesso di gruppo al Museo era una protesta contro la pornografia e la dissoluzione morale che hanno investito la Russia⁴².

⁴² In alcune versioni al posto di “repulsione” compare invece “soddisfazione”. A. Plucer-Sarno,

In queste azioni le sfere della vita personale e intima e quella pubblica si mescolano e spetta all'artista decidere le proporzioni di questa combinazione, a volte coinvolgendo il proprio corpo e la sfera della vita sessuale che da intima viene trasformata in un gesto pubblico. Come ha detto un attivista di Vojna, Oleg Vasil'ev, «Il ruolo sociale del filosofo [artista] è soprattutto quello di riflettere sui tabù della società e andare oltre i loro limiti»⁴³.

Nel 2013 Nadja Tolokonnikova, dopo essere stata rilasciata dalla prigione, avrebbe commentato in questo modo l'azione del Museo di Biologia:

Quando Putin annunciò che un politico del tutto sconosciuto [Medvedev] sarebbe diventato il nostro prossimo Presidente, ci pose di fronte al fatto compiuto. In quel momento il paese era stato davvero fottuto. La nostra azione mostrò questo fatto come meglio poteva usando le tradizioni dell'arte contemporanea⁴⁴.

Un'altra interpretazione possibile dell'azione nel Museo di Biologia può essere collegata alla rinnovata enfasi che il governo russo all'epoca stava ponendo sul ruolo della famiglia patriarcale nella crescita (anche demografica) del Paese. Nel maggio del 2006 Putin aveva inviato una lettera ufficiale al Parlamento federale sollecitandolo a prendere misure efficaci contro il drammatico calo delle nascite e annunciando una serie di misure a sostegno delle famiglie con più di un figlio⁴⁵. Il 2008 fu proclamato ufficialmente l'anno della famiglia⁴⁶; il discorso pubblico cominciò a concentrarsi sui temi concernenti la famiglia, ad esempio, durante le celebrazioni della giornata della capitale, il 7 settembre 2008, uno degli eventi principali consistette in una sorta di balletto nella piazza antistante la residenza del sindaco di Mosca di cui erano protagoniste eleganti giovani coppie con tanto di carrozzine e paffuti bebè. E dunque l'azione delle coppie di Vojna che copulavano in pubblico nel Museo smascherava già agli inizi del 2008 questa ingerenza del governo nella sfera della vita privata dei cittadini russi che li spingeva a fare della

Evgenij Finkel, intervista con Aleksej Plucer-Sarno, 26 novembre 2008, <https://plucer.livejournal.com/114832.html?ysclid=lvmiqspe7621487828> (ultima consultazione: 6 aprile 2025). Successivamente vi furono anche diverse dimostrazioni di piazza contrarie alle elezioni presidenziali che esposero striscioni con la stessa scritta. Per un video dell'azione di Vojna nel Museo di Biologia vedi <https://yandex.com/video/preview/5564299932522678198> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁴³ Citato in A. Epštejn, *“Vojna”, Total'naja “Vojna” Art-aktivizm epochi tandemokratii*, cit., p. 81.

⁴⁴ N. Tolokonnikova, M. Alëchina, *Pussy Riot: Putin, chekist s obil'em strachov* (PR: Putin, un čekista con un sacco di paure), intervista, 27 dicembre 2013, <http://www.svoboda.org/content/article/25214238.html> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁴⁵ Cfr. <http://www.vedomosti.ru/library/news/2006/05/10/prezident-rf-predlozhit-programmu-stimulirovaniya-rozhdaemosti-v-rossii> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁴⁶ Cfr. <http://www.demoscope.ru/weekly/2008/0315/gazeta02.php> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

propria vita sessuale uno strumento per la crescita demografica del Paese, trasformando così un atto privato e intimo in un atto di interesse pubblico.

Dopo l'azione al Museo di Biologia il gruppo Vojna mise in atto altre undici azioni⁴⁷. Alcune si concentrarono sulla notoria corruzione della polizia, come nell'azione «Mento-Pop» (Sbirro-Prete)⁴⁸ del 3 luglio 2008, quando Oleg Vorotnikov indossando un abito talare e con in testa un berretto da poliziotto entrò in un negozio di una esclusiva catena di supermercati per riempirsi la borsa di articoli anche costosi, come vodka, whisky e persino una rivista per soli uomini e uscendo senza pagare, senza essere fermato da nessuno, dimostrando in tal modo il diffuso atteggiamento di supina accettazione rispetto agli abusi delle forze dell'ordine⁴⁹. Un'altra azione volta ad esaltare il sentimento negativo nei confronti dei rappresentanti delle forze dell'ordine dal titolo «Uniženie menta v ego dome – UMVED»⁵⁰ (Umiliazione dello sbirro in casa sua) si svolse il 6 maggio 2008 alla vigilia della festa della Vittoria dell'URSS nella Seconda guerra mondiale, che in Russia viene celebrata il 9 maggio, e poco prima della prima apparizione ufficiale di Dmitrij Medvedev nei panni di nuovo Presidente della Federazione russa (il 7 maggio). Un gruppetto di attivisti che comprendeva anche degli studenti dell'ultimo anno delle superiori si recò in un commissariato di polizia di una cittadina dei dintorni di Mosca dove appese un grande manifesto con il ritratto di Medvedev sulla gabbia destinata agli arrestati, formò una piramide umana nell'atrio, incollando volantini con la scritta «Spara all'immigrato» sulle porte e cercando di offrire torte e tè ai poliziotti con l'intento di ridicolizzarli senza peraltro offrire una lettura ben chiara dell'azione⁵¹. Più provocatoria, invece, e diretta in apparenza a screditare l'accusa di “odio contro una specifica categoria sociale”, che a quel punto era entrata a far parte della nuova legislazione repressiva e che era stata diretta contro Vojna, fu

⁴⁷ Cfr. il blog di Plucer-Sarno, <http://plucer.livejournal.com/>; e A. Epštejn, “Vojna”, *Total'naja Vojna*, cit., *passim*.

⁴⁸ “Ment” è un'espressione slang per “sbirro”, “Pop” significa “pope, prete”, evidente il gioco di parole con il significato di derivazione anglosassone di “pop”. Per una documentazione fotografica dell'azione, cfr. <https://plucer.livejournal.com/94884.html> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁴⁹ Cfr. A. Epštejn, “Vojna”, *Total'naja Vojna* “Vojna” *Art-aktivizm epochi tandemokratii*, cit., pp. 104-106. Si inaugura così una serie di azioni di Vojna volte a “espropriare” negozi e supermercati dalle loro merci con blitz velocissimi (cfr. ad esempio l'azione del luglio 2010 «Kurica v pizde» [Il pollo nella figa] in cui un'attivista, che sarebbe poi entrata nel gruppo Pussy Riot, ruba un pollo nascondendosi nella vagina), non sempre concepiti come azioni artistiche, ma, specie dopo l'espatrio di Vorotnikov e sua moglie, finalizzati a procurarsi cibo e altre merci necessarie per uno stile di vita che progressivamente si fa sempre più trasgressivo e contrario alle consuete regole di convivenza civile.

⁵⁰ Evidente l'allusione al Meme «Preved medved», <https://halfaman.livejournal.com/78947.html?ysclid=m963w6ass3296986424> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁵¹ Cfr. A. Epštejn, “Vojna”, *Total'naja Vojna* “Vojna” *Art-aktivizm epochi tandemokratii*, cit., pp. 99-101.

l'azione progettata e realizzata all'inizio del marzo 2011 a Mosca da Nadja Tolonnikova, «Lobzaj musora» (Bacia lo sbirro): un gruppo formato esclusivamente da ragazze nel metro di Mosca accostarono diverse poliziotte per baciarle sulla bocca, infrangendo così i loro confini personali e coinvolgendole in una dinamica di rapporti esplicitamente lesbici, particolarmente censurati nella società sovietica prima e russa poi e in particolare tra le forze dell'ordine, marcatamente omofobiche⁵².

L'azione del 7 settembre 2008 «In memoria dei Decabristi» venne concepita come un “dono” per Jurij Lužkov⁵³, il sindaco di Mosca dell'epoca che si distingueva per le politiche decisamente anti immigrati e omofobiche. Al posto dei cinque decabristi impiccati nel luglio del 1826 dopo la fallita insurrezione del 14 dicembre 1825, in un reparto del grande magazzino Auchan di Mosca venne messa in scena l'impiccagione di tre immigrati dalle ex repubbliche sovietiche dell'Asia centrale, da cui provenivano molti immigrati clandestini impiegati in nero soprattutto nell'edilizia, e due omosessuali, di cui uno per giunta ebreo. L'azione, che aveva avuto un precedente, purtroppo reale, nella trasmissione in internet del filmato dell'uccisione di due lavoratori immigrati clandestini provenienti dal Dagestan e dal Tadžikistan da parte di un cittadino russo, arrestato solo pochi mesi prima della performance⁵⁴, suscitò molte polemiche e accuse di “genocidio” rivolte al gruppo Vojna⁵⁵.

Una delle azioni più notevoli e complesse nell'esecuzione, «Šturm Belogo Doma» (Assalto alla Casa Bianca), realizzata alla vigilia del 7 novembre 2008 (data in cui in URSS si celebrava l'anniversario della Rivoluzione bolscevica), prese di mira il simbolo del potere dello Stato e cioè l'edificio del Governo della Federazione russa a Mosca, la cosiddetta “Casa Bianca”: un gruppo di attivisti riuscì a portare un generatore laser di cinquanta chili in cima all'albergo Ucraina, situato dall'altra parte del fiume rispetto al palazzo governativo, e a proiettarvi sopra un enorme teschio alto 40 metri, mentre un altro gruppo superava la recinzione della Casa Bianca e realizzava una breve “invasione”, imitando simbolicamente la presa del Palazzo d'inverno, celebrato dal film di Ejzenštejn. L'azione, che durò pochi minuti, venne filmata e poi caricata in internet, seguendo una procedura ormai consolidata⁵⁶. Questa volta non c'erano striscioni con slogan e i cittadini russi venivano lasciati

⁵² Ivi, pp. 102-103. Cfr. <https://bigpicture.ru/art-gruppa-vojna-lobzaj-musora-ili-trening-po-zacelovyvaniyu/?ysclid=l8rdt02lwk105017575> (ultima consultazione: 6 aprile 2025). “Musor” è un altro termine dello slang per indicare i poliziotti.

⁵³ Jurij Lužkov (1936-2019), più volte eletto sindaco di Mosca dal 1992 al 2010, quando il 28 settembre venne sospeso dall'incarico da Dmitrij Medvedev, allora Presidente della Federazione russa.

⁵⁴ A. Epštejn, “Vojna”, *Total'naja “Vojna” Art-aktivizm epochi tandemokratii*, cit., pp. 117-119.

⁵⁵ Cfr. <https://plucer.livejournal.com/97416.html> (ultima consultazione: 30 aprile 2024).

⁵⁶ Cfr. A. Epštejn, “Vojna”, *Total'naja “Vojna” Art-aktivizm epochi tandemokratii*, cit., pp. 126-133. https://plucer.livejournal.com/tag/шторм_белого_дома (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

liberi di dare la propria interpretazione. Nel suo blog Plucer-Sarno riporta il commento di uno degli attivisti, secondo cui «il teschio proiettato sulla Casa Bianca costituisce un monito al governo per la gente russa che sta morendo mentre una nuova borghesia affoga nel lusso»⁵⁷.

L'atto di protesta forse più famoso, che ottenne addirittura il premio per l'Innovazione nell'arte da parte del Centro nazionale per l'arte contemporanea nell'aprile del 2011⁵⁸, fu l'azione «Chuj v plenu FSB» (Il cazzo fatto prigioniero dal FSB), denominato anche «Il cazzo del Ponte Litejnyj», che fu eseguito a Pietroburgo la notte del 14 giugno 2010, compleanno di Che Guevara: nel giro di poco più di un minuto gli attivisti disegnarono un fallo lungo 65 metri sull'asfalto del ponte Litejnyj poco prima che venisse sollevato, come di consueto, per far passare le navi sulla Neva. L'immagine ben illuminata di questa erezione *sui generis* proprio dirimpetto al palazzo occupato a Pietroburgo dal Servizio Federale per la Sicurezza della Federazione russa (FSB) divenne immediatamente virale⁵⁹. All'azione ci si era preparati con cura, suddividendo il compito di disegnare il fallo in gruppi tra loro coordinati e sincronizzati per ottenere la massima rapidità, garantire l'effetto sorpresa e sfuggire all'intervento delle autorità. Nonostante, o forse a causa della risonanza anche internazionale dell'azione, «Vojna» divenne a questo punto un obiettivo dichiarato delle autorità che non aspettavano altro che una scusa per intervenire pesantemente e reprimerla.

Il confine tra «teppismo» e «atto criminale» fu superato con l'azione «Dvorcovyj perevorot» (Colpo di palazzo) la notte tra il 14 e il 15 settembre 2010 nei pressi del castello Michajlovskoe, dove nel 1801 appunto con un colpo di palazzo a favore di Alessandro I era stato rovesciato e ucciso suo padre, Paolo I⁶⁰. Evidente il riferimento alla concezione secondo la quale in una condizione di monarchia assoluta e in assenza anche di un embrione di attività politica della società, le situazioni di crisi del potere vengono risolte con colpi di palazzo, cosa vera per la Russia della fine del XVIII secolo - inizio XIX e anche per la Federazione russa del secondo decennio del XXI secolo, quando di fatto nel paese non esistevano più vere elezioni libere, opinione pubblica, mass media indipendenti e ricambio nella gestione del potere e anzi Putin annunciava l'intenzione di ritornare alla presidenza del Paese senza incontrare alcuna resistenza efficace da parte della società civile⁶¹. Nell'organizzazione

⁵⁷ A. Epštejn, *The Voina Group: Radical Actionist Protest in Contemporary Russia*, cit., p. 271.

⁵⁸ Per la querelle scatenata dall'attribuzione del premio, cfr. L. Jonson, *Art and Protest in Putin's Russia*, pp. 155-156. Cfr. anche N. Sturdee, *Voina: Russia's Robin Hood*, 9 novembre 2011, <https://www.indexcensorship.org/2011/11/russias-robin-hoods/> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁵⁹ Cfr. [https://plucer.livejournal.com/tag/Хуй в ПЛЕХу и КГБ](https://plucer.livejournal.com/tag/Хуй%20в%20ПЛЕХу%20и%20КГБ) (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁶⁰ Alla percezione dell'azione come particolarmente trasgressiva contribuì, come al solito, il blog di Plucer-Sarno e in questo senso fu sfruttata dalle autorità per incriminare i membri di Vojna.

⁶¹ Le grandi manifestazioni di protesta contro le elezioni evidentemente truccate del 10 novem-

del simulacro del colpo di palazzo il gruppo “Vojna” prese di mira, significativamente, alcune auto della polizia realizzando in concreto il significato letterale della parola “perevorot”, che significa anche “rovesciamento”, ribaltando le auto con la scusa di recuperare la palla di Kasper, il figlio di Vorotnikov, che era andata a finire sotto di esse⁶². Un altro significato dell’azione va ricercato nell’annunciata riforma della polizia, la cui denominazione risalente all’epoca sovietica di “milicija” era stata recentemente mutata in “policija”. Secondo il sentire comune, tuttavia, si trattava di una riforma di facciata che avrebbe lasciato le cose uguali a prima passando solo una mano di vernice in superficie; l’unico modo per cambiare le cose sarebbe stato di “rivoltare” la polizia come un calzino. Dopo il «Colpo di palazzo», il 15 novembre 2010 Oleg Vorotnikov e Leonid Nikolaev vennero arrestati dal nucleo Anti Estremismo in uno *squat* di Mosca e trasportati a Pietroburgo dove vennero incriminati per “teppismo aggravato” e “odio contro specifici gruppi sociali”⁶³ e furono tenuti in detenzione per tre mesi nella tristemente famosa prigione di Kresty di Pietroburgo. La cauzione di 80.000 sterline fu pagata all’inizio del 2011 dall’artista britannico Banksy e in parte fu usata per aiutare anche altri attivisti detenuti.

Dopo il rilascio dalla prigione il gruppo Vojna continuò a progettare azioni senza peraltro metterle in atto, nel contempo Vorotnikov e Sokol continuavano ad essere bersaglio delle vessazioni della polizia e ad essere fermati per presunte violazioni della legge contro l’istigazione all’odio. Verso la fine del 2012 Vor insieme alla famiglia (era intanto nata da poco la seconda figlia, Mama) abbandonarono clandestinamente il paese raggiungendo Venezia dove si stabilirono in uno *squat* all’Arsenale, partecipando ad alcuni eventi nella città al S.a.LE e anche a una mostra dedicata alle loro azioni alla galleria Macao di Milano⁶⁴. Ben presto però lo stile di vita decisamente anarchico e sregolato di quel poco che ormai restava del gruppo Vojna creò grossi conflitti con gli altri abitanti dello *squat*, con una rissa e un pestaggio piuttosto grave nel luglio del 2014, che portò all’arresto di Vor da parte della polizia di Venezia. Cominciano così i vagabondaggi per l’Europa con tappe nella Repubblica Ceca, Svizzera, Austria e Germania, dove dall’inizio del 2020 la famiglia ormai con un terzo bambino si è sistemata in una imbarcazione abbandonata su un canale. L’esperienza in Europa, a sentire Oleg Vorotnikov, è stata deludente per la mancanza di un autentico impegno artistico

bre 2011 e del gennaio 2012 su piazza Bolotnaja a Mosca si conclusero con numerosi arresti e condanne dei manifestanti.

⁶² Cfr. <https://plucer.livejournal.com/297581.html?ysclid=lvmkw2u4ys481888356> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁶³ Due articoli del Codice Penale russo, il 282 e il 213, creati apparentemente per proteggere gruppi sociali e religiosi dall’incitamento all’odio e dal teppismo, a partire dalla metà degli anni Duemila sono stati spesso applicati in modo strumentale contro artisti e attivisti politici.

⁶⁴ Cfr. *Voina: Soon we’ll be completely fearless*, <https://www.tribune.com/mostre-evento-arte/voina-soon-well-be-completely-fearless/> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

e il prevalere di una concezione borghese della vita tra gli artisti locali e persino tra gli abitanti degli *squat* dove di volta in volta si sistemava assieme alla moglie e ai figli. I conflitti, le risse e i pestaggi si sono ripetuti puntualmente, come l'espulsione dagli alloggi loro assegnati; quello che in Russia era una performance dimostrativa contro la corruzione dei poliziotti e il sistema consumistico, ovvero l'appropriarsi di merci di vario tipo in supermercati e centri commerciali con fulminee incursioni, diventa in occidente una modalità standard per procurarsi cibo, abiti, giocattoli per i bambini, ma anche articoli di lusso senza l'uso del denaro che Vorotnikov e Sokol rifiutano recisamente⁶⁵. Con il tempo persino l'aspra critica contro Putin e il suo regime si è smorzata e anzi, dopo l'annessione della Crimea nel 2014, Vorotnikov ha manifestato sentimenti di ammirazione e apprezzamento per Putin e la sua politica estera e interna⁶⁶. Il periodo eroico di Vojna è ormai passato da più di un decennio e la propulsione artistica del gruppo è ormai esaurita in una quotidianità che, a leggere le cronache disseminate in diversi paesi, appare ormai squallida e senza prospettive. Ad un certo punto è circolata addirittura la voce che Vorotnikov fosse stato sequestrato da agenti dei servizi russi e rimpatriato, ma poi è ricomparso. Non pare che da questa situazione ci sia uscita, né che sia possibile un ritorno in madrepatria, nonostante la nuova posizione filoputiniana del leader dell'ormai defunto gruppo Vojna.

Le figure di Nadežda Tolonnikova e Pëtr Verzilov⁶⁷ costituiscono l'anello di congiunzione tra l'«attivismo» del collettivo Vojna e quello del gruppo Pussy Riot,

⁶⁵ Secondo l'artista Aleksej Knedl'jakovskij, vicino a Pussy Riot, che ha ricevuto asilo politico in Svezia con la compagna e i figli nel 2019, «È proprio in questo che consiste l'arte contemporanea. [...] Vojna arriva e libera questi prodotti dai loro prezzi costosi e ripone il cibo per terra scattando delle foto, con i bambini che corrono liberi. [...] così tutto il misticismo collegato a questi prodotti svanisce», O. Gerasimenko, *The Rise and Fall of the Most Bizarre Art Group in the World*, BBC Russian Service, Russia, 3 marzo 2018, <https://truestoryaward.org/story/76> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁶⁶ Cfr. l'articolo di Il'ja Varlamov, *Chudožnik ili govnar'?*, <https://varlamov.ru/2819488.html?ysclid=lvml6o0au42252514> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁶⁷ Per un periodo è stato il portavoce di Pussy Riot, ma venne sconfessato dal gruppo nell'ottobre 2012. In seguito ha pubblicato il sito di opposizione «Mediazona», ha organizzato un'invasione di campo di protesta durante il campionato mondiale di calcio a Soči nel luglio 2018, venendo arrestato e trattenuto in prigione per 15 giorni. Nel settembre 2018 è stato ricoverato a Mosca per i sintomi di un grave avvelenamento e in seguito trasferito a Berlino per essere curato; nel 2019 ha pubblicato un reportage sul caso dei giornalisti russi uccisi nella Repubblica Centrafricana da parte di sicari filorussi provenienti dal Donbass. Nel corso del 2020 è stato arrestato e trattenuto in prigione per diversi motivi, ed è stato anche sottoposto a perizia psichiatrica. Nel 2021 il Ministero della giustizia lo ha inserito nella lista degli «agenti stranieri» per non aver dichiarato di possedere un passaporto straniero all'atto di fondazione di «Mediazona». Dall'aprile 2022 si trova in Ucraina dove si è schierato a favore del paese e sta girando un documentario sulla guerra.

formatosi circa alla fine del 2011, proprio quando Putin annuncia la sua intenzione di ricandidarsi a Presidente della Federazione russa⁶⁸. Il nuovo gruppo si ispira a idee dichiaratamente femministe, tra i propri punti di riferimento ideologico cita Simone De Beauvoir, Andrea Dworkin, Shulamith Firestone, Rosi Braidotti, Judith Butler, come pure le «coraggiose azioni delle suffragette» a cui affianca le modalità e strategie di azione di gruppi punk e rock come Bikini Kill e Riot Grrrl⁶⁹.

Il nome stesso del gruppo Pussy Riot si richiama alla *agency* e al potere femminile, come spiega una esponente del gruppo intervistata da Henry Langston:

Un organo sessuale femminile informe, che di solito si considera destinato a ricevere, improvvisamente comincia una ribellione radicale contro l'ordine culturale vigente e cerca costantemente di definire e mostrare il posto che gli pertiene. I sessisti hanno idee precise su come una donna dovrebbe comportarsi, e Putin, a proposito, ha una o due idee su come dovrebbero vivere tutti i russi. “Pussy Riot” vuol dire lottare contro tutto ciò⁷⁰.

La costituzione del gruppo è fluida, ad ogni nuova azione aderiscono persone sempre nuove; passamontagna e abiti colorati sono intercambiabili,

[costituiscono] maschere de-individualizzanti e di anonimato liberatorio. Il messaggio di questi passamontagna è che non importa chi venga arrestato: non si tratta di individui, ma di un'Idea. E per questo sono una minaccia: è facile imprigionare degli individui, ma provate a imprigionare un'Idea!⁷¹

Le canzoni sono provocatorie e sono dirette soprattutto contro il Presidente Putin: «Putin se l'è fatta addosso»⁷², «Fotti i sessisti, fotti i boia di Putin»⁷³. Le proteste di Mosca del dicembre 2011, seguite alla rielezione di Putin si richiamavano al modello della “Primavera araba” e di Piazza Tahir: «Ripeti Piazza Tahir nella Piazza Rossa», «L'aria di Egitto fa bene ai polmoni», oppure rievocavano la tradizione

⁶⁸ Cfr. H. Langston, *Meeting Pussy Riot*, 12 marzo 2012, <https://www.vice.com/en/article/kwnzgy/A-Russian-Pussy-Riot> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ S. Žižek, *The True Blasphemy*, <https://chtodelat.wordpress.com/2012/08/07/the-true-blasphemy-slavoj-zizek-on-pussy-riot/> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁷² Eseguita sulla Piazza Rossa il 20 gennaio 2012; la canzone, con grande e infondato ottimismo, presenta un Putin spaventato dalle dimostrazioni dei massa del dicembre 2011 contro la sua rielezione.

⁷³ Per i testi in lingua originale di Pussy Riot, cfr. *Pussy Riot teksty pesen*, <https://pesni.guru/search/pussy-riot> (ultima consultazione: 6 aprile 2025); il sito dove originariamente erano pubblicati i testi delle canzoni del gruppo è stato chiuso, assieme ad altri, per l'uso di linguaggio osceno e con contenuti ‘terroristici’, vedi il testo della sentenza: <https://reputation.su/sudrf/103126993>).

anarchica russa con «Krapotkin vodka»⁷⁴. Anche dopo l'amnistia che liberò Tolonnikova e Alëchina nel dicembre 2013, le azioni del gruppo non cessarono con un'azione il 14 febbraio 2014 a Soči in occasione delle Olimpiadi invernali dove cantarono «Putin vi insegnerà come amare la Madre Patria»⁷⁵.

Le azioni di Pussy Riot ricorrono al principio bachtiniano del carnevalesco che si basa sullo scoronamento e il rovesciamento del potere mescolando assurdo, parodia e caos e ne prediligono il cronotopo caratteristico⁷⁶. Non a caso il tempo della celebre azione nella Cattedrale di Cristo Salvatore si colloca alla fine di «Maslenica», l'equivalente russo del Carnevale, durante il quale erano consueti spettacoli in cui si smascherava e sbeffeggiava il potere; significativi sono pure i luoghi scelti per le azioni, spazi pubblici come la Piazza Rossa, i tetti degli edifici di fronte alla prigione dove erano rinchiusi alcuni esponenti della protesta anti-Putin del dicembre 2011, la Cattedrale del Cristo Salvatore e così via⁷⁷.

La fama mondiale del gruppo è dovuta in gran parte alla tecnica, già sperimentata da Vojna, di caricare in internet brevi video registrati delle loro performance, che durano di fatto solo pochi minuti. In tal modo diventano virali, moltiplicando l'impatto delle azioni del gruppo e ampliando esponenzialmente il tempo e lo spazio grazie alla loro ripetibilità infinita. A proposito di quest'ultimo aspetto, si impone un'ulteriore analogia con la poetica di OBeRIu e in particolare con i «Casi» di Daniil Charms, in cui azioni assurde si ripetono all'infinito⁷⁸. Nadežda Tolonnikova stessa cita OBeRIu nella sua dichiarazione conclusiva del processo del 2012:

⁷⁴ Pëtr Krapotkin (1842-1921), di famiglia aristocratica, fu uno dei primi sostenitori dell'anarco-comunismo; aderì alle idee di Bakunin nella I Internazionale, fu arrestato in Russia nel 1874 poi riuscì ad evadere stabilendosi in Svizzera. In seguito venne processato in Francia e condannato alla reclusione e poi graziato nel 1886. Durante la Prima guerra mondiale ebbe posizioni interventiste, tornato in patria nel 1917, scrisse la famosa *Lettera ai lavoratori di tutto il mondo* (1920) in cui esortava i progressisti occidentali a far cessare l'intervento straniero in Russia esortandoli a imparare dagli errori della Rivoluzione.

⁷⁵ Il primo tentativo di mettere in atto l'azione fu bloccato da un gruppo di cosacchi che le picchiarono con le fruste e le spruzzarono con i lacrimogeni. Riuscirono però a farcela di fronte al Simbolo Olimpico. Cfr. *Pussy Riot arrest in Sochi*, 18 febbraio 2014, <https://www.theguardian.com/music/video/2014/feb/18/pussy-riot-arrest-sochi-russia-video>; *Pussy Riot: Putin Will Teach You to Love the Motherland – music video*, 20 febbraio 2014, <https://www.theguardian.com/music/video/2014/feb/20/pussy-riot-putin-teach-love-motherland-music-video> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁷⁶ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1982.

⁷⁷ Cfr. J. Bessant, *Democracy Bytes: New Media, New Politics and Generational Change*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 169-171. Sulle performance, cfr. il video nel citato H. Langston, *Meeting Pussy Riot*.

⁷⁸ Come ad esempio in *Vecchie che cadono*, cfr. D. Charms, *Casi (1933-1939)*, a cura di R. Giacquinta, Milano, Adelphi, 1990.

The art of creating the image of an epoch does not know winners or losers. It was the same with the OBERIU poets, who remained artists until the end, inexplicable and incomprehensible. Purged in 1937, Alexander Vvedensky wrote, “The incomprehensible pleases us, the inexplicable is our friend”⁷⁹.

Come abbiamo visto sopra, il significato delle azioni realizzate da Vojna non sempre si prestava ad una interpretazione chiara e univoca, come nel caso citato di «In memoria dei Decabristi», che subì anche interpretazioni volutamente fuorvianti, quando, rispondendo alle critiche di Angela Merkel relativamente a come era stato gestito il caso di Pussy Riot, Putin attribuì tendenze antisemite a Nadežda Tolonnikova, che aveva ideato questa azione⁸⁰. A differenza di Vojna le azioni di Pussy Riot sono esplicite e la loro interpretazione viene esposta direttamente dalle componenti del gruppo in interviste e dichiarazioni senza affidarsi a un “media manager” come Plucer-Sarno. La chiarezza del progetto di attivismo politico e sovversione artistica emerge dalle lettere che Tolonnikova e Žižek si sono scambiati durante la detenzione della prima e poi pubblicate in volume⁸¹. Per proseguire il confronto con la prassi di Vojna, noteremo inoltre che mentre questo gruppo cambiava ogni volta stile ed estetica delle proprie azioni raggiungendo a volte effetti molto raffinati e innovativi, come nel caso del fallo sul ponte di Pietroburgo, le performance di Pussy Riot seguono sempre un formato molto chiaro e semplice in cui i passamontagna, gli abiti succinti dai colori sgargianti, le chitarre e i gesti meccanici costituiscono un vero e proprio “trade mark”. Persino la musica non sembra cambiare molto, quello che cambia sono i testi delle canzoni e i luoghi scelti per le loro azioni. A tutto ciò occorre aggiungere il fatto che il gruppo ha scelto una «denominazione che lo identifica precisamente dal punto di vista di genere ed è stato ben calibrato per scioccare e attirare i media occidentali»⁸² e ovviamente anche la dura repressione del gruppo lo ha paradossalmente messo sotto i riflettori mondiali⁸³.

⁷⁹ Cfr. N. Tolonnikova, *Pussy Riot Closing Statement*, <https://www.nplusonemag.com/online-only/online-only/pussy-riot-closing-statements/> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁸⁰ A. Rettman, *Putin and Merkel clash over ‘anti-Semitic’ Pussy Riot*, 17 novembre 2012, <https://euobserver.com/world/118234> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁸¹ N. Tolokonnikova, S. Žižek, *Comradley Greetings: the Prison Letters of Nadya and Slavoj*, London-New York, Verso, 2014.

⁸² M. Idov, *Pussy Riot prove the only professionals in sight*, 17 agosto 2012, <http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/aug/17/pussy-riot-only-professionals-in-sight> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁸³ Tolonnikova ha osservato in un’intervista che «Probabilmente nessuno avrebbe notato la nostra protesta se Putin non l’avesse evidenziata per tutto il mondo», A. Gentleman, *Interview Nadya Tolonnikova: “I suppose we have nothing more to lose”*, 19 settembre 2014, <https://www.theguardian.com/theguardian/2014/sep/19/nadya-tolokonnikova-pussy-riot-interview-nothing-to-lose> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

Nonostante i pronostici di una inevitabile «morte di Pussy Riot»⁸⁴, cominciati subito con la liberazione di Nadia Tolonnikova e Maša Alëchina e le polemiche su una loro “commercializzazione”, l’opposizione al potere di “Pussy Riot” non si è affievolita⁸⁵, anzi si è estesa ad altri problemi sociali come quello della crisi migratoria a cui hanno dedicato il video in inglese su youtube *Pussy Riot – Refugees In (at Banksy’s Dismaland)*⁸⁶. Nel luglio 2018 attivisti (tra i quali c’era Pëtr Verzilov) travestiti da poliziotti sono intervenuti invadendo il campo dello stadio Lužniki durante il Campionato mondiale di calcio chiedendo, nel video trasmesso poi su youtube, la liberazione dei prigionieri politici, la libertà di espressione, di cessare gli arresti durante le manifestazioni di protesta contro il governo e di permettere vera concorrenza politica nel Paese⁸⁷.

Come ha affermato Nadja Tolonnikova subito dopo essere stata picchiata con una frusta da un cosacco durante l’azione tentata a Soči:

Chiunque può diventare membro di “Pussy Riot”, inclusi voi. L’unica cosa di cui avete bisogno è avere passione politica, creare una canzone, registrarla, trovare un posto, mettersi un passamontagna colorato e fare la performance. Chiunque può essere un Pussy Riot⁸⁸.

⁸⁴ Nel 2015 hanno messo in scena una performance che ironizza sulla loro presunta morte: «Akcija! Akcija! Pussy Riot Likvidacija! Pussy Riot is dead» (Offerta speciale! Liquidazione di Pussy Riot. Pussy Riot is dead), <https://pussy-riot.livejournal.com/34906.html?ysclid=l8vugcjjfi386128443> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁸⁵ Cfr. l’intervista di L. Zolazd a Tolonnikova e Alëchina del 10 aprile 2014, *Pussy Riot’s Nadya Tolokonnikova and Masha Alyokhina*, <https://pitchfork.com/features/interview/9374-nadya-tolokonnikova-and-masha-alyokhina-of-pussy-riot/> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁸⁶ *Pussy Riot – Refugees In (at Banksy’s Dismaland)*, novembre 2015, https://www.youtube.com/watch?v=YYD3_kDNkWY (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁸⁷ Cfr. *Pussy Riot na čempionate mira po futbolu-2018 “Milicioner vstupaet v Igru* (Pussy Riot al campionato di calcio del mondo “Il Poliziotto entra in Gioco”, 15 luglio 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=7zQGV7XBkLE> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

⁸⁸ Cfr. N. Tolonnikova, *Pussy Riot Gets Whipped in Sochi*, 20 febbraio 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=FFrZfluKDrc> (ultima consultazione: 6 aprile 2025).

Abstract

AFTER THE EMPTY SPACE

edited by Angelo Romagnoli

Marco Adda

Actor's Score, Martial Arts and Animality: from the Animal Turn to Zoosomatics

The integration of animal movements in theatrical landscapes reflects a profound shift towards a posthuman perspective, challenging anthropocentric paradigms and fostering ecological awareness. As the actor embraces a renewed assignment, transitioning from bodymind to bodyworld encompasses animality and other-than-human forms. The animal turn emerges as a pivotal framework to introduce zoosomatics. The workshop proposed at the IPPT Conference 2023 integrates martial animal forms in actor training and composition, delving into absorption and transposition of actions and reflecting the ethological concepts of crypsis and mimicry. Animality enriches our creative ecologies and deepens our understanding of embodied consciousness and its intersections with the natural world.

Renzo Francabandera

Technologies, Senses, and Augmented/Virtual Landscapes in Contemporary Performance: Evidence from a Comparative Analysis of Recent International Performances

The advent of digital technology has fundamentally transformed the theatrical medium, placing increasing emphasis on project-based and engineering aspects during creative ideation, laboratory practice, and the spectator's active role. The shift from physical environments to augmented or virtual performance spaces now demands digital attire and geo-sensory acclimatisation. The merging of engineering elements with geographical-sensory aspects presents new challenges for the performing arts, driving transformative changes in its core practices. This study offers a comparative analysis of recent international performances, focusing on how the digital revolution has reshaped the medium of representation and its future direction.

Laura Gemini, Francesca Giuliani

Environments Possible Otherwise: The Space within Digital Liveness

In the framework of studies on the mediatisation of the performing arts, this article aims to account for how specific online projects reinvent the scenic space. We argue that the notion of space is increasingly aligned with the idea of an immersive, connective environment and, as Lev Manovich suggests, should be understood as a medium in its own right. Based on these assumptions, online performances become spaces for observing how mediatised environments recontextualise theatrical, choreographic, and performative dynamics in response to the nature and logic of digital cultures and technologies. In this paper, we propose three performances from the Residenze Digitali (RD) project, one of the few curatorial initiatives in Italy dedicated to online experimentation since 2020.

Davide Giovanzana, Samuli Nordberg
Space and Digital: “Shared Space”, Actor and Spectator Agency, and the Notion of Immediacy and Touch in Mediatized Acting

The article examines the alteration and transformation of the theatrical “space” when a screen (or any digital technology) is placed in between the performer and the spectator. The article discusses a series of exercises that have been presented at the IPPT 2022 conference and then widened during the PQ2023 workshop. The exercises propose a simple initial situation which is declined into several variations to examine issues of “shared space”, the agencies of actors and spectators, and the preservation of immediacy in mediatized acting. Finally, we conclude by suggesting that, rather than evaluating whether technology and theatre training are trapped in ambivalent positions, it may be more compelling to explore how this tension can be displayed within both.

Kasia Lech, Marianne Kennedy
Displacing Practitioner: on Professional Training for Multilingual Theatre in Europe

This essay explores methods for multilingual theatre training in contemporary theatre and its implications for European theatre systems. It argues for a displacement – from one’s language, system, and culturally-framed “artistic quality” – as a core element of such training. The essay shows that multilingual theatre training goes beyond role-specific techniques (voice, acting, directing etc.) and also includes skills and understandings related to different audiences, theatre systems, and socio-political aspects of theatre. The case study is the *Jeune Théâtre Européen Jeunes Publics* (JTEJP). This Creative Europe project involved early-career theatre artists working across multiple languages and cultural backgrounds to create new models for multilingual theatre for young and new audiences.

Raffaele Rufo, Flavia Gallo
Reclaiming the Metamorphic Imagination: Ecosomatic Practice and the Poetics of Myth in the Age of Ecological Disaster

This article presents a poetic dialogue between the authors—a dancer and a dramatist—discussing their evolving pedagogical practices as a foundation for developing an ecosomatic approach to performer training. We highlight how theatre culture can confront ecological wounds by nurturing bodily connections with the nonhuman and reclaiming our mythic imagination. Based on the experience of La Selva, an international residency held in the Natural Reserve of the Roman Coast (Rome, Italy) in October 2023, we interrogate spaces beyond theatres—where rivers flow, dunes begin, and bark pulverises. This uncharted theatre fosters care, response-ability, and cultural resistance, guiding us in becoming ecosomatic artists.

Magdalena Stawman-Tuka
Emerging Hybrid Workspaces in Creative Practice

The development of new technologies and the environmental crisis are stimulating artists to seek new spaces for creative practice. Existing models of studio work may not be adequate responses to the economic reality. There is a necessity of embracing new

ways of communication and at the same time a need to return to laboratory work as a culture-creating space. From notions of body in crisis, of documentation as space for improvisation, and a poetics of the Semantic Web, the article looks at the working strategies and practices of three independent and interconnected performance makers whose expressive language is constantly being transformed on the basis of creative reflection.

Darren Tunstall

Giants, from a Distance

Aeschylus' *Persians* is considered as an example of the collective space of Greek theatre. Drawing upon the ritual theory of Harvey Whitehouse, I argue that many features of Athenian theatre are costly signals designed to create group cohesion. The paper makes use of Construal Level Theory to propose that while drama distanced the spectator from the play's subject, the rhetorical technique of *phantasia* served to bind the community through an emotionally intense representation of a ritual action. The Athenian theatre created a space in which sacred values were made available to the senses.

Sara Uboldi

Trousse nel teatro e nell'arte di Renato Mamor: dispositivo incarnato della mente estesa

This contribution provides an interdisciplinary reflection on the Trousse device in the theatre and art of Renato Mamor. Here we argue that Trousse represents a paradigmatic example of the 4E model of cognition, emphasizing the crucial role of the body, environment, interaction, and extension in the construction of meanings and experiences. Indeed, cognition is a dynamic and multidimensional process, deeply anchored in our interaction with the world. Moreover, this contribution highlights the transformative potential of art and the theatrical space as mediators of new perspectives and interpretations of reality. Mamor's Trousse offers a powerful metaphor of the extended mind, embodied and rooted in context, paving the way for exploring the infinite possibilities of human experience.

TEATRO E CITTADINANZA

edited by Silvia Mei and Francesco Saverio Minervini

Silvia Manciatì

***Theatre as "Counter-Process" and Feminist Struggle Practice:
The Public Performance by Female Students of Verona in 1976***

The contribution examines a pivotal moment in the history of the Italian feminist movement when, for the first time in Verona in 1976, a coordination of feminist groups participated in a rape trial, transforming it into a crucial moment of political struggle. Women not only filled the courtroom but also occupied the square and surrounding streets, staging in the public space a theatrical performance that mirrored the courtroom proceedings: a "counter-trial". Theatre became a powerful medium of feminist

advocacy, a creative opportunity which in Verona, as in other locations during this period, helped these movements to publicly recognise themselves as a collective subject.

Lorenzo Mango

Towards a Theatrical Community: The Living Theatre

Theatre belongs to the people, and people are the true creative subject. Herein lies the utopian thrust of the Living Theatre, which experiences revolution as the condition where city and theatre come to share history. But what happens to a revolutionary when the revolution has not taken place? This is the underlying question running through Beck's reflections between the late 1970s and 1985, when he died, published posthumously in his *Theandric*. Although revolution remains on the horizon of his thought, these pages reveal a critical and, at times, desperate sentiment about the present. Beck, whilst remaining true to his history, maintains a lucid relationship with a world that had moved beyond the sixties without being transformed by those years. The relationship between theatre and city is thus reconsidered. The challenge is no longer their fusion but rather returning inside the wooden horse of theatre and immersing oneself in reflection on the self and the changes that each individual can bring to their own life and art.

Valeria Merola

A Moral Theatre for the City: Pathways through the Tragedies of G.B. Giraldi Cinzio

The essay analyses the relationship of Giraldi Cinzio's dramaturgy with the Ferrara's city space. The theatrical culture of the Este court favoured the development of scenic writing with a strong edifying vocation, aimed at celebrating the Duke and transmitting the values of court life. The prologues of Giraldi's theatre demonstrate the author's constant attention to the city audience and his concern for the definition of a moral system of civic life.

Florinda Nardi

Through the Medium of Theatre: Language, Culture and Training for an Active Citizenship

Language learning, intercultural dialogue, experimentation and self-development amongst non-Italian speakers can find in theatre a fundamental instrument for expression, research and growth. This paper aims to illustrate, though in broad strokes, the various forms these expressive urgencies may take in theatre: from language teaching tools to expressive workshops for foreigners, from experiments in intercultural communication to the artistic achievements of foreigners who have adopted Italian as their chosen language of art. Particular attention will be given to definitions and expressions of migrant and intercultural theatre, from significant early manifestations in the 1990s such as «Griot-Fulèr» by Albe-Ravenna Teatro, to more recent and deliberate expressions by professionals of foreign origins who use Italian language and culture to influence social and cultural change, such as Younis Latif Jaralla, Gabriella Ghermandi and Alessandro Ghebreigziabihier.

Franco Perrelli
Rethinking Kantor

Tadeusz Kantor addressed, with remarkable prescience, the essential question faced by the Second Theatre Reform which the Living Theatre and Jerzy Grotowski initiated in the 1960s: that of the relationship between stage and life. He proposed to «bring theatrical work to that point of tension where only a single step separates drama from life, actor from spectator!» This paper analyses this declared tension, both existential and historical, the latter arising from the artist's subjective experience of twentieth-century Poland. The paper also examines why Kantor, despite delayed recognition, suddenly emerged as a significant theatrical reference point in the 1980s, a period of disillusionment and restoration. During this time, critical perspectives could be mediated, preferably as an ambiguous «rediscovery of the theatre» (Jerzy Pomianowski), even though the Polish artist appeared to express himself through the creation of an «anti-world».

Piermario Vescovo
Longing for Celebration: Afterlife and "Intermediary Forms"

This paper examines the notion of "civic theatre" (teatro di cittadinanza), focusing primarily on a distinct genre that flourished in Venice from the sixteenth to the eighteenth centuries, namely "Venetian civic comedy". The analysis draws particularly on Goethe's observations regarding artistic representation and the Venetians' engagement with their "quotidian life", as recorded in his *Italian Journey*. Given the historical distance from this direct correlation, the second part of the paper explores the indirect relationship between "afterlife" and revival, whilst considering both the notion of "festivity" and the interplay between art and life, which Aby Warburg conceptualised through his theory of "intermediate forms".

STUDI

Gabriella Elina Imposti
***"Art-Activism" and Resistance to Neo-Totalitarianism:
 Vojna and Pussy Riot in the Russian Federation***

Moscow art-group "Voina" was founded in 2007, its roots were in Moscow Conceptualism. For a period of almost five years the group "Voina" carried out an ever more spectacular series of projects, bordering on pornography, as in the notorious performance «Fuck for the Heir Puppy Bear!», staged in February 2008 on the eve of the election of the mock-President of the Russian Federation Dmitry Medvedev. This and other actions were filmed and posted on YouTube and other social networks, immediately going viral. The same M.O. was adopted in the actions of the group "Pussy Riot" while access to internet and social media was still relatively free and provided a powerful means for these dissident groups to publicise their performances against the restoration of neo-Soviet ideology and to assert their non-conformist identity.

James Knowlson

Samuel Beckett's Happy Days Revisited

With the notes on philosophy and psychology that Beckett made in the mid-1930s re-surfacing after his death in 1989 (following their discovery in a trunk in his cellar) and in the light of some findings made in the course of and since researching his biography of Beckett entitled *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, James Knowlson sheds new light in this essay on Beckett's remarkable 1961 play *Happy Days*. After examining the place of music and the impact of visual images on the writing and staging, he examines the intellectual background to the play, revealing for the first time how Beckett's early familiarity with Greek philosophical writing and his re-readings of Freud, Otto Rank, and Karin Stephen are reflected in it.

Teresa Megale

Unprecedented Performance Ventures.

An Englishman, a Wooden Theatre and Some Acrobatic Rope Dancers

Through the discovery of an important archival document, this essay confirms the presence of foreign theatrical impresarios in Naples at the beginning of the eighteenth century and verifies the practice of acrobatic rope performances, a pervasive specialisation that counted amongst its practitioners armies of unknown yet sought-after artists. Starting from the analysis of this source, the essay also offers a survey of funambulists, aerial artists of the unexpected, examined here through literary, figurative and historical evidence, in a brief excursus spanning from Pompeian frescoes to nineteenth-century judicial proceedings. The complete transcription of the document is included.

