

# Nuovi crocevia per lo spettacolo: linee di ricerca e generazioni a confronto



a cura di Cecilia Carponi, Livia Cavaglieri, Giada Cipollone,  
Fabrizio Fiaschini, Stefania Onesti, Aldo Roma e  
Simona Scattina



Milano University Press



# **Nuovi crocevia per lo spettacolo: linee di ricerca e generazioni a confronto**

a cura di:

Cecilia Carponi

Livia Cavaglieri

Giada Cipollone

Fabrizio Fiaschini

Stefania Onesti

Aldo Roma

Simona Scattina



Milano University Press

*Nuovi crocevia per lo spettacolo: linee di ricerca e generazioni a confronto / a cura di Cecilia Carponi, Livia Cavaglieri, Giada Cipollone, Fabrizio Fiaschini, Stefania Onesti, Aldo Roma e Simona Scattina. - Milano: Milano University Press, 2025. (Studi teatrali; 2).*

ISBN 979-125-510-316-5 (print)

ISBN 979-12-5510-317-2 (PDF)


ISBN 979-12-5510-318-9 (EPUB)

DOI 10.54103/st.256

Questo volume e, in genere, quando non diversamente indicato, le pubblicazioni di Milano University Press sono sottoposti a un processo di revisione esterno sotto la responsabilità del Comitato editoriale e del Comitato Scientifico della casa editrice. Le opere pubblicate vengono valutate e approvate dal Comitato editoriale e devono essere conformi alla politica di revisione tra pari, al codice etico e alle misure anti-plagio espressi nelle Linee Guida per pubblicare su MilanoUP.

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.it>



 Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su: <https://libri.unimi.it/index.php/milanoup>.

© The Author(s), 2025

© Milano University Press per la presente edizione

Pubblicato da:

Milano University Press

Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>

e-mail: [redazione.milanoup@unimi.it](mailto:redazione.milanoup@unimi.it)

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in libreria ed è distribuita da Ledizioni ([www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it))

# Indice

<b>Premessa</b>	11
<i>Alberto Bentoglio</i>	
<b>Introduzione</b>	13
<i>Cecilia Carponi, Livia Cavaglieri, Giada Cipollone, Fabrizio Fiaschini, Stefania Onesti, Aldo Roma e Simona Scattina</i>	
PARTE 1: TEATROLOGIA ED ESTETICHE DELLO SPETTACOLO E DELLA PERFORMANCE	23
<b>Teatrologia e teatro antico</b>	25
<i>Manlio Marinelli</i>	
<b>La cura di sé e dell'altro: pratiche filosofiche e pratiche teatrali</b>	39
<i>Simona Turturro</i>	
<b>Un corpo a molte dimensioni. Ipotesi di ricerca tra filosofia politica e postmodern dance</b>	49
<i>Caterina Piccione</i>	
<b>Storia della performance art e nuovo materialismo</b>	61
<i>Daniele Vergni</i>	
<b><i>Perché si tingevo i capelli?</i> Sulla realtà e l'esistenza di Carmelo Bene</b>	75
<i>Silvia Gussoni</i>	

PARTE 2: APPROCCI FILOLOGICI ALLE PRATICHE DELLA SCENA	87
<b>Ristori, i Grandi Attori e i copioni shakespeariani tra Italia, Inghilterra e Stati Uniti</b>	<b>89</b>
<i>Emanuela Chichiricò</i>	
<b>Dalla carta alla scena: una prima edizione critica per la danza</b>	<b>103</b>
<i>Marco Argentina</i>	
PARTE 3: TRA SCENA E SOCIETÀ: ATTORI E ATTRICI IN ITALIA DALL'OTTOCENTO A OGGI	117
<b>L'altro Ottocento di Fanny Sadowski: problemi, metodi, posizionamenti</b>	<b>119</b>
<i>Eleonora Luciani</i>	
<b>Bimbi-attori in scena fra Otto e Novecento</b>	<b>135</b>
<i>Andrea Simone</i>	
<b>I ruoli comici nel teatro italiano tra Otto e Novecento</b>	<b>151</b>
<i>Marta Bianco</i>	
<b>Trasmissione dei saperi performativi: le scuole di teatro e il sistema produttivo</b>	<b>165</b>
<i>Noemi Massari</i>	
PARTE 4: ORGANIZZAZIONE E POLITICHE DELLO SPETTACOLO DAL VIVO	181
<b>L'archivio delle "varietà". La società Galli-Grazia, tra performance e dinamiche organizzative dello spettacolo</b>	<b>183</b>
<i>Annalucia Cudaazzo</i>	

<b>Nicola De Pirro, il primo Direttore generale dello Spettacolo. Intervento pubblico tra cesura e continuità (1935-1963)</b>	<b>197</b>
<i>Giuseppe Amato</i>	
<b>«Il più grande palcoscenico del Piemonte»: una premessa metodologica allo studio di un Circuito regionale multidisciplinare</b>	<b>209</b>
<i>Matteo Tamborrino</i>	
<b>Scenari del circo contemporaneo. Contesti artistici e istituzionali italiani ed europei</b>	<b>225</b>
<i>Andrea Zardi</i>	
<b>PARTE 5: LO SPAZIO TEATRALE EUROPEO: COLLABORAZIONI, RETI E SCAMBI</b>	<b>243</b>
<b>Brecht e Weigel. Storia di un sodalizio artistico</b>	<b>245</b>
<i>Maria Morvillo</i>	
<b>Artaud, Parma e il suo festival: un caso per lo studio delle reti teatrali transnazionali nel secondo Novecento</b>	<b>257</b>
<i>Tommaso Zaccheo</i>	
<b>Drammaturgie per il teatro di figura contemporaneo in Italia e Francia: linee di ricerca</b>	<b>271</b>
<i>Francesca Di Fazio</i>	
<b>PARTE 6: PRATICHE PERFORMATIVE, CONTESTI SOCIALI E NUOVE ECOLOGIE</b>	<b>283</b>
<b>Teatro e trauma. Avvicinamenti per un campo di indagine</b>	<b>285</b>
<i>Lorenzo Donati</i>	

<b>Arti performative, teatro applicato e sociale e salute: le attuali evidenze scientifiche</b>	<b>299</b>
<i>Marta Reichlin</i>	
<b>Il cambiamento climatico in scena: una crisi di immaginazione</b>	<b>311</b>
<i>Rossella Menna</i>	
<b>Lo studio di performing arts e del teatro natura in Italia. Metodologie storiografiche e tentativi di mappatura</b>	<b>319</b>
<i>Emanuele Regi</i>	
<b>Il paesaggio quale sintesi compositiva della dinamica relazionale attore, spettatore, ambiente. L'esempio della Festa del Teatro Eco Logico a Stromboli</b>	<b>335</b>
<i>Cristiana Minasi</i>	
<b>Gli studi teatrali incontrano l'antropologia e quindi la zooantropologia. Una proposta di campo: gli animal performance studies</b>	<b>347</b>
<i>Laura Budriesi</i>	
<b>Performance bug. La mostruosità come orizzonte nella performance multispecie</b>	<b>363</b>
<i>Teresa Masini</i>	
<b>PARTE 7: TECNICHE, POETICHE E DRAMMATURGIE INTERMEDIALI NELLE ARTI PERFORMATIVE</b>	<b>379</b>
<b>Quo vadis, theatrum? L'assimilazione dei linguaggi mediali digitali nella performance contemporanea</b>	<b>381</b>
<i>Laura Pernice</i>	
<b>Coreografare l'editoria. Progetti e sperimentazioni editoriali nelle pratiche coreografiche europee contemporanee</b>	<b>397</b>
<i>Alessia Prati</i>	

<b>Premesse per una ricerca-creazione attraverso la danza contemporanea e l'arte digitale immersiva</b>	<b>411</b>
<i>Margherita Bergamo Meneghini</i>	
<b>PARTE 8: GLI ARCHIVI DELLO SPETTACOLO E LA COSTRUZIONE DELLA MEMORIA TEATRALE</b>	<b>421</b>
<b>Preservare l'effimero: verso una proposta di archiviazione per le arti dello spettacolo</b>	<b>423</b>
<i>Arianna Frattali, Ilaria Lepore</i>	
<b>Dis-archiviare l'archivio: da luogo di memoria a terzo luogo</b>	<b>443</b>
<i>Maria Chiara Provenzano</i>	
<b>Nel solco del Terzo Teatro in Sicilia: archivi, memorie e narrazioni</b>	<b>457</b>
<i>Doriana Giudice</i>	
<b>Modalità di conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale delle arti dello spettacolo: il caso LAFLIS (Living Archive – Floating Islands)</b>	<b>469</b>
<i>Simone Dragone</i>	
<b>Il teatro della famiglia Rame attraverso le fonti d'archivio</b>	<b>487</b>
<i>Alessio Arena</i>	
<b>L'archivio storico della Compagnia della Fortezza: la gestione dei metadati e il documento audiovisivo come oggetto storiografico</b>	<b>499</b>
<i>Valeria Venturelli</i>	

PARTE 9: “SAVE AS”. FONDI E ARCHIVI DIGITALI PER LA CONOSCENZA E LA TRASMISSIONE DEI PATRIMONI TEATRALI	513
<b>Non una semplice copia: la trasmissione del patrimonio teatrale attraverso il digitale</b>	<b>515</b>
<i>Federica Scaglione</i>	
<b>Archivi digitali georeferenziati per la Storia dello spettacolo: le esperienze di ECADi e DISME</b>	<b>529</b>
<i>Lorena Vallieri</i>	
<b>Il patrimonio culturale del balletto fra tradizione e tecnologie digitali</b>	<b>543</b>
<i>Silvia Garzarella</i>	
<b>Gli Italian Theater Prints del Getty Research Institute di Los Angeles</b>	<b>557</b>
<i>Benedetta Colasanti</i>	

# Premessa

*Alberto Bentoglio*

Il volume *Nuovi crocevia per lo spettacolo: linee di ricerca e generazioni a confronto* rappresenta un traguardo significativo per la nostra Consulta Universitaria del Teatro. Non solo raccoglie una pluralità di voci che testimoniano la vitalità degli studi nel nostro settore, ma restituisce anche un quadro ampio e aggiornato dell'ambito teatrale e performativo in Italia, intrecciando tradizioni di ricerca consolidate e prospettive emergenti. In questo senso conferma la capacità della nostra comunità scientifica di rinnovarsi, di aprirsi al dialogo e di misurarsi con le sfide sempre nuove che il presente pone, pur mantenendo salde le radici e le linee di indagine che hanno caratterizzato le ricerche passate e che continuano a costituire un patrimonio di riferimento imprescindibile. È proprio in questo intreccio fra l'esperienza di chi ha percorso molte strade e l'entusiasmo delle nuove generazioni che la Consulta trova la sua forza e la sua continuità. Promosso dalla Consulta Universitaria del Teatro, il volume offre infatti una riflessione sullo stato attuale delle discipline dello spettacolo e mette in luce i percorsi di studiose e studiosi emergenti, con l'obiettivo di avviare e rafforzare reti di relazioni scientifiche fondate su discussione, confronto e dialogo trasversale.

I saggi qui raccolti affrontano in modo critico e rigoroso le differenti aree degli studi teatrali e performativi, dalle radici classiche della teatrologia alle pratiche contemporanee. Le sezioni seguono un percorso che va dalle riflessioni estetiche e filosofiche (parte 1) agli studi filologici su fonti e manoscritti (parte 2), fino alle indagini storico-critiche su attori e attrici fra XIX e XX secolo (parte 3). Altri contributi aprono lo sguardo sulle dinamiche organizzative e sulle politiche dello spettacolo (parte 4), sulle reti e collaborazioni in ambito europeo (parte 5), e sulle relazioni fra pratiche performative, società ed ecologia (parte 6), senza trascurare l'impatto delle nuove tecnologie e delle poetiche intermediali (parte 7). Centrale è anche il tema della memoria teatrale, con studi sugli archivi (parte 8) e sulla loro valorizzazione in chiave digitale e internazionale (parte 9). Le nove sezioni tracciano un'ampia mappatura delle tendenze in atto. In questo modo il

volume offre un quadro complessivo e inclusivo, capace di restituire la ricchezza della disciplina nelle sue differenti prospettive.

Questo libro non si limita a fotografare lo stato dell'arte: prende posizione, apre cantieri, rilancia piste di lavoro nella ricerca e nella formazione degli studi teatrali e performativi, guardando sia alla specificità dei singoli ambiti sia alle loro relazioni intermediali e interdisciplinari. Le prospettive raccolte – storiche e critiche, filologiche, filosofico-estetiche, semiotiche, socio-culturali e antropologiche, pedagogiche e organizzative – restituiscono la ricchezza di approcci della nostra comunità, con uno sguardo insieme nazionale e internazionale. Uno spazio attento è riservato anche alle nuove tecnologie della scena – dal video mapping all'interaction design, fino alle prime applicazioni dell'intelligenza artificiale – che stanno ridisegnando il rapporto fra creazione, pubblico e dispositivi della visione. Questa è una sfida non solo analitica ma anche formativa e di terza missione: l'università (e con essa tutti noi) è chiamata a dialogare con la società e a costruire strumenti condivisi per leggere le nuove forme della scena contemporanea.

A rendere possibile un simile risultato sono stati l'impegno e la competenza delle studiose Cecilia Carponi, Livia Cavaglieri, Giada Cipollone, Stefania Onesti, Simona Scattina e degli studiosi Fabrizio Fiaschini e Aldo Roma, che hanno curato il volume, e la generosità di tutte le autrici e di tutti gli autori. A loro va il mio più sentito ringraziamento, personale e dell'intera comunità. Un grazie anche a Mariagabriella Cambiaghi, che ha accolto questo lavoro nella sua collana editoriale, garantendone l'open access e una pubblicazione rapida e accurata.

La CUT trova in queste pagine non solo un repertorio aggiornato delle linee di ricerca, ma uno strumento vivo di conoscenza e confronto, capace di restituire l'immagine di una comunità coesa nella pluralità. Se queste pagine ci aiuteranno a parlarci meglio, a lavorare insieme e a fare circolare idee dentro e fuori l'università, allora avranno raggiunto lo scopo per cui sono nate. Grazie a chi ha reso possibile tutto questo e a chi vorrà prendersene cura, da oggi in avanti.

Milano, settembre 2025

Alberto Bentoglio

Presidente della Consulta Universitaria del Teatro

# Introduzione

*Cecilia Carponi, Livia Cavaglieri, Giada Cipollone, Fabrizio Fiaschini, Stefania Onesti, Aldo Roma e Simona Scattina*

Il volume *Nuovi crocevia per lo spettacolo: linee di ricerca e generazioni a confronto* nasce dal desiderio di offrire una panoramica sullo stato degli studi nel campo delle discipline dello spettacolo, attraverso l'inquadramento dei percorsi di ricerca emergenti, inaugurati dalle nuove generazioni di ricercatrici e ricercatori. Promossa dalla Consulta Universitaria del Teatro (CUT), la pubblicazione prova a fare il punto su temi, orizzonti e ricerche in corso, con l'obiettivo sia di dare visibilità a progetti individuali, sia di avviare la costruzione di reti di relazioni scientifiche, fondate su elementi di discussione, confronto e dialogo trasversali alla comunità.

Il criterio di raccolta dei contributi non ha stabilito un principio specifico di ordine tematico, storico, teorico: per incoraggiare una partecipazione il più possibile ampia e inclusiva, si è preferito accogliere una libera articolazione delle proposte e garantire così la coesistenza di temi di ricerca e punti di vista differenti, anche su questioni ampiamente esplorate dalla letteratura.

La curatela ha dunque dovuto organizzare una mole vasta ed eterogenea di materiali e ha deciso di operare suddividendo il volume in nove sezioni, che aggregano i saggi attorno ad alcuni ambiti di coerenza.

La prima sezione, *Teatrologia ed estetiche dello spettacolo e della performance*, raccoglie contributi che si collocano all'incrocio tra la riflessione estetica, l'indagine filosofica e l'esplorazione dei linguaggi corporei, offrendo un campionario ricco e stratificato di approcci. Manlio Marinelli (*Teatrologia e teatro antico*) solleva alcune importanti questioni di metodo per affrontare con sguardo scientificamente aggiornato lo studio del teatro nell'antichità. Prendendo le mosse dalla necessità di superare il preconetto testo centrico che rischia di appiattire l'attenzione dello studioso sulla produzione del V secolo, Marinelli sottolinea la necessità di riportare la riflessione sugli elementi maggiormente connessi alla prassi quali: lo spazio, la cultura del performer, il punto di vista dello spettatore, includendo, infine, anche il testo drammatico. Prendendo le mosse da Platone e Socrate, Simona Turturro (*La cura di sé e dell'altro: pratiche filosofiche e pratiche teatrali*) si propone

di indagare il rapporto tra filosofia e teatro intese come pratiche volte al «benessere cognitivo», ricollegandosi al concetto di matrice socratica di cura del sé. Entrambi i testi – Marinelli e Turturro – sollecitano una riflessione profonda sulle radici teoriche dell'esperienza teatrale, tra eredità classica e rilanci contemporanei. I saggi di Caterina Piccione e Daniele Vergni, invece, interrogano le possibilità politiche e conoscitive del corpo in azione, suggerendo nuove traiettorie critiche. Piccione (*Un corpo a molte dimensioni. Ipotesi di ricerca tra filosofia politica e post-modern dance*) riflette sul rapporto tra filosofia e danza proponendo una «convergenza di significati» tra il pensiero della Scuola di Francoforte e le pratiche coreiche della postmodern dance. Vergni (*Storia della performance art e nuovo materialismo*) affronta la complessità e l'interdisciplinarietà della storia della performance art. Partendo dall'idea di storicizzarne le pratiche, l'autore concentra la sua analisi su tre assi fondamentali di carattere metodologico: terminologie, linguaggi e archivi. Chiude la sezione il contributo di Silvia Gussoni (*Perché si tingeva i capelli? Sulla realtà e l'esistenza di Carmelo Bene*) che offre un approfondimento sulla figura di Carmelo Bene a partire dal suo rapporto con la poesia, per arrivare a una riflessione sul nesso tra realtà e rappresentazione poetica.

Sebbene composta da un numero ridotto di contributi, la seconda sezione del volume – dal titolo *Approcci filologici alle pratiche della scena* – delinea una prospettiva di studio estremamente solida e feconda, caratterizzata da un ampio spettro di possibilità applicative. I due saggi qui raccolti offrono infatti un esempio significativo di come la filologia costituisca uno strumento efficace per affrontare i problemi storiografici delle discipline dello spettacolo, lasciando affiorare la stratificazione delle forme processuali e delle modalità operative. Nel saggio *Ristori, i Grandi Attori e i copioni shakespeariani tra Italia, Inghilterra e Stati Uniti*, Emanuela Chichiriccò adotta tale approccio per interrogare i copioni shakespeariani utilizzati dai Grandi Attori italiani, a partire dal *Macbeth* di Adelaide Ristori. L'analisi si estende a diverse tipologie documentarie – prompt book, libretti di sala, traduzioni, riduzioni – evidenziando il valore euristico di questi materiali nello studio degli scambi culturali, dei processi creativi e della definizione dei canoni di repertorio. In modo analogo, il contributo di Marco Argentina, *Dalla carta alla scena: una prima edizione critica per la danza*, affronta le sfide metodologiche poste dall'edizione critica di un balletto del passato – il caso di studio specifico è il *Réveil de Flore* di Marius Petipa e Riccardo Drigo, che ha debuttato nel 1894 nei pressi di San Pietroburgo – sviluppando una riflessione puntuale sul

rapporto tra i sistemi di notazione e la trasmissione, attraverso la scrittura, delle partiture coreografiche.

Come si evince dal titolo, la sezione *Tra scena e società: attori e attrici in Italia dall'Ottocento a oggi* articola un'indagine storica e critica sull'arte dell'attore nel sistema teatrale italiano, senza trascurare le interazioni con le dinamiche produttive, le evoluzioni estetiche e le trasformazioni sociali che hanno attraversato la scena nel vasto arco cronologico che include Otto e Novecento. Di volta in volta, i quattro saggi che la compongono spostano il focus su figure «dalla memoria storica compromessa» (come scrive efficacemente Eleonora Luciani), su traiettorie poco esplorate o sui processi di trasmissione dei saperi performativi, con approcci metodologici eterogenei ma accomunati dall'obiettivo di indagare fenomeni di più ampia portata. In *L'altro Ottocento di Fanny Sadowski: problemi, metodi, posizionamenti*, Luciani restituisce la complessità della figura di Sadowski, attrice amatissima nei decenni tra il 1840 e il 1870; a partire da un serio scavo documentario, il discorso propone una più ampia riflessione su un Ottocento teatrale *altro* rispetto a quello canonico e ampiamente frequentato dei Grandi Attori. Andrea Simone si concentra invece sul fenomeno, finora poco indagato negli studi italiani, dei bambini-attori attivi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Il saggio *Bimbi-attori in scena fra Otto e Novecento* si distingue per l'adozione di una prospettiva ispirata ai *childhood studies*, sollevando questioni cruciali legate alla tutela, alla spettacolarizzazione e alla ricezione dell'infanzia sulla scena. Il contributo di Marta Bianco, dal titolo *I ruoli comici nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, mostra le reciproche influenze tra l'evoluzione della drammaturgia all'inizio del XX secolo e le trasformazioni del rapporto tra attore e personaggio – l'ipotesi di partenza è difatti il passaggio dal brillante al *raisonneur* nel Teatro del grottesco e nell'opera pirandelliana. In chiusura, l'attenzione si sposta su fenomeni più recenti: in *Trasmissione dei saperi performativi: le scuole di teatro e il sistema produttivo*, Noemi Massari mette a fuoco il contesto fondativo delle maggiori istituzioni deputate alla formazione dell'attore in Italia, restituendo il quadro complesso che ha determinato la messa a punto degli odierni ordinamenti didattici: da un lato, i modelli pedagogici con le loro tradizioni e i loro mutamenti, dall'altro, le interazioni di lungo periodo con il sistema professionale.

Segue la sezione *Organizzazione e politiche dello spettacolo dal vivo*, articolata su quattro interventi che, ordinati cronologicamente, indagano lo spettacolo del Novecento attraverso la lente precipua dell'organizzazione teatrale e delle politiche culturali. La società teatrale e cinematografica Galli-Grazia, fondata da Felice Galli e Alberto Grazia e specializzata nel teatro di varietà, cinema e *café-chantant*, è al centro della ricostruzione operata da Annalucia Cudazzo (*L'archivio delle "variety". La società Galli-Grazia, tra performance e dinamiche organizzative dello spettacolo*). Nell'articolo *Nicola De Pirro, il primo Direttore generale dello Spettacolo. Intervento pubblico tra cesura e continuità (1935-1963)* Giuseppe Amato si concentra sulla fondamentale figura di De Pirro, primo Direttore generale dello Spettacolo in Italia, e sulle politiche teatrali dello Stato tra gli anni Trenta e Cinquanta, evidenziando la continuità del processo di istituzionalizzazione e delle pratiche amministrative fasciste nel dopoguerra. I saggi di Matteo Tamborrino e di Andrea Zardi affrontano invece la scena contemporanea. Il primo («*Il più grande palcoscenico del Piemonte: una premessa metodologica allo studio di un Circuito regionale multidisciplinare*») propone un'analisi di un circuito regionale multidisciplinare, esplorando in particolare il caso del Piemonte. Il secondo (*Scenari del circo contemporaneo. Contesti artistici ed istituzionali italiani ed europei*) presenta un inquadramento della produzione artistica, della formazione e organizzazione del circo contemporaneo, comparando la situazione italiana e quella europea.

La quinta sezione, *Lo spazio teatrale europeo: collaborazioni, reti e scambi*, si compone di tre interventi che indagano la fecondità del concetto di spazio teatrale e del dominio teorico entro cui esso assume significato per ricostruire le combinazioni di collaborazioni, scambi e reti. Il contributo di Maria Morvillo, *Brecht e Weigel. Storia di un sodalizio artistico*, muove dal presupposto che la collaborazione tra gli artisti e, più in generale, tra i professionisti del settore, sia un elemento imprescindibile per la diffusione di una "visione" teatrale. L'autrice rileva che alla base della creazione e della circolazione delle opere artistiche di Bertolt Brecht ci siano state le relazioni, e soprattutto il grande contributo offerto da Helene Weigel, sia per la presentazione dello stile epico brechtiano dato che, come prima attrice epica in assoluto, divenne l'incarnazione in scena di quella teoria, sia nella sua diffusione su scala internazionale, dal momento in cui svolgerà il lavoro amministrativo alla guida del Berliner Ensemble. Analizza le reti di interrelazione dinamica il contributo di Tommaso Zaccheo dal titolo *Artaud, Parma e il suo festival:*

*un caso per lo studio delle reti teatrali transnazionali nel secondo Novecento.* L'autore parte da un approfondimento dei momenti di scambio internazionale resi possibili dai festival di teatro che nascono in Europa dopo la Seconda guerra mondiale (tra questi il Festival internazionale del teatro universitario, Fitu, di Parma) per rimarcare il loro farsi dispositivi di produzione e diffusione delle culture teatrali. Chiude la sezione il contributo di Francesca Di Fazio dal titolo *Drammaturgie per il teatro di figura contemporaneo in Italia e Francia: linee di ricerca* che, attraverso una prospettiva comparativa, mette in dialogo la produzione drammatica per il teatro di figura contemporaneo in Italia e in Francia, paesi in cui, dalla fine del XX secolo, il genere ha attraversato profondi cambiamenti estetici e drammaturgici. Sebbene si possa osservare una maggiore spinta innovativa francese, in Italia, l'analisi di alcuni testi permette di individuare delle convergenze sia a livello di prassi artistiche sia di organizzazione e promozione culturale.

La sezione più nutrita, dal titolo *Pratiche performative, contesti sociali e nuove ecologie*, si concentra sull'attenzione che le ricerche rivolgono da un lato ai temi sociali e dall'altro alle nuove sfide ecologiche imposte dal cambiamento climatico. Per quanto riguarda gli apporti degli studi sulla performance a matrice più esplicitamente sociale, emerge nelle ricerche una particolare propensione alle relazioni del teatro con i contesti della cura, nell'ampio spettro delle loro possibili declinazioni antropologiche e culturali. In questa direzione, il saggio di Lorenzo Donati, *Teatro e trauma. Avvicinamenti per un campo di indagine*, indaga il concetto bio-psico sociale di trauma, nella prospettiva di una sua rielaborazione post-traumatica mediata dalle arti performative, con specifico riferimento alle nozioni di teatro sociale e di teatro del reale. Strettamente legato ai rapporti fra teatro sociale e salute è invece il saggio di Marta Reichlin, *Arti performative, teatro sociale e salute: le attuali evidenze scientifiche*, che si pone come il primo risultato di una ricerca specificatamente direzionata sulle relazioni scientifiche tra arti performative e i nuovi standard dei protocolli di cura. I contributi successivi mettono a fuoco la relazione tra arti performative, ambiente ed ecologie. Rossella Menna nel testo introduttivo *Il cambiamento climatico in scena: una crisi di immaginazione* ragiona sul forte impatto, anche quantitativo, della crisi climatica nella letteratura e sulla scena, discutendone criticamente l'uso strumentale e l'estetica spesso fragile e suggerendo una presa in carico, politicamente e socialmente situata, di una crisi che è anche di immaginazione e narrazione. Emanuele Regi con

il saggio *Lo studio di performing arts e del teatro natura in Italia. Metodologie storio-grafiche e tentativi di mappatura* entra nel contesto specifico del teatro natura italiano, offrendo in prima istanza un possibile inquadramento metodologico del fenomeno e, successivamente, una sua prima sistematizzazione critica, che mappa precursori, genealogie e principali esperienze contemporanee. Il contributo di Cristiana Minasi, *Il paesaggio quale sintesi compositiva della dinamica relazionale attore, spettatore, ambiente. L'esempio della Festa del Teatro Eco Logico a Stromboli*, rilegge le relazioni contemporanee fra teatro e paesaggio in termini teatrologici, nella prospettiva di una nuova ecologia umana e ambientale, dove il sistema complessivo delle arti (e in particolare il teatro) intervenga come processo artistico di mediazione e di comunicazione orientato alla risemantizzazione dello spazio e dei corpi abitanti che lo abitano. Chiudono la sezione due testi che declinano la relazione tra performance e nuove ecologie nella prospettiva specifica dei *critical animal studies*. Laura Budriesi, in *Gli studi teatrali incontrano l'antropologia e quindi la zooantropologia. Una proposta di campo: gli animal performance studies*, delinea il campo nascente degli *animal performance studies*, al crocevia tra teatrologia, antropologia e zooantropologia: l'animale non è più mero simbolo o funzione, ma soggetto epistemico che sfida le narrazioni antropocentriche e apre a modalità performative condivise e relazionali. Teresa Masini con *Performance bug. La mostruosità come orizzonte nella performance multispecie* introduce la nozione di *performance bug* come strategia critica: la presenza "disturbante" dell'animale, reale o evocata, interrompe i codici della scena e, accogliendo la mostruosità e l'impurità della coabitazione interspecie, genera forme di resistenza poetica e politica.

La settima sezione, *Tecniche, poetiche e drammaturgie intermediali nelle arti performative*, introduce la prospettiva intermediale e l'apertura a uno spazio liminale tra teoria e prassi, forma e materia, progettualità e azioni nelle arti performative considerate sia come oggetto di studio sia come lente metodologica. Il contributo di Laura Pernice sin dal titolo *Quo vadis, theatrum? L'assimilazione dei linguaggi medial digitali nella performance contemporanea*, ci introduce nel merito dell'influenza dei media digitali nei formati, nelle pratiche e nei protocolli internazionali della performatività corrente rilevando le trasformazioni inerenti alla drammaturgia, alla liveness e al ruolo dei pubblici. Alessia Prati con il suo *Coreografare l'editoria. Progetti e sperimentazioni editoriali nelle pratiche coreografiche europee contemporanee* indaga il dialogo che si è instaurato negli ultimi vent'anni tra editoria e coreografia nel contesto

europeo. Le pratiche coreografiche contemporanee sono esplorate in un'ottica transdisciplinare che procede oltre il *making* corporeo e il *live*, per sostare tra la carta, le font, la rilegatura, le immagini e le parole scritte. Chiude la sezione *Premesse per una ricerca-creazione attraverso la danza contemporanea e l'arte digitale immersiva* di Margherita Bergamo Meneghini in cui l'autrice (attraverso il caso studio *Eve 3.0*) analizza e approfondisce l'influenza delle tecnologie digitali nella danza contemporanea. Il corpo viene riconosciuto non in quanto soggetto, ma materia della sperimentazione tecnologica: la pratica della danza diviene un luogo di collaborazione nel quale sperimentare e ripensare le interazioni con gli oggetti della vita quotidiana.

L'ottava sezione è dedicata a *Gli archivi dello spettacolo e la costruzione della memoria teatrale*, un tema che, com'è noto, negli ultimi anni ha suscitato una diffusa attenzione e ha acquisito una crescente centralità in moltissimi territori della ricerca teatrologica. I sei contributi che la compongono affrontano l'argomento secondo prospettive diverse ma complementari, e adottano differenti scale di osservazione che consentono di porre in dialogo questioni complesse – come l'ideazione, la realizzazione e il mantenimento di infrastrutture digitali su scala nazionale – con pratiche archivistiche sviluppate nell'ambito di progetti più circoscritti, eppure egualmente significativi e fertili sul piano metodologico per i problemi che sollevano rispetto alla costruzione della memoria teatrale. Apre la sezione il contributo di Arianna Frattali e Ilaria Lepore (*Preservare l'effimero: verso una proposta di archiviazione per le arti dello spettacolo*), che offre un'ampia panoramica delle esperienze italiane (ma non solo) dedicate alla gestione e alla valorizzazione delle risorse documentali relative allo spettacolo. Dopo aver individuato le principali criticità che molti progetti non sempre hanno saputo risolvere, anche per la mancanza di un sistema archivistico comune, il contributo illustra l'infrastruttura digitale e la mappatura nate nell'ambito del progetto *ITArchives*, realizzato all'interno del programma Pnrr-Changes e finalizzato alla valorizzazione del patrimonio documentario teatrale italiano mediante i modelli dello *storytelling* multimediale e della *digital curation*. Seguono tre contributi che danno conto di alcuni progetti di ricerca che intendono riflettere attorno alla memoria del Terzo Teatro. Attraverso l'esempio della metodologia di lavoro elaborata dalla studiosa per affrontare il caso dell'archivio del Teatro Koreja, Maria Chiara Provenzano, in *Dis-archiviare l'archivio: da luogo di memoria a terzo luogo*, ci invita a superare la visione dell'archivio come “dispositivo dell'oblio” per

assumerlo invece come un vero e proprio “terzo luogo”: uno spazio vivo in cui, col coinvolgimento diretto di chi ha prodotto quei giacimenti documentali, promuovere il recupero e la trasmissione della memoria storica di una comunità teatrale. Partendo dall’esperienza compiuta attorno ai fondi documentali di Gianni Salvo (Piccolo Teatro di Catania) e del Teatro Libero di Palermo, Doriana Giudice (*Nel solco del Terzo Teatro in Sicilia: archivi, memorie e narrazioni*) illustra i risultati e le riflessioni emerse nel contesto di un progetto Prin Pnrr volto al recupero del patrimonio materiale e immateriale del Terzo Teatro in Sicilia, attraverso un’articolata operazione di censimento e mappatura condotta da un lato con la somministrazione di un questionario elettronico, e dall’altro con la produzione e l’analisi di fonti orali. Le riflessioni di Simone Dragone, nel saggio *Modalità di conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale delle arti dello spettacolo: il caso LAFLIS (Living Archive – Floating Islands)*, prendono infine le mosse dal caso del centro di documentazione ospitato dalla Biblioteca Bernardini di Lecce, che conserva i fondi archivistici di Eugenio Barba e dell’Odin Teatret, del Magdalena Project e dell’ISTA. Si tratta di un caso particolarmente utile a indagare la complessità delle strategie di tutela e valorizzazione degli archivi delle arti performative, perché evidenzia l’urgenza di un approccio integrato e consapevole, capace di coniugare le più recenti acquisizioni metodologiche provenienti dell’archivistica, della biblioteconomia e della museologia. La sezione include poi i contributi di Alessio Arena (*Il teatro della famiglia Rame attraverso le fonti d’archivio*), che mostra come sia arrivato a ricostruire le fondamentali vicende artistiche della compagnia della famiglia Rame tra Ottocento e Novecento attraverso l’analisi di copioni, canovacci, registri e documenti amministrativi, e di Valeria Venturelli (*L’archivio storico della Compagnia della Fortezza: la gestione dei metadati e il documento audiovisivo come oggetto storiografico*), che riflette sul ruolo attivo della ripresa video nel lavoro di Armando Punzo, ed espone i criteri di metadattazione adottati nella realizzazione di un database concepito per consentire l’accesso al fondo audiovisivo dell’archivio storico della Compagnia della Fortezza. Nel complesso, questi saggi contribuiscono a delineare un panorama articolato di metodologie e pratiche tese a trasformare l’effimero teatrale in memoria condivisa, offrendo spunti per proseguire l’indagine e la riflessione attorno al tema degli archivi delle arti della scena.

Il titolo dell'ultima sezione si ispira a un celebre saggio di Diana Taylor, *Save As... Knowledge and Transmission in the Age of Digital Technologies* (2003), in cui la studiosa riflette sulle trasformazioni delle pratiche di trasmissione della memoria culturale nell'era digitale. In apertura il saggio di Federica Scaglione, *Non una semplice copia: la trasmissione del patrimonio teatrale attraverso il digitale*: a partire da una riflessione teorico-metodologica e da una ricognizione di alcune pratiche archivistiche sfidanti nei confronti di un'idea del digitale come replica dematerializzata degli archivi, il testo propone un modello di digitalizzazione innovativa del patrimonio del Teatro della Tosse di Genova. Segue *Archivi digitali georeferenziati per la Storia dello spettacolo: le esperienze di ECADi e DISME* di Lorena Vallieri: riflettendo metodologicamente sull'uso della georeferenziazione e delle tecnologie GIS per costruire archivi digitali interattivi e spazializzati della memoria spettacolare e attraverso l'analisi dei progetti ECADi e DISME, il saggio dimostra come la mappa non sia solo supporto visivo, ma anche un dispositivo critico capace di connettere luoghi, eventi, fonti e pratiche. Silvia Garzarella in *Il patrimonio culturale del balletto fra tradizione e tecnologie digitali* esplora le possibilità e le sfide della digitalizzazione nell'ambito del patrimonio coreutico, anche grazie a un approccio computazionale. Attraverso l'analisi del caso DanXe il testo propone l'integrazione di metodologie tradizionali e strumenti digitali per lo studio, la documentazione e la valorizzazione degli archivi di danza, con particolare attenzione alle potenzialità offerte dalle tecnologie immersive e dall'intelligenza artificiale. Chiude la sezione e il volume il contributo di Benedetta Colasanti, *Gli Italian Theater Prints del Getty Research Institute di Los Angeles*, dedicato a una collezione di stampe teatrali conservate al Getty Research Institute, che documentano la spettacolarità italiana dal Rinascimento all'Ottocento. Approfondendo in particolare la messinscena di *Guerra di bellezza*, spettacolo mediceo del 1616, il saggio valorizza le incisioni non come semplici oggetti d'arte, ma come strumenti e fonti per riattivare e indagare con nuove prospettive la memoria effimera dell'evento spettacolare.

Nel suo insieme, il presente volume miscelaneo testimonia soprattutto la grande vitalità degli studi di spettacolo in Italia. L'iniziativa, promossa dalla nostra Consulta e sostenuta dalla collana «Studi teatrali» diretta da Mariagabriella Cambiaghi per Milano University Press – che ringraziamo

collettivamente, insieme alle colleghe e ai colleghi del DAMS di Bologna per aver ospitato il confronto da cui ha preso avvio questo libro –, si configura come un laboratorio di riflessione critica estremamente fertile, aperto a nuove prospettive disciplinari e a molteplici approcci metodologici. La grande varietà dei contributi raccolti restituisce un panorama in crescita e in continuo mutamento, fatto di orizzonti di ricerca e pratiche che dialogano tanto con la tradizione degli studi quanto con le sfide del presente. Con 38 saggi e un totale di 39 autrici e autori coinvolti, la raccolta rappresenta un'iniziativa pressoché inedita nel panorama italiano teatrologico, almeno per ampiezza di partecipazione, e offre l'occasione per misurare il contributo delle socie e dei soci non strutturati e ricercatori della CUT al dibattito scientifico e, per estensione, all'attività degli atenei sul territorio nazionale. Un contributo a cui sembra opportuno, oggi più che mai, dare visibilità, con l'invito a considerarne il valore e a immaginarne, insieme, i futuri possibili.

PARTE 1:  
TEATROLOGIA ED ESTETICHE  
DELLO SPETTACOLO E DELLA PERFORMANCE



# Teatrologia e teatro antico

*Manlio Marinelli*

Università di Torino

DOI: 10.54103/st.256.c525

## **Abstract**

In ambito teatrologico l'attenzione alla spettacolarità nel mondo antico vanta una tradizione di studi parziale rispetto ad altri periodi, considerando anche il ruolo che le forme teatrali antiche rivestono nella tradizione culturale e teatrale occidentale.

Per colmare tale ritardo bisogna riformulare alcuni nessi e proporre delle ipotesi di metodo che consentano agli studiosi, classicisti o studiosi di performance studies, di addentrarsi con proprietà in una materia che solo negli ultimi anni comincia a essere studiata secondo tassonomie più proprie.

## **Parole chiave**

Teatro antico; antropologia; drammaturgia

## **Theatre Studies and the Ancient World**

### **Abstract**

In the field of theatre studies, the attention to the spectacle in the ancient world has a partial research tradition compared to other periods, especially considering the role that ancient theatrical germs play in Western cultural and theatrical tradition. To fill this gap, it is necessary to reformulate some connections and propose methodological hypotheses that allow scholars, whether classicists or performance studies experts, to delve more effectively into a subject that has only recently begun to be studied according to more fitting taxonomies.

### **Keywords**

Ancient theatre; Anthropology; Dramaturgy

## Introduzione

In ambito teatologico l'attenzione alla spettacolarità nel mondo antico vanta una tradizione di studi parziale rispetto ad altri periodi considerando anche il ruolo che le forme teatrali antiche rivestono nella tradizione culturale e teatrale occidentale. Per colmare tale ritardo bisogna riformulare alcuni nessi e proporre delle ipotesi di metodo che consentano agli studiosi, classicisti o studiosi di teatro e *performance studies*, di addentrarsi con proprietà in una materia che solo negli ultimi anni comincia a essere studiata secondo tassonomie più proprie.

A. In primo luogo bisogna evitare di appiattare lo studio del teatro antico a un'ottica di apoteosi (la tragedia e la commedia del V secolo, Plauto e la commedia latina) vs decadenza (le centinaia di anni seguenti). Tale abito mentale è frutto di un preconcetto classicistico testocentrico e ha, fino ad anni recenti, tenuto fuori dall'osservazione più avvertita manifestazioni di enorme impatto nel contesto culturale e teatrale quali la pantomima antica (*orchesi*) o il mimo.

B. In secondo luogo è necessario definire un metodo che metta insieme gli statuti delle scienze dell'antichità con quelli della teatologia, per evitare forme di approssimazione metodologica tra tutti gli attori di questi studi.

C. È fondamentale muoversi in una prospettiva emica, che definisca la categoria evitando sovrapposizioni contemporanee ed etnocentrismi. In quest'ottica vanno ridefiniti il concetto di performer e una fenomenologia del testo drammatico. Scopo della relazione è proporre alcuni spunti in merito a queste esigenze.

## Teatologia e teatro antico

Lo studio del teatro non si riduce al tentativo di ricostruire o documentare una serie di spettacoli, come fossero testi conclusi in se stessi alieni dai contesti in cui nascono: al contrario si deve occupare di altri aspetti che lo definiscono e ne sono parte integrante. Nello specifico mi riferisco a:

1. Lo spazio scenico.

2. La cultura dell'attore, o per meglio dire, del performer: uno studio attento deve occuparsi della funzione sociale, delle strategie attoriali, del concetto stesso di performer.

3. Il lavoro dello spettatore (strategie ricettive, manipolazione teatrale, contesto pragmatico, qualità dei processi ricettivi).

4. Le teorie del teatro.

5. Il testo drammatico.

Il concetto stesso di teatro o di spettacolo muta con il mutare del tempo all'interno del contesto pragmatico (De Marinis 1994: 80-98 e 190-208; De Marinis 1992: 70-78), e muta in rapporto a quanto assume come oggetti della propria analisi.

In questa relazione intendo quindi sintetizzare e organizzare in termini di metodo alcune riflessioni che sono frutto di un decennio di studio e di pubblicazioni dedicate ai vari aspetti che ho introdotto<sup>1</sup>.

## Lo spazio: centralità e rimozione

Un elemento molto enfatizzato e studiato nella nostra disciplina è lo spazio scenico. In merito allo spazio, o per meglio dire agli spazi, dello spettacolo antico non è possibile dire che siamo sprovvisti di informazioni o di fonti.

Le fonti archeologiche ci informano su due aspetti rilevanti, almeno per alcuni importanti momenti della storia del teatro greco-latino: sulla forma e la struttura del teatro inteso come edificio e sulla sua evoluzione. I testi dei tre tragici erano composti in principio per un luogo teatrale ben definito, il teatro di Dioniso ad Atene, e questo dato ha influito senza dubbio sulla loro concezione, ma anche sulla loro formulazione, sia drammaturgica sia spettacolare, due aspetti che nel contesto del V secolo vivono di un'osmosi molto peculiare (Marinelli 2015): mettendoli in relazione si riscontrano prospettive di interpretazione assai rimarchevoli. Anche nel caso del luogo teatrale abbiamo sovente a che fare con luoghi corrotti da rifacimenti tardi<sup>2</sup>. A tal proposito è essenziale una notazione: quando abbiamo a che fare con elementi successivi e con teatri costruiti in età greco romana l'ottica in cui ci dobbiamo porre non è quella di un'infrazione o di un allontanamento dalla

---

1 Per delle riflessioni più approfondite sulle questioni che propongo in queste note, evidentemente più rapide per motivi di spazio: cfr. Marinelli 2015; 2016a-b; 2017a-b; 2018; 2020a-b; 2024.

2 Cfr. tra gli altri Polacco 1989: 137-171 (ora in Molinari 1994: 201-219) ma in particolare Pickard-Cambridge 1946, che si occupa principalmente del teatro di Dioniso ad Atene e ne traccia una ricostruzione in prospettiva storica.

norma. Al contrario. Non c'è nessuna "norma" su cui uniformare o appiattare la nostra lettura e la nostra concezione. Lo sviluppo dello spazio scenico non è un allontanamento dal momento topico, dall'apoteosi, ma testimonia, al contrario, lo sviluppo dello spazio e delle sue funzioni estetiche e sociali.

La funzione dello spazio scenico, infatti, non rimane costante nel corso di tutta la storia del teatro antico: è necessario uscire dall'idea che tale spazio fosse pensato e fruito esclusivamente come spazio funzionale alla tragedia e alla commedia. Al contrario, e con enfasi particolare in età imperiale, l'edificio teatrale ospita principalmente altre forme spettacolari come la pantomima e il mimo che si impongono come le principali esperienze teatrali nella società del tempo.

Può essere interessante notare che i *pepaideumenoí*, i colti, gli istruiti, reclamano uno spazio teatrale recluso dalla massa, più colto, che richiama l'idea teatrale del passato. Nell'orazione 32<sup>3</sup>, il *Discorso agli Alessandrini*, Dione di Prusa si rivolge alla gente di Alessandria proponendo una censura nell'uso che a suo dire è scorretto e fuorviante dello spazio civico, consegnandoci, tra gli altri, l'idea, che circola fortemente nei circoli intellettuali di età imperiale, che lo spazio teatrale abbia, nel contesto della *polis*, un ruolo sovvertitore della *civitas* (Kasprzyk, Vendries 2012: 32,5).

Le forme come gli spettacoli da stadio, il mimo e la pantomima sono alla base del suo sdegno (Kasprzyk, Vendries 2012: 32,4-32,74-32,90). L'oratore enfatizza il ruolo del *theatron* come luogo nel quale i diversi mezzi di comunicazione performativa – spettacoli (*theai, thaumata*) e oratoria – formano gli spettatori in quanto cittadini. Lo spazio teatrale è descritto, qui come altrove nel testo, come un luogo di formazione paideutica essenziale e se l'oratore reclama un ruolo civico incentrato sull'equilibrio e la temperanza fondate sul *logos*, al contrario gli elementi spettacolari dei generi, che egli classifica come deteriori, sottraggono il pensiero (*anoeton*) agli spettatori, coloro che guardano (Kasprzyk, Vendries 2012: 32,4).

In quest'ottica ripensare la questione dello spazio teatrale, allargandola al concetto di spazio performato, apre interessanti paradigmi di lettura che ci permettono di uscire dall'idea asfittica ed erudita di luogo teatrale. Di spazio *performato* parla per esempio Richard Beacham (2013) che studia come nella casa pompeiana la concezione spaziale fosse marcata da paradigmi e

---

3 Cfr. Kasprzyk, Vendries 2012, a cui rimando anche per un'aggiornata rassegna bibliografica.

modelli di tipo teatrale che servivano a affermare valori e stili di vita (400 e sgg.) alla comunità che osserva, che quindi era letta ed era considerata come composta da veri e propri spettatori. Ma spazio teatrale è anche lo spazio del simposio<sup>4</sup>.

## L'attore

Nel quadro che stiamo tracciando, un discorso non troppo dissimile vale per la questione dell'attore, che va sottratta a stereotipi lungamente ripetuti nel tempo. Bisogna dunque parlare dell'attore inteso come performer, riferendosi ai principi fisici che presiedono alla sua espressione corporea in maniera analoga a quelli che presiedono a quella del danzatore, del pantomimo (ᾠρχηστής) in quanto esisteva nel mondo antico una sostanziale unità di concezione della nozione di *hypokrisis* intesa come recitazione che vede connotati di liminalità tra rapsodia, *mimesis* teatrale (cfr. Marinelli 2015: 27 e sgg.), retorica e danza: tutti ambiti e testi culturali che si intrecciano costantemente nella storia della cultura greca.

Attraverso le osservazioni dei trattatisti e attraverso la tradizione scolastica è possibile definire le strategie gestuali, il training, la drammaturgia<sup>5</sup> stessa dell'attore e del performer antico.

In definitiva il quadro che appare è quello di un'arte performativa degli attori della quale è possibile seguire alcune direttrici:

1. Le strategie gestuali specifiche delle diverse forme spettacolari (tragedia, pantomima).
2. Gli aspetti analoghi nella formazione e nel sapere dei performer.
3. L'intreccio e il sostrato comune di tali strategie gestuali.
4. Il rapporto e il ruolo della pratica materiale scenica nella concezione e nella stessa strutturazione e composizione drammaturgica (di questo mi occupo nella parte sulla fenomenologia del testo drammatico).

4 Si pensi al Plutarco di *Quaestiones Convivales* VII,8 (711e sgg.) che elenca le forme spettacolari adatte o da espellere dal contesto del simposio: la tragedia e il pantomimo (711e), la commedia (712a) e il mimo (712e).

5 Da intendersi come composizione di azioni, partitura di gesti che accompagna la drammaturgia del testo verbale. Che le due drammaturgie fossero presenti e andassero di pari passo nel V e IV secolo ci è testimoniato tra l'altro da Aristotele, *Poetica*, cap. 17, 1455a, 29 sgg.

Bisogna rimanere consapevoli del fatto che le testimonianze che adoperiamo sono selezioni della memoria: in ogni studio di tipo teatrológico, ogni documento sullo spettacolo, ivi compresi quelli sulle pratiche recitative, non è lo spettacolo, ma costituisce traccia della sua memoria (cfr. su questo tema Cruciani 1992: 11-12; Cruciani 1991; Guarino 2005: 4-5). Noi rinveniamo nei documenti memorie e registrazioni di una pratica scenica. A volte questa pratica dista del tempo rispetto alla sua registrazione che, spesso, si appoggia a documentazioni precedenti che sono anch'esse registrazioni di pratiche, memorie. Talvolta, va anche aggiunto, sono testimonianze di pratiche e saperi fisici che, in un contesto convenzionale come quello del teatro greco, si pongono in continuità con una tradizione, nel nostro caso tradizione attoriale, corporea, gestuale: questi saperi fisici non sono museificati nella pratica e nel ricordo del teatro del V secolo ma attraversano, nella teoria come nella pratica, nella storiografia così come nell'osservazione diretta, differenti fasi e forme dello spettacolo antico. Nella nostra osservazione quindi ci troviamo a confrontarci con saperi attoriali che si diffondono in un arco cronologico ampio e sincronicamente tra differenti forme teatrali e tra differenti performer, dal pantomimo, al mimo, al danzatore, all'aedo, al retore<sup>6</sup>.

## Lo spettatore

Una teatrológia del mondo antico non può fare a meno di concentrarsi su un aspetto importantissimo nella definizione stessa della categoria teatro per gli antichi. La percezione del teatro che gli antichi avevano e la specifica relazione teatrale che essi istituivano con esso devono essere oggetto di studio specifico.

In quest'ottica è necessario partire dal lavoro dello spettatore; nella fruizione-percezione di quest'ultimo uno studio specifico finisce per constatare i seguenti aspetti: la ricezione passa attraverso due ambiti percettivi specifici (vista e ascolto), grande enfasi viene posta sul primo ma entrambe le percezioni (*aistheseis*) sono classificate nel quadro di due fasi differenti e

---

6 Sulla congruità, anzi sulla vera e propria necessità di studiare la pratica attoriale come pratica analoga tra differenti performer nell'antichità cfr. quanto argomentato in Marinelli 2018: 363 e sgg.; Marinelli 2016b: 25-30; Falkner 2002 accenna a ritornanze degli stili recitativi.

conseguenti. Queste sono una attivazione percettiva, l'*arousal* (per i Greci *ekplexis*) e una formulazione cognitiva che sortisce risposte emozionali più complesse, fino ad arrivare a una cognitivizzazione elaborata (il caso più notevole è la cosiddetta catarsi aristotelica).

Nello *Ione* Platone definisce un triangolo relazionale in cui i messaggi estetici e le operazioni ricettive vivono di reciproche influenze, si completano e si interscambiano vicendevolmente (*ἀπ' ἀλλήλων*).

La manipolazione teatrale dello spettacolo nei confronti dello spettatore e il lavoro di quest'ultimo, definiscono una specifica *qualità del processo ricettivo* all'interno della relazione teatrale. A questi aspetti già Platone dedica più di una riflessione registrando e classificando i fenomeni da lui osservati in un'ottica coerente con il rilievo che la cultura greca dava al lavoro dello spettatore e all'azione psicagogica dello spettacolo nel suscitare risposte emotive e fisiologiche nei ricettori della *performance*. Il lavoro dello spettatore è inserito nel quadro di un processo in cui il fenomeno dell'*enthousiasmos*<sup>7</sup>, della possessione divina, ricopre un ruolo essenziale: sia il poeta che compone, sia l'attore che recita si trovano in uno stato di possessione che si trasmette per il loro tramite, come, egli ci dice, in una catena, agli spettatori (*theatai*). I processi ricettivi che vengono innescati sono dei precisi *pathe*, delle specifiche emozioni: paura (*phobos*), pietà (*eleos*), compiacimento (*terpsis*), piacere (*hedonê*). Da una risposta emotiva di *arousal*, di attenzione (l'*ekplexis*) lo spettatore rivive in un processo biotico<sup>8</sup> tali emozioni. La ricorrenza specifica e teorizzata di questi termini nel corso della trattatistica greca, dai presocratici fino ad Aristotele, ed oltre, mostra che siamo ben al di là di una casuale coincidenza. La presenza di descrizioni di questi processi ricettivi nei testi dei comici e dei tragici ci inducono inoltre a considerare che si trattava di una cultura ricettiva diffusa. Platone e dopo di lui Aristotele registrano, descrivono e teorizzano una pratica e dei processi che erano diffusi presso i loro contemporanei: si presentano come i primi teatrologi del loro tempo.

7 Descritto segnatamente nello *Ione* e nell'*Apologia di Socrate* 22a 8 e sgg.: cfr. Marinelli 2018: 80-100, 131 e sgg., 321-322, 337-339, 419-420.

8 Sulla differenza tra biotico e metaforico cfr. Pradier 1995: 75-96; 2007: 73-87.

## Teorie

Nel quadro di una lettura completa e complessa dei saperi teatrali antichi uno spazio centrale deve quindi essere concesso allo studio delle teorie estetiche degli antichi.

Può essere utile partire dall'idea che il teatro greco-latino ci può apparire come quello che Ruffini definiva il teatro prima del teatro (Ruffini 1983)<sup>9</sup>. Per gli antichi teatro è un luogo, il *theatron*, che significa il luogo da cui si guarda lo spettacolo e per metonimia il pubblico. Volendo avvicinarci in una prospettiva emica al loro punto di vista dovremmo parlare più propriamente di *mimesis* o di *mimeseis*, un termine, ma meglio diremmo una categoria culturale, che comprende forme di rappresentazione assai diverse tra di loro ma che essi classificavano come analoghe. L'unica cosa che distingue l'arte figurativa, ad esempio, dal teatro è la presenza o meno del movimento; persino il concetto di ritmo è presente in entrambe ma differisce per la presenza o meno della *kinesis*, come è specificato da Aristotele (*Poetica* 47a 15).

Se dunque si voglia fare storia del teatro antico non si deve prescindere dal punto di vista dei Greci stessi, dalle loro classificazioni, per evitare di modellare la storia che proponiamo come storia più del teatro che noi abbiamo in mente, che dei saperi e della cultura materiale di quella scena che andiamo a indagare (cfr. Cruciani 1992: 11-12). In questa misura appare chiaro che fin dall'età arcaica la poesia greca è una forma performativa di cui l'elemento esecutivo è parte integrante e in cui il corpo del performer e gli aspetti visivi costituiscono un nodo fondamentale.

Anche nei tragici troviamo numerosi punti in cui si esprime una forte consapevolezza teorica: in particolare troviamo numerosi passi in cui insistono sulla qualità dei processi ricettivi, in particolare *pathos*, *phobos* ed *leos*, e sulla possessione divina<sup>10</sup>. In questo quadro comprendiamo meglio che la

9 La nozione di “teatri prima del teatro” è di Franco Ruffini. Si tratta di un'ipotesi secondo la quale, prima della nascita dell'idea egemone di teatro affermatasi nel Rinascimento, esistessero varie idee e varie forme di spettacolo, nessuna delle quali avesse preso il sopravvento.

10 Cfr. tra gli altri Eschilo, *Prometeo*, vv. 66 e sgg., 119-121, 237-238, 304-306, 1093 e gli scoli ai vv. 877a e 877b (ed. Herington), Sofocle, *Aiace*, vv. 121 e sgg., Sofocle, *Edipo Re*, 1095 e sgg. e lo scolio a 1097, per *leos* e pietà in generale; per un'analisi approfondita rimando a Marinelli 2014-2015: 100 e sgg.

formulazione platonica non arriva dal nulla ma è frutto di un sapere teatrale che egli può formulare e su cui può esprimere una complessa teoresi.

Va notato che si consuma all'altezza del IV secolo una separazione culturale determinante tra il punto di vista dei *pepaideumenoï*, i colti, e quella della massa. Il punto di vista di una élite ristretta è stato sposato e considerato in epoca moderna come fosse punto di vista diffuso: la tragedia viene letta e analizzata sulla base del modello aristotelico, che è però un modello circoscritto, elitario, intellettualistico, un modello non empirico, idealistico. Tuttavia, tutta quell'impalcatura teorica, comprensiva delle sue contraddizioni, ha informato il teatro moderno, è stata modello di costruzione delle poetiche moderne dalla commedia alla tragedia, dagli eruditi del '500 a Racine, Corneille, Alfieri fino a Lessing e a Brecht (cfr. Marinelli 2020b).

Ma la pratica teorica dei Greci non si ferma ad Aristotele. I trattati di Luciano di Samosata e duecento anni dopo di Libanio dedicati alla pantomima sono essenziali, così come vari punti delle opere di Dione di Prusa o di Plutarco e ci consentono di uscire dallo stereotipo che attribuisce alla tragedia e alla commedia il primato come forme spettacolari nel mondo antico, mostrandoci come la teoresi si divida in due fazioni: i detrattori e i sostenitori. Se Plutarco e Dione sono dunque eredi di una tradizione colta contraria al mondo dei teatranti, Luciano e Libanio, e in età bizantina Coricio di Gaza, ci permettono di conoscere, per mezzo delle loro apologie, il punto di vista stesso dei teatranti, la cultura materiale del teatro opposta a quella minoritaria degli intellettuali.

Ma non è secondario vedere come molte delle accuse dei detrattori del teatro materiale hanno costituito, attraverso la posizione dei padri della chiesa e di quest'ultima in generale, l'abito mentale stesso con cui si è costituita in età moderna la dicotomia e lo scontro tra classi rispettabili e intellettuali e il mondo materiale della microsocietà teatrale. Un'idea che si radica e diventa opzione politica sotto Giustiniano: ultimo esponente di un potere che elimina con il teatro un pericoloso concorrente ai paradigmi dominanti espressi dall'ideologia del potere imperiale che si è saldata ormai con il cristianesimo, religione unica e ufficiale dello stato<sup>11</sup>.

---

11 Cfr. Marinelli 2017a, con bibliografia. Specificatamente da leggere sul tema del rapporto tra cristianesimo e teatro almeno Webb 2009, in particolare pp. 197 e sgg.

## Fenomenologia del testo drammatico

Nell'ambito degli studi sul teatro si è affacciata negli ultimi vent'anni la necessità di un riesame della questione del testo drammatico da intendersi come parte integrante della cultura teatrale<sup>12</sup>. Opportunamente De Marinis proponeva già nel 2004 di osservare la questione della composizione drammatica come una serie di tecniche dipendenti da modalità organizzative e produttive (De Marinis 2004: 100-101) che determinano dati strutturali del testo drammatico.

Per restare alla specificità dell'ambito antico, questa necessità si traduce in una serie di osservazioni e modalità di analisi che non possono prescindere dal definire, per prima cosa, l'ontologia stessa del concetto di drammaturgia nei contesti antichi, nel corso della storia di quel teatro e nelle diverse forme che assume: cosa è il testo drammatico per un verso e la drammaturgia per un altro: in che modo in definitiva esso è parte integrante di quella cultura teatrale? Se nell'ambito della tragedia e della commedia possiamo definire che il testo sia costituito dal testo verbale che la tradizione ci ha fornito, nel quadro di altri generi come la pantomima e il mimo aveva una forma compositiva differente. Ecco che già una prima osservazione ci porta a considerare come il rapporto con la performance determinasse la struttura di questi testi che, per restare al rapporto pantomima e tragedia, trattavano però lo stesso patrimonio mitologico, erano percepiti come generi simili (la pantomima è considerata lo sviluppo della prima ed è definita *traghiké orchesis*)<sup>13</sup> ma con una forma e una struttura drammaturgica differente, dettata dalla diversa relazione materiale con i linguaggi della scena.

---

12 Una valida proposta è costituita da De Marinis 2004, cap. IV che, postula l'autonomia reciproca tra testo e spettacolo, distingue opera letteraria e materiale per lo spettacolo e mostra come la questione del testo drammaturgico non esaurisca il rapporto tra letteratura e teatro (100). La questione dello spazio letterario del teatro era già stata introdotta da Taviani 1995 e con pugnaci ma importanti riflessioni di metodo in Taviani 1993: 217-281. In area francese il riesame della questione del testo si è concentrato su metodologie di analisi di marca eminentemente semiotica, fortemente influenzata da Eco nel caso di Pavis 2016 o su una revisione del concetto di drammaturgia e letteratura drammatica, con intenti militanti, da parte di Danan 2017.

13 Essa è definita *τραγικὴ ὄρχησις* (danza tragica ma *orchesis* significa al contempo pantomima) in Ateneo, I 20d, e il pantomimo è definito *τραγικῆς ἐνρῦθμου κινήσεως ὑποκριτῆν* (attore di un movimento tragico dotato di ritmo) in una iscrizione (Fouilles de Delphes, III, I, 551).

Tuttavia anche la concezione stessa dell'uso della drammaturgia ha una evoluzione che dobbiamo considerare nell'esaminare l'ontologia del testo drammatico e che è definita dalla figura stessa di Licurgo che canonizza i tre tragici e ne offre alla *polis* una edizione definita del *corpus*, conservato nell'archivio di Atene, dalla quale non ci si doveva discostare. Questa operazione determina però, nel contesto del IV secolo, un elemento di grande rilievo proprio dal punto di vista del concetto di drammaturgia: abbiamo infatti una distanza tra il testo scritto e il testo come materiale adoperato per la scena certamente a partire dall'età ellenistica, come ha mostrato Bruno Gentili ormai quasi cinquant'anni fa (cfr. Gentili 1977). Nelle diverse performance e re-performance tragiche, il testo diventa materiale da adattare, ridefinire, riscrivere persino. Dunque in età ellenistica si consuma quella distanza tra testo letterario e copione che agli occhi del nostro metro di analisi può essere compresa se distinguiamo il concetto di drammaturgia da quello di composizione del testo drammatico.

Tuttavia il quadro non si esaurisce qui. Al contrario, prima ancora di riflettere sulla carriera del testo drammatico e sull'evoluzione del suo uso nel IV secolo e oltre, è necessario studiarne l'essenza nel quadro del V secolo stesso, constatando che le modalità di composizione vivono di una specifica osmosi e influenza con gli elementi materiali della scena: la convenzionalità gestuale e il fenomeno della possessione sono le più determinati (per approfondimenti cfr. Marinelli 2015).

Questo non vuole dire affatto che il testo drammatico comprendesse e prevedesse la sua messinscena, al contrario significa che la strategia di composizione era materialmente determinata da una modalità specifica, che era in rapporto con quella che era la cultura attoriale: a certi pattern di enunciazione (*lexis*) e di azione (*pragma*) corrispondevano precisi codici gestuali (*schemata*) e aspetti del lavoro attoriale che erano guidati da queste specifiche e stringenti corrispondenze: il poeta non era anche *didaskalos* al contrario il poeta era al contempo *didaskalos*. La scrittura del testo verbale era parte integrante della cultura materiale del teatro, in una commistione orizzontale di elementi compositivi (verbali, letterari, orchestici) in osmosi tra di loro. Il concetto di testo come oggetto separato e manipolabile a posteriori interviene solo in una fase successiva, a partire appunto dal IV secolo.

## Bibliografia

- Beacham, R. (2013). *Otium, Opulentia and Opsis: Setting, Performance and Perception within the mise-en-scène of the Roman House*. In G.W.M. Harrison, V. Liapis (Eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre* (pp. 371-408). Brill.
- Cruciani, F. (1991). “Problemi di storiografia”. In *Guide bibliografiche. Teatro*. Garzanti.
- Cruciani, F. (1992). *Lo spazio del teatro*. Laterza.
- Danan, J. (2017). *Qu'est-ce que la dramaturgie*. Actes Sud.
- De Marinis, M. (1992). *Semiotica del teatro*. Bompiani.
- De Marinis, M. (1994). *Capire il teatro*. La Casa Usher.
- De Marinis, M. (2004). *Visioni della scena*. Laterza.
- Falkner, T. (2002). *Scholars versus Actors, Text and Performance in the Greek Tragic Scholia*. In P. Easterling, E. Hall (Eds.), *Greek and Roman Actors* (pp. 342-361). Cambridge University Press.
- Gentili, B. (1977). *Lo spettacolo nel mondo antico*. Laterza.
- Guarino, R. (2005). *Il teatro nella storia*. Laterza.
- Kasprzyk, D., Vendries, C. (2012). *Spectacles et désordre à Alexandrie. Dion de Pruse. Discours aux Alexandrins*. Presses universitaires.
- Marinelli, M. (2014-2015). *Culture e teorie dello spettacolo antico: i Greci*. Tesi di dottorato, Università di Torino, relatore Franco Perelli.
- Marinelli, M. (2015). “Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese”. *Il castello di Elsinore*, XXVIII, 72, 9-42.
- Marinelli, M. (2016a). “La società degli attori sotto Giustiniano: Coricchio di Gaza e l'Apologia dei mimi”. *Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico*, 6, 69-103.
- Marinelli, M. (2016b). “Le discipline del corpo nel teatro antico: il caso di Luciano di Samosata”. *Il castello di Elsinore*, XXIX, 25-57.
- Marinelli, M. (2017a). “Il corpo del performer nel *Pro Saltatoribus* di Libanio”. *Il castello di Elsinore*, XXX, 75, 9-23.
- Marinelli, M. (2017b). “Nuove prospettive nello studio dello spettacolo nel mondo antico”. *Mimesis Journal*, vol. 6, n. 1, giugno 2017, 5-20.

- Marinelli, M. (2018). *Aristotele teorico dello spettacolo*. Edizioni di Pagina.
- Marinelli, M. (2020a). “Un’analisi performativa della prima sequenza dell’Aiace di Sofocle”. *MLA*, 72, 46-62.
- Marinelli, M. (2020b). “Mythos e Plot: origine di un’idea. Aristotele, Sartre, Heiner Müller”. *Culture Teatrali*, 29, 187-200.
- Marinelli, M. (2024). “La forma in movimento. Il corpo dell’attore nella tradizione scoliastica: una prima indagine”. *Synthesis*, 31.
- Pavis, P. (2016). *L’analyse des textes dramatiques de Sarraute à Pommerat*. Armand Colin.
- Pickard-Cambridge, A.W. (1946). *The theatre of Dionysus in Athens*. Oxford University Press.
- Polacco, L. (1989). Il teatro greco come arte della visione. In C. Molinari (Ed.) (1994), *Il teatro Greco nell’età di Pericle* (pp. 201-219). Il Mulino.
- Pradier, J.M. (2007), “Théâtre et neuroscience”. *Culture Teatrali*, 16, 73-87.
- Pradier, J.M. (1995), “Dalle arti della vita alla vita come arte”. *Teatro e Storia*, 17, 75-96.
- Ruffini, F. (1983). *Teatri prima del teatro*. Bulzoni.
- Taviani, F. (1993). Attilia o lo spirito del testo. In *Il Magistero di Giovanni Getto* (pp. 217-281). Costa & Nolan.
- Taviani, F. (1995). *Uomini di scena, uomini di libro*. Il Mulino.
- Webb, R. (2009). *Demons and Dancers*. Harvard University press.



# La cura di sé e dell'altro: pratiche filosofiche e pratiche teatrali

*Simona Turturro*

Università del Salento

DOI: 10.54103/st.256.c526

## **Abstract**

L'articolo costituisce l'avvio di una ricerca sul rapporto tra filosofia e teatro, due pratiche che, pur condividendo un'origine comune, sono state storicamente contrapposte. Solo negli ultimi anni, nella letteratura scientifica internazionale, è emerso un dibattito che ne riconsidera la stretta vicinanza e le mette produttivamente in relazione l'una con l'altra. In questa direzione, l'articolo si pone di individuare e mettere in discussione il pregiudizio anti-teatrale della metafisica occidentale. Il teatro, segnatamente quello di matrice platonica, non deve essere considerato come una prassi mimetica corruttrice di essenze, ma come un medium che conduce alla verità e attraverso cui può realizzarsi una trasformazione del soggetto. L'articolo illustrerà come questa concezione platonica implica che il teatro, al pari della filosofia, costituisca una pratica volta al benessere dell'individuo: un benessere cognitivo che rimanda al concetto di matrice socratica della cura del sé.

## **Parole chiave**

Platonismo; anti-teatralità; teatrocrazia

## **The Care of the Self and the Other: Philosophical Practices and Theatrical Practices**

### **Abstract**

This article marks the beginning of a research project on the relationship between philosophy and theatre – two practices that, despite sharing a common origin, have historically been regarded as opposites. Only in recent years has international scholarly literature begun to revisit their close connection and explore their productive interrelation. In this context, the

article seeks to identify and challenge the anti-theatrical prejudice rooted in Western metaphysics. Theatre – particularly in its Platonic form – should not be viewed as a mimetic practice that corrupts essences, but rather as a medium that leads to truth and enables a transformation of the subject. The article argues that this Platonic conception implies that theatre, like philosophy, constitutes a practice aimed at individual well-being: a cognitive well-being that draws on the Socratic notion of self-care.

### Keywords

Platonism; Antitheatricality; Theatrocracy

Il presente contributo si propone di approfondire, all'interno del dibattito contemporaneo, il rapporto tra il teatro e la filosofia: due pratiche di verità che rappresentano le più antiche forme di conoscenza e che hanno da sempre caratterizzato la cultura occidentale. È di questo avviso Alain Badiou, filosofo e drammaturgo contemporaneo, il quale individua la presenza di questa «connessione storica» nell'antica Grecia (Ceraolo 2021: 168). In realtà, quella storica è solo una delle molteplici connessioni tra teatro e filosofia, la più importante delle quali riguarda proprio la loro definizione in quanto pratiche: se ciò è evidente per il teatro che ha una performatività insita in sé, riconosciuta già da Aristotele nella *Poetica* con la definizione «*mimesis praxeos*» (Aristotele 1998: 1448b), lo è meno per la filosofia. Il riferimento a una filosofia pratica è da ricercarsi nel modo in cui la intendevano gli antichi, ossia come un vero e proprio «modo di vivere [...] come una maniera di essere» non riducibile al suo contenuto concettuale (Hadot 2005: XIV-XV).

Entrambe queste pratiche sono riconducibili a Platone, ma per entrambe sono necessarie delle precisazioni. Per ciò che concerne la pratica filosofica, è vero che Platone è il primo a lasciarne traccia nei suoi dialoghi (si pensi all'*Apologia* e all'*Alcibiade I*, solo per citarne alcuni) e attraverso i suoi dialoghi, ma è altrettanto vero che egli trae insegnamento dal *modus vivendi* dialogico del suo maestro Socrate. Per ciò che concerne la pratica teatrale, invece, potrebbe risultare addirittura erroneo ricondurla a Platone, comunemente riconosciuto come un nemico del teatro e suo affossatore a causa soprattutto della sua tesi anti-mimetica esposta nella *Repubblica* (Platone 2019: 595a). Eppure, c'è ragione di ritenere che uno iato tra Platone e il teatro non sia effettivo, se si considera che recenti studi dimostrano come questa

interpretazione sia semplicemente il frutto di un pregiudizio anti-teatrale elaborato a posteriori dalla metafisica occidentale.

In effetti, Jonas Barish è stato il primo a individuare questo pregiudizio negli anni '80 del XX secolo, ma recentemente Martin Puchner, filosofo che attualmente insegna all'università di Harvard, lo ha ripreso e lo ha avvalorato attraverso il suo *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. In questo saggio, Puchner dimostra come Platone sia stato un drammaturgo, oltre che un filosofo, dal momento che si è servito della forma drammatica del dialogo per mettere in parole la sua filosofia e per mostrarla nel suo farsi. In altri termini, ciò che Platone presenta attraverso i suoi dialoghi è una sua revisione della tragedia e della commedia della sua epoca che si sostanzia nel suo teatro filosofico, configurandosi in un vero e proprio «teatro delle idee» (Puchner 2010: 30). Si badi bene, però, che con la definizione «teatro delle idee», Puchner non vuole indicare l'arroccarsi di Platone in un idealismo anti-teatrale che si traduce in una forma di teatro testuale volto a escludere l'*opsis*, ossia l'esperienza del guardare e la *mimesis* che essa implica<sup>1</sup>.

Anche perché l'esperienza del guardare è un altro tratto di comunanza che lega le pratiche filosofiche e le pratiche teatrali: in effetti, la *theoria*, o meglio il *bios theoretikos*, ossia l'atteggiamento tipico con cui il sapiente si pone in contemplazione della realtà, e il *theatron* rimandano a una radice etimologica condivisa. Entrambe contengono quel «*thea*» indicativo appunto dell'atto del guardare (Puchner 2016: 426). Per la prima volta questo ulteriore tratto di comunanza viene messo in luce dalla classicista Andrea Nightingale che, nella sua analisi, mostra anche una dipendenza tra una pratica e l'altra. In effetti, la *theoria* originariamente nasceva come istituzione civica attraverso cui i pensatori del IV secolo cercavano di legittimare la filosofia teoretica. Tradizionalmente essa prevedeva il viaggio di un individuo all'estero, il *theoros*, che doveva assistere a spettacoli da cui poi derivava un esercizio discorsivo, coincidente con la filosofia (Rokem 2013: 56). L'associazione di queste

---

1 Anzi, ciò su cui Puchner (2010: 32, 34) pone l'accento maggiormente per cercare di liberare Platone dal pregiudizio anti-teatrale che viene fatto gravare su di lui, è la presenza di un platonismo drammatico nei suoi dialoghi anziché quella di un idealismo platonico: dai suoi dialoghi, dunque, non era bandita la materialità, insita necessariamente in un dramma, ma vi era un'oscillazione tra quest'ultima e l'idea. In questo modo, Platone poteva scendere a patti anche con la *mimesis* che, integrata in un dramma della verità, assumeva la forma di una buona *mimesis*.

due pratiche risulta, dunque, inevitabile, nonostante ci siano dei filosofi, come ad esempio sant'Agostino e Jean-Jacques Rousseau, che le tengono a distanza in quanto fautori di una linea platonica contraria al teatro.

Tuttavia, nel corso della storia ci sono stati filosofi che hanno cercato di riscattare il teatro dalla deriva cui era stato sottoposto dai già menzionati fautori della linea platonica: è il caso di tutti coloro che sono arrivati a elevare il teatro, in contrapposizione alla filosofia, a unico depositario della verità, come ad esempio Friedrich Nietzsche e Gilles Deleuze. Difatti, è soprattutto a loro che si deve la «svolta teatrale della filosofia», collocata, non a caso, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Tale svolta teatrale, insieme a tutti i tratti di comunanza citati in precedenza tra teatro e filosofia, è stata individuata da Puchner, il quale è diventato un punto di riferimento per un campo di ricerca innovativo chiamato *Performance Philosophy*. Quest'ultimo è stato istituzionalizzato solo intorno al 2011-2012 in seno a un gruppo di ricercatori internazionali afferenti all'Università del Surrey e aventi come coordinatrice la studiosa Laura Cull Ó Maoilearca. *Performance Philosophy* intende operare come una rete di ricerca aperta a coinvolgere tutti gli interessati ad approfondire il rapporto tra performance e filosofia, promuovendo conferenze, progetti di ricerca e pubblicazioni (Cull Ó Maoilearca, Lagaay 2020: 1). Già Freddie Rokem, professore all'università di Tel Aviv, in una delle prime pubblicazioni appartenenti a quest'ambito dal titolo *Filosofi e uomini di scena. Pensare la performance*, riconosceva come si stia facendo largo una fase di riesame critico sui fondamenti filosofici del teatro. Questi ultimi ruotano attorno al problema della rappresentazione, dato che tanto il teatro quanto la filosofia sono performativi e quindi non si limitano a fornire rappresentazioni del mondo, ma lo fanno accadere. Si insiste, dunque, sul tema della verità insito nelle due pratiche (Giannoli 2014).

In genere le pubblicazioni appartenenti a quest'ambito dimostrano come la *Performance Philosophy* rappresenti più di una mera «svolta filosofica all'interno dei *Performance Studies*»: ciò è dimostrato da una crescita d'interesse per la relazione tra performance e filosofia, non proveniente esclusivamente dal campo performativo, ma anche da quello filosofico e più specificamente estetico (Cull Ó Maoilearca, Lagaay 2020: 1). Dal punto di vista estetico, un riferimento importante è rappresentato da Paul Woodruff, professore di filosofia noto soprattutto per il suo lavoro su Socrate, Platone e la filosofia del teatro. Quest'ultimo, nel suo saggio *The Necessity of Theater. The Art of*

*Watching and Being Watched*, afferma l'unicità dell'arte teatrale che, al massimo della sua potenza, ha una notevole incidenza sullo spettatore arrivando a procurargli una particolare saggezza. Si ritorna così al teatro come pratica veritativa che Woodruff declina in termini di benessere: infatti, lo studioso ritiene che il teatro non fornisca l'accesso a verità di tipo trascendente, ma fornisca delle verità su noi stessi (Woodruff 2010: 197-198). Il discorso sul teatro come pratica in grado di rivelare delle verità su noi stessi viene ripreso anche da Tom Stern, altro professore di filosofia che attualmente insegna all'University College di Londra. Nel suo saggio *Philosophy and Theatre. An Introduction*, ascrivibile anch'esso all'estetica, lo studioso porta come esempio Aristotele: quest'ultimo attribuisce il processo veritativo in questione a quella che considerava essere la forma più compiuta di teatro, la tragedia, la sola in grado di dare vita al fenomeno catartico (Stern 2013: 1). In effetti, sulla catarsi esiste una letteratura cospicua che si fa latrice di una doppia accezione del termine: una di natura più religiosa riconducibile al concetto di purificazione/sublimazione e l'altra di natura medica che rimanda a quello di purgazione (Perrelli 2018: 51). In merito a quest'ultimo caso, declinabile in senso psicologico, risulta immediato il collegamento con il tema del benessere: esso subentra nel momento in cui alla depurazione dei sentimenti di pietà e paura fa seguito una conoscenza capitale e perciò latrice di una dignità esistenziale per l'uomo. In altri termini, lo stato di confusione generato da questo tipo di emozioni, ossia dalle emozioni più basse che ci siano, viene superato dallo spettatore attraverso la forma di apprendimento insita nella catarsi.

Dunque, la catarsi permette di collocarsi nel momento sorgivo del *wellness*, la tematica che più di tutte mette in comunicazione la pratica teatrale con la pratica filosofica. In genere, a livello teatrologico, si suole designare il *wellness* con la linea che parte da Aristotele e che viene sviluppata da coloro che riconoscono al teatro delle potenzialità benefiche di tipo cognitivo. Tuttavia, il *wellness* è molto più evocativo in filosofia dal momento che non è altro che un'accezione contemporanea della cura di sé, vale a dire di quella *epimèleia heautoû* che Michel Foucault e Pierre Hadot attribuiscono all'intero pensiero antico a partire da Platone. È fondamentale, dunque, ritornare a indagare quel pensiero che, incarnandosi in esercizi spirituali, si caratterizza per essere una vera e propria pratica il cui fine è il raggiungimento della verità (Napolitano 2024: 21, 27). Allo stesso modo della pratica filosofica,

anche la pratica teatrale tende alla verità: ciò è affermato sia da Carlo Sini che da Pierluigi Donini, rispettivamente filosofo e storico della filosofia che hanno riflettuto sul teatro. Per dirla con Sini, il teatro anticamente si configurava come un'esperienza epistemologica per l'uomo, essendo indentificato non come mera espressione estetica, ma come forma di conoscenza (Sini, Attisani 2021: 31-32). Donini, in linea con Sini, come detto, afferma che il teatro ricerca un'autentica e concreta conoscenza e, spingendosi oltre, afferma anche che esso è pratica del piacere e tentativo di conquista della felicità (Attisani 2012). Questa connessione tra la conoscenza e la felicità messa in luce da Donini per il teatro risulta valida anche per ciò che concerne la filosofia: ciò viene precisato da Michel Foucault, secondo il quale l'accesso alla verità produce una realizzazione del soggetto che lo conduce alla beatitudine (Napolitano 2024: 21).

In effetti, sono diversi i filosofi, contemporanei e non, convinti che il teatro possa educare l'uomo alla conoscenza: un esempio emblematico è rappresentato da Friedrich Schiller, il quale riteneva che il teatro fosse un'istituzione filosofica. Ciò viene fatto emergere da Erika Fischer-Lichte, professoressa presso l'istituto di studi teatrali della Libera Università di Berlino in un articolo dal titolo *Philosophical Theatre: Some Reflections on the Concept*. Il teatro, dunque, per Schiller, doveva creare una certa distanza estetica verso le azioni che si svolgevano sul palco e fare in modo che si potesse riflettere su di esse attraverso il coro della tragedia, il dispositivo più efficace per mettere in pratica una sorta di tecnica brechtiana dello straniamento *ante litteram* (Fischer-Lichte 2018: 46-47). Il tratto fondamentale di un tale teatro filosofico è poi il suo richiamo al tema del *wellness*, se si considera che il vantaggio che lo spettatore può derivare dal tragico, corrisponde all'acquisizione di un atteggiamento stoico. Questo atteggiamento non può non generarsi in uno spettatore che osserva in maniera distaccata e riflessiva l'eroe tragico nell'atto di opporre la propria volontà alla sofferenza, imparando così ad accettare l'ineluttabilità del fato (Carlson 1988: 203).

Un'eccezione rispetto ai filosofi menzionati in precedenza è rappresentata da Alain Badiou: quest'ultimo mette in discussione la connessione tra la questione della verità e il tema del *wellness* attraverso una delle categorie con cui la filosofia apprende il teatro. La categoria in questione è quella classica, ossia quella che fa capo ad Aristotele e che è stata poi portata avanti in età contemporanea dalla psicanalisi freudiana. Nell'ottica di Badiou, infatti,

Aristotele lega l'arte teatrale, attraverso la *catarsi*, a una condizione di piacere che orienta l'uomo nella società, allontanandolo però dalla verità. Questo allontanamento, tuttavia, è innocente in quanto la *mimesis* non deve essere intesa come verità degradata, ma come verosimiglianza finalizzata esclusivamente a favorire la dislocazione delle passioni dello spettatore. L'arte teatrale, dunque, ricopre una funzione pratico-terapeutica anziché cognitivo-propedeutica. Tuttavia, dato che il filosofo francese ritiene il teatro una pratica veritativa, propone un'emancipazione di quest'ultimo dalla categoria classico-terapeutica in favore di una immanentista veritativa, in grado di produrre una verità singolare direttamente sulla scena.

Più precisamente, la verità teatrale deve contemplare in sé tre caratteristiche fondamentali per essere considerata tale: l'eternità che fa in modo che il teatro presenti l'eterno nell'istante; la singolarità che spinge il teatro a rendere unica questa presentazione per ogni spettacolo; infine, vi è l'universalità che assicura un'amplificazione dell'evento da parte del teatro, tale per cui il pubblico presente rappresenta l'umanità intera. In altri termini, il movimento veritativo del teatro, consistente nel passaggio dall'immutabilità del testo drammaturgico alla contingenza di un evento specifico, viene denominato da Badiou "idea-teatro" (Badiou 2015: 189-201). Dal momento che quest'ultima non esiste prima di trovare concretezza nella rappresentazione, si può affermare che il teatro, al pari della filosofia, sia una pratica direttamente coinvolta nell'elaborazione del pensiero e non un luogo in cui può trovare spazio un pensiero incarnato e formalizzato in precedenza. Non è un caso che tra tutti gli autori che rivendicano il riconoscimento di uno statuto autonomo per il teatro, presupposto per arrivare a considerarlo un luogo di verità, Badiou si distingue: egli è convinto che il teatro più che di un'estetica abbia bisogno di un'inetetica. Il teatro, dunque, non deve essere oggetto di riflessione filosofica, in quanto quest'arte ha in sé tutti gli strumenti per esprimere autonomamente i suoi contenuti di verità, senza dover ricorrere alla mediazione di una teoria che ne spieghi gli intenti: il teatro si deve semplicemente limitare a pensare agli effetti che i suoi contenuti di verità hanno sulla filosofia.

In linea con la prima grande rottura contemporanea realizzata da Badiou nei confronti del pensiero sul teatro, ci si propone di adottare una prospettiva metodologica basata sulla filosofia del teatro. La filosofia del teatro è tutt'altro che un semplice metodo teorico da applicare alla pratica teatrale

o un'interpretazione di tale pratica: essa piuttosto rappresenta la modalità attraverso cui il teatro sia riconosciuto come luogo di pensiero e possa, di conseguenza, conquistare la propria indipendenza nell'esplicare le sue verità specifiche. Detto nei termini impiegati da Francesco Ceraolo in un articolo dal titolo *The Relevance of Philosophy of Theatre. A Methodological Perspective*, il teatro, grazie a un approccio filosofico-teatrale congiunto, può riprendere a porsi la questione ontologica, non essendo più ridotto a mero luogo del vedere, dell'ascolto o ancora del "doppio": difatti, viene meno la classica contrapposizione tra il teatro come luogo degli eventi fittizi e la filosofia come luogo autentico del pensiero. Il vantaggio di impiegare tale prospettiva metodologica consiste appunto nel porre l'attenzione sul valore veritativo della pratica teatrale, ristabilendo una connessione tra il teatro e la vita ed enfatizzando la centralità dell'approccio speculativo (Ceraolo 2021: 167-168).

Da qui va da sé che l'obiettivo principale perseguito da questa ricerca è quello di rimarcare il passaggio da una teoria drammatica tradizionale alla filosofia del teatro: si passa, quindi, da una teoria che considera il teatro come mero elemento accessorio al metalinguaggio della pratica teatrale come latrice di verità. Detto in altri termini, ciò in cui consiste la filosofia del teatro è una spiegazione della modalità in cui il teatro porta alla luce delle nuove verità. A questo punto, si può concludere precisando ulteriormente che le presenti linee di ricerca hanno come obiettivo quello di restituire un'analisi di profondità storica in cui si ricostruisce una genealogia dei fenomeni che legano il concetto di *wellness* al teatro, seguendo una prospettiva filosofica. Tuttavia, occorre tenere presente che, per realizzare ciò, è necessario fare appello, come detto, a un affinamento metodologico, volto a valorizzare la prospettiva della filosofia del teatro. Difatti, la filosofia del teatro approfondisce i due ambiti, quello filosofico e quello teatrale, senza che siano piegati l'uno sull'altro e soprattutto senza che lo statuto autonomo del teatro venga sacrificato a favore di una sua teorizzazione filosofica non solo a livello generale, ma anche specificamente al *wellness*.

## Bibliografia

- Aristotele (1998). *Poetica*. Laterza.
- Attisani, A. (2012). “Della mimesis, in forma di primo editoriale”. *Mimesis Journal*, 1, 1, 2012, 1-10.
- Badiou, A. (2015). *Rapsodia per il teatro. Arte, politica, evento*. Pellegrini.
- Ceraolo, F. (2021). “The Relevance of Philosophy of Theatre. A Methodological Perspective”. *Filosofia*, (66), 163-172.
- Carlson, M. (1988). *Teorie del teatro. Panorama storico e critico*. Il Mulino.
- Cull Ó Maoilearca, L., Lagaay, A. (2020). *The Routledge Companion to Performance Philosophy*. Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2018). “Philosophical Theatre: Some Reflections on the Concept”. *De Gruyter*, 136 (1), 43-60.
- Giannoli, G.I. (2014). “Rokem, Filosofi e uomini di scena”. *Alfabeto2*, February 2.
- Hadot, P. (2005). *Esercizi spirituali e filosofia antica*. Einaudi.
- Napolitano, L.M. (2024). *Platone e la cura di sé e dell'altro*. Mimesis.
- Platone (2019). *Opere complete*. Laterza.
- Perrelli, F. (2018). *Poetiche e teorie del teatro*. Carocci.
- Puchner, M. (2010). *The Drama of Ideas. Platonic Provocations in Theater and Philosophy*. Oxford University Press.
- Puchner, M. (2016). “Theater, Philosophy, Pedagogy”. *PMLA*, 131 (2), 423-429.
- Rokem, F. (2013). *Filosofi e uomini di scena. Pensare la performance*. Mimesis.
- Sini, C., Attisani, A. (2021). *La tenda. Teatro e conoscenza*. Jaca Book.
- Stern, T. (2013). *Philosophy and Theatre. An Introduction*. Routledge.
- Woodruff, P. (2010). *The Necessity of Theater. The Art of Watching and Being Watched*. Oxford University Press.



# Un corpo a molte dimensioni. Ipotesi di ricerca tra filosofia politica e postmodern dance

*Caterina Piccione*

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DOI: 10.54103/st.256.c527

## **Abstract**

La postmodern dance, attraverso strategie cinetiche molteplici, stratificate ed eterogenee, ricerca una corporeità in stato di assoluta presenza, scartandosi da paradigmi mimetici, illustrativi o rappresentativi. Prende forma, così, quello che si potrebbe definire “un corpo a molte dimensioni”, détournando il noto titolo del libro di Herbert Marcuse, *L'uomo a una dimensione*. Se è vero che, come sostengono gli esponenti della Scuola di Francoforte, la condizione umana nelle società industriali avanzate è impoverita, unidirezionale e priva di qualsiasi libertà reale, allora si può intravedere nelle azioni della postmodern dance un antidoto, o almeno una forma di resistenza, nella promessa di una nuova percezione di sé e del mondo, multidimensionale, là dove la danza diviene scoperta di architetture anatomiche impreviste e di inedite possibilità di vita.

## **Parole chiave**

Postmodern dance; corporeità; rappresentazione

## **Multi-Dimensional Body. Research Hypotheses between Political Philosophy and Postmodern Dance**

## **Abstract**

Postmodern dance, through multiple, layered and heterogeneous kinetic strategies, seeks a corporeity in a state of absolute presence, discarding mimetic, illustrative or representative paradigms. In this way, what could be defined as “multi-dimensional body” takes shape, détournning Herbert

Marcuse's well-known title, *One-dimensional Man*. If it is true that, as the exponents of the Frankfurt School maintain, the human condition in advanced industrial societies is impoverished, unidirectional and deprived of any real freedom, then we can glimpse in the actions of postmodern dance the promise of a new perception of self and the world, multidimensional, where dance becomes the discovery of unforeseen anatomical architectures and unprecedented possibilities of life.

### **Keywords**

Postmodern Dance; Corporeality; Representation

La danza e la filosofia sono due modi d'espressione dell'essere umano per molti aspetti incomparabili. Eppure accade che, pur mantenendo ciascuno la sua forma specifica, questi due linguaggi possano lavorare su una medesima concezione del mondo. L'ipotesi di ricerca sottesa al presente contributo scommette sulla convergenza di significati e ideali che animano, da una parte, la teoria critica elaborata dagli esponenti della Scuola di Francoforte e, dall'altra, le pratiche coreiche della postmodern dance. Si intende dimostrare che una precisa corrente filosofico-politica e una particolare forma di danza schiudano, ciascuna a suo modo, la possibilità di un'esperienza e di un'esistenza in contraddizione rispetto alla condizione umana nelle società industriali a capitalismo avanzato, dominate da mercificazione e razionalità strumentale.

### **Desideri, corpi, libertà: la teoria critica della società**

Per cogliere i punti di connessione tra la teoria critica degli esponenti della Scuola di Francoforte e le azioni della postmodern dance, occorre preliminarmente mettere in luce alcuni tratti dell'analisi politica sviluppata da questi filosofi<sup>1</sup>. Intorno alla Scuola di Francoforte, che si forma in Germania nei primi anni Venti del Novecento, gravitano autori accomunati

---

1 Per necessità di sintesi, nel presente contributo, ci si limita a un'esposizione generale delle tesi degli esponenti della Scuola di Francoforte, senza addentrarsi in contraddizioni e differenze, talvolta rilevanti, interne a questa scuola. In particolare, si sceglie di prender le mosse dalle tesi contenute nel testo *Eros e civiltà* di Herbert Marcuse poiché la sua larga diffusione ha certamente influito, seppur indirettamente, sull'ambiente socio-politico-culturale in cui è nato il Judson Group.

innanzitutto da uno sguardo critico, ossia negativo, rispetto alla condizione dell'essere umano nella società a loro contemporanea, definita società industriale avanzata (dopo l'avvento del nazismo, la sede della Scuola di Francoforte viene trasferita a Ginevra, poi a Parigi e infine a New York; perciò i suoi esponenti possono osservare il funzionamento del capitalismo avanzato, negli Stati Uniti già diffuso all'epoca in cui in Europa vigono regimi autoritari). Questi filosofi partono dall'analisi di Karl Marx del capitalismo come sistema di produzione di merci e accumulazione di profitti che comporta l'impovertimento del proletariato, classe sociale subordinata, ingranaggio del sistema volto a generare il suo stesso sfruttamento. Rispetto a questa analisi, i francofortesi si propongono di fare un passo ulteriore: il capitalismo avanzato non si limita allo sfruttamento del proletariato, producendo altresì beni di massa di consumo. Ciò non significa che ci siano mutamenti nella struttura produttiva, ma che il proletariato, pur rimanendo sfruttato e impoverito dal sistema capitalistico, ha la possibilità di accedere al consumo, di acquistare le merci e, di più, di scegliere tra merci diverse quella che "vuole". Le conseguenze sono dirompenti: se nei regimi autoritari come quello fascista il potere è avvertito come esteriore, imposto e opprimente (provocando resistenze e ribellioni), nel capitalismo delle società industriali avanzate il potere viene introiettato e funziona attraverso il consenso. Scrive, in proposito, Marcuse: «Proprio le forze che hanno messo la società in condizione di risolvere la lotta per l'esistenza sono servite a reprimere negli individui il bisogno di liberarsi» (1955: 33). Per esempio, il fascismo impone l'uniformità delle camicie nere, mentre il capitalismo offre la possibilità di scegliere tra marche diverse di vestiti, e, attraverso queste alternative fittizie, genera la sensazione illusoria che ciascuna soggettività possa costruirsi la propria personalità e seguire i propri desideri. In questo modo, le esigenze del capitale diventano quelle di ciascun soggetto consumista, che mantiene il movimento dello sfruttamento capitalistico senza avvertirne l'oppressione, partecipando al meccanismo persino con una certa impressione di autodeterminazione. Così, «nella società opulenta, le autorità non hanno quasi più bisogno di giustificare il dominio che esercitano. Esse provvedono al continuo flusso dei beni» (Marcuse 1955: 34). Ne consegue

una condizione umana impoverita di esperienza, unidimensionale, priva di qualsiasi libertà<sup>2</sup>.

Beninteso, quando gli esponenti della Scuola di Francoforte utilizzano il termine “libertà”, essi stanno guardando oltre il livello sostanziale-economico tipico dell’analisi marxiana, considerando anche la felicità, l’espressione di sé degli individui, la vita interiore e istintiva (nella convinzione fondamentale che si debba integrare l’analisi di Marx con quella di Freud). Nel capitalismo avanzato gli individui sono presi nella spirale del consumo dalla culla alla tomba, attraverso la creazione di bisogni artificiali. Si genera in ognuno un’abitudine inconsapevole a ripetere univocamente gli stessi moduli di azione e percezione: l’esperienza del mondo, così come la costruzione di sé e dei propri desideri, non fa che seguire modelli preesistenti, imitati senza alcun filtro critico, senza alcuna capacità di contraddizione. Tutti si comportano allo stesso modo, là dove l’unica differenza tra i singoli è la capacità di fare qualcosa meglio o peggio degli altri, secondo un onnipervasivo principio di prestazione; non sono ammesse differenze qualitative, ma solo variazioni quantitative. Ecco allora che gli individui divengono individualisti, atomi separati, senza nulla che li colleghi all’alterità se non la competizione. Questa mentalità quantitativa è peraltro propria della razionalità strumentale<sup>3</sup> per cui ogni cosa esiste solo nella misura in cui è utilizzabile. Così anche gli esseri umani divengono nient’altro che strumenti per un incremento indefinito del sistema, nella perdita radicale di qualsivoglia scopo, finalità e significato profondo dell’agire nel mondo.

---

2 L’“unidimensionalità” è caratteristica essenziale di questa condizione umana, tanto che dà il titolo al celebre volume di Marcuse *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* (Marcuse 1964).

3 Sul concetto di razionalità strumentale, connesso a una forma di sapere immediatamente finalizzata a un potere e non a uno scopo in senso teleologico, si rimanda soprattutto alle tesi contenute in *Eclisse della ragione* (Horkheimer 1947) e *Dialettica dell’illuminismo* (Horkheimer, Adorno 1947).

## Danzare la differenza: la coscienza cinestetica e l'intelligenza del corpo

Vi sono elementi nell'analisi dei francofortesi che risuonano con forza nelle azioni della cosiddetta *postmodern dance*<sup>4</sup>. Per esempio, l'assuefazione alla ripetizione di un unico modello di comportamento, l'atomizzazione della vita sociale, l'appiattimento e l'impoverimento dell'esperienza umana. In questo senso, si possono interpretare alcune scelte estetiche della *postmodern dance* come risposte critiche alla condizione umana nel capitalismo avanzato.

Le implicazioni politiche nelle azioni di questi artisti sono molteplici. Innanzitutto, vi è un livello base, elementare, che consiste nell'osservare che le prime azioni del Judson Group non circolano negli ambienti istituzionali della danza, ma si muovono in correnti minoritarie, marginali e cariche di antagonismo rispetto alla scena istituzionale. Gli spazi delle azioni sono quanto mai lontani dai teatri e riflettono una compenetrazione tra pubblico e privato, arte e vita, che ha una chiara portata politica. Basti pensare all'importanza della casa come luogo di creazione e condivisione: sono molto eloquenti in proposito i racconti di Fabio Sargentini, gallerista romano, arrivato a New York nel 1969 con la guida di Simone Forti alla ricerca di processi artistici che non ritrova nei teatri o nelle gallerie asettiche di Manhattan ma nelle case di Rauschenberg, Deborah Hay e David Bradshaw, La Monte Young e Marianne Zazeela, oppure ancora nello studio di Terry Riley (Sargentini 1969). Si consideri il fatto che nel 1985 nello stesso palazzo di Soho abitano David Gordon e Valda Setterfield, Douglas Dunn, Lucinda Childs, Trisha Brown in una condivisione di esistenze, tutt'altro che settaria, radicata nel tessuto urbano e nelle sue contraddizioni. In queste forme di vita è implicito uno sconvolgimento dell'atomizzazione vigente

---

4 È bene precisare che la *postmodern dance* non costituisce una corrente monolitica o sistematica, unita per esempio da una tecnica o da uno stile preciso. Tuttavia, vi sono tratti significativi biografici e artistici in comune tra Simone Forti, Trisha Brown e Steve Paxton, per citare solo alcuni nomi, tali per cui li si può unire in una stessa ricerca, pur tenendo conto delle rispettive differenze. Momento fondativo delle questioni estetiche attribuite in queste pagine alla *postmodern dance* è la formazione del Judson Dance Theater (da cui Judson Group) presso la Judson Memorial Church, nel Greenwich Village di New York, ai primi anni Sessanta. Per una contestualizzazione storico-critica del movimento artistico, si rimanda al noto studio di Sally Banes (1980).

nell'organizzazione sociale del capitalismo avanzato. La porosità dei confini tra esistenza quotidiana e opera d'arte si riflette nelle azioni concepite in questo periodo, tanto che molte di esse hanno luogo all'interno delle case, sui muri e sui tetti di New York.

Inoltre, gli spazi dell'arte, che siano una casa, uno studio o un angolo di città, sono pensati come luoghi di accadimenti, non come contenitori contemplativi, alla maniera dei musei o dei teatri tradizionali. In questi eventi artistici il focus è posto sul processo di creazione, non sul prodotto. Perciò, l'arte smette di essere un oggetto mercificabile, commercializzabile, valorizzabile e utilizzabile. In questo senso, ci si contrappone alla razionalità strumentale e alla mentalità quantitativa che la Scuola di Francoforte individua come radici del sapere-potere moderno.

Cionondimeno, non ci si vuole limitare a questi aspetti più immediatamente e superficialmente "politici" delle azioni della postmodern dance<sup>5</sup>. Vi sono implicazioni politiche non circoscrivibili al fatto che, per un periodo almeno, gli artisti si pongono fuori e contro le istituzioni o che, per esempio, essi conducono una forma di vita contraria alla morale benpensante degli Stati Uniti negli anni Cinquanta. La portata politica delle azioni non consiste esclusivamente in una contestazione come presa di posizione materiale o ideologica. Al contrario, vi è un ulteriore livello politico, o meglio filosofico-politico: la postmodern dance, nella sua grammatica di movimento, ricerca una nuova percezione di sé, del proprio corpo e di quello altrui. Questo è il punto in cui, soprattutto, echeggia la teoria critica della Scuola di Francoforte.

Di contro alle abitudini meccaniche di azioni fondate sulla mera imitazione e ripetizione di modelli imposti, uno dei nuclei centrali della postmodern dance è la "coscienza cinestetica", parola derivante dall'unione dei due termini greci *kínēsis* e *áisthēsis*, che indica la percezione del movimento proprio e altrui (Pirotto 2014). Un tratto comune agli esponenti della postmodern

---

5 Si pensi alla parabola di Trisha Brown, per cui a un certo punto i grandi teatri, prima inaccessibili, cominciano ad aprirsi, consentendole di raggiungere un apprezzamento di massa, passando così da un momento estremo, radicale e puro, a una commistione con le forme sceniche tradizionali. Rossella Mazzaglia osserva che alla base di questa parabola vi è una ricerca artistica ma anche una motivazione politica, raccogliendo la seguente dichiarazione di Trisha Brown, già riportata da Marianne Goldberg (1986: 149-170): «mi sento molto coinvolta nella comunità, locale e globale, e in questioni politiche, e volevo quindi, attraverso la danza, avere una voce più alta, più incisiva» (Mazzaglia 2007: 86).

dance è il seguente: essi non puntano ad adeguarsi a un modello estetico preconstituito o a raggiungere un determinato livello di virtuosismo, non articolano una tecnica come protocollo di addestramento e allenamento, bensì puntano alla conoscenza del funzionamento dei processi fisici in atto nel corpo in movimento<sup>6</sup>. Questo è il presupposto per la scoperta di desideri reali e profondi, non imposti dall'esterno, non risolvibili nel consumo. Occorre risalire il cammino che porta a una fondamentale percezione di sé, degli altri e del mondo. A tal scopo, è stato decisivo il magistero di Anna Halprin di cui molti membri del Judson Group, tra cui Trisha Brown e Simone Forti, seguono i workshop. Don McDonagh scrive che «Halprin iniziò a lavorare su un tipo di azione di danza che attingesse all'ambiente circostante. Era un'improvvisazione in cui la resistenza dei materiali dettava l'attività che i danzatori avrebbero elaborato» (1972: 50). Così racconta questo lavoro Simone Forti:

La cosa principale che [Anna Halprin] mi ha insegnato è stata quella di imparare dall'intelligenza del mio corpo [...] il corpo è in grado di fare tutti i tipi di movimenti [...] parlavamo della necessità di espandere il nostro vocabolario di movimento. Un termine che usavamo spesso era “coscienza cinestetica”. La coscienza cinestetica ha a che fare con la percezione del movimento nel proprio corpo, con la percezione del cambiamento delle configurazioni dinamiche all'interno del proprio corpo (Forti 1974: 29-31).

Di contro a una quotidianità viziata da abitudini nocive e sovra-determinate, la coscienza cinestetica cerca una connessione con l'organismo, i suoi impulsi e i suoi desideri in maniera consapevole. Posta la coscienza cinestetica come punto di partenza imprescindibile, accade che ogni possibile tipo di azione (che sia quotidiana o surreale, intima o astratta) venga accettata come danza, senza criteri *a priori*, purché sia parte di un processo volto alla costruzione di un corpo nuovo, differente da quello imposto dalle strutture di sapere e potere vigenti.

In proposito, vi è un esercizio di Steve Paxton molto significativo, *The Small Dance* (1967), che consiste nello stare in piedi fermi: tutto ciò che è richiesto è rilassarsi fino a che si percepisce lo sforzo necessario a sorreggersi,

---

6 Sia detto per inciso, nella stessa direzione si muovono molteplici forme di educazione somatica di origine europea e statunitense, nonché la cosiddetta “Körperkultur”, diffusa nei primi decenni del Novecento in Germania (Casini Ropa 2015).

costantemente in atto nel corpo, finché ci si accorge che «non [si sta] facendo una danza, [la si sta] osservando, [si sta] osservando [se stessi], il [proprio] corpo come funziona» (Paxton 1977: 11). Si parte da uno stato minimale del corpo per la costruzione di una percezione nuova.

Nello stesso senso, anche se in forma decisamente più spettacolare, si possono leggere gli “equipment pieces” di Trisha Brown. Per esempio, in *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) una semplice e neutra camminata, traslata perpendicolarmente alla parete di un edificio, altera radicalmente la percezione di un’azione ordinaria, sia per chi la fa, sia per chi la vede. Proprio perché la meccanica del camminare non ha nulla di particolare, l’effetto di surrealità si moltiplica. La lotta contro la gravità, niente affatto nuova nella storia della danza, trova qui un’applicazione particolare, tutta volta alla percezione e non all’illusione.

La concezione della danza degli esponenti della postmodern dance non è unitaria nel senso di uno stile, di una tecnica codificata o di un linguaggio fisso, ciò che hanno in comune è la ricerca di un sostanziale spostamento dei livelli di percezione. Lo si vede espresso in maniera paradigmatica nell’*Handbook in Motion* di Simone Forti, quando la danzatrice scrive che non è importante tanto definire “che cosa è danza” e “che cosa non lo è”, quanto intercettare uno “stato di danza”, paragonabile al sonno o al freddo, uno stato corporeo investito da incanto, ossia “enchantment”. Solo entrando in questo stato di danza, è possibile l’improvvisazione, la quale, lungi dal costituire un abbandono sregolato e spontaneo agli impulsi senza ragione o finalità, consiste piuttosto nell’attivazione di una coscienza cinestetica vigile, aperta all’ascolto, pronta alla reazione, attenta a che cosa accade nella complessa architettura dell’organismo umano. L’improvvisazione, infatti, è sempre guidata da precisi *task*, per cui la creatività si esercita sempre attraverso determinati limiti. Si tenta, in altre parole, di suscitare un pensiero del corpo, al di là della razionalità: il concetto di “corpo pensante” torna moltissime volte in questi artisti, se ne trovano vari esempi nell’*Handbook in Motion* di Forti, ma anche nel volume a lei dedicato dal titolo emblematico *Simone Forti: The Thinking Body* (Breitwieser 2014); si consideri altresì l’affermazione di Brown per cui «il corpo risolve i problemi prima che la mente riconosca di averne» (2002: 293). Se è vero che il corpo pensa, allora l’improvvisazione diviene il corrispettivo corporeo dello “stream of consciousness” di Joyce,

di cui non si può rivendicare una padronanza razionale, eppure cui non si può negare un contenuto di senso.

Emerge qui con chiarezza la dialettica tra costrizione e libertà, che è al cuore, per esempio, del laboratorio di composizione coreografica di Robert Dunn, svolto presso lo studio di Merce Cunningham, che segna profondamente la sensibilità del Judson Group. Un esempio di “task dance” sono le *Structured Improvisation with Simone Forti and Dick Levine* (1961) di Trisha Brown in cui un danzatore indica un punto della stanza a occhi chiusi e, identificato un oggetto o uno spazio, ne ricava una struttura per improvvisare. In questa dialettica tra libertà e limite è implicita una portata politica non indifferente: l'improvvisazione non illude di una libertà illimitata, ma consiste nella scelta, di volta in volta, dei propri limiti, ovvero nell'invenzione di una libertà che si ritaglia per via negativa. Allo stesso modo, la teoria critica dei francofortesi non si illude di fare la rivoluzione per un mondo nuovo, ma persiste nel momento negativo, appunto come critica, contraddizione e ricerca di linee di fuga dal potere onnipervasivo.

La dialettica tra libertà e limite è, d'altronde, al cuore delle procedure aleatorie derivate dai lavori di John Cage e Merce Cunningham, artisti che fortemente influenzano le azioni del Judson Group. Preso atto dell’“alea” sottesa all'evento, il lavoro dell'artista non consiste nella messa in atto di un disegno intelligente preordinato dal genio creatore, ma nel trovare un metodo per compiere un'azione in un campo di forze. Ciò che conta, filosoficamente, allora, non è il soggetto, ma l'evento, che si sporge fuori dalla temporalità uniforme del *kronos* tipica della società moderna, per realizzarsi come *kairos*, qui e ora imprevedibile, imprevedibile dal sistema di controllo dei soggetti e dei desideri delle società a capitalismo avanzato.

## Sotto il segno di Orfeo e di Narciso

Un'azione che riassume quanto sinora argomentato è *Huddle* di Simone Forti, una dance-construction che risale al 1961. È così composta: sei o sette persone in piedi molto vicine, rivolte le une verso le altre, intrecciano le braccia a formare una sorta di montagna (il termine “huddle”, che è al contempo un verbo e un sostantivo, significa calca, raggruppamento). A un certo momento, una persona comincia ad arrampicarsi sulla parte esterna del gruppo, si muove in modo calmo sulla cima e scende dall'altra parte,

sempre rimanendo strettamente identificata con il tutto e riprendendo posto, infine, in un altro punto della montagna umana. Subito dopo, qualcun altro comincia ad arrampicarsi e il tutto si ripete, per una durata complessiva di circa dieci minuti.

Questa scultura di corpi in movimento costituisce un'efficace metafora alternativa alla condizione umana nel capitalismo avanzato per vari motivi. In primo luogo, vengono sollecitati comportamenti distanti dalle abitudini corporee cui è assuefatta la civiltà moderna, dal momento che si prevede una sorta di regressione animale attraverso l'arrampicamento, struttura base dell'azione. In secondo luogo, i soggetti sono sostegno l'uno per l'altro in un'ottica di intersoggettività necessaria. Di più, si perde il confine tra la coscienza del movimento proprio e quello altrui e si sperimenta un modo inedito del contatto<sup>7</sup>, un ascolto, una percezione simbiotica, una sorta di «interpenetration of life» (Forti 1974: 18). Questo stato di compenetrazione cinestetica, contraria all'atomizzazione moderna, ricorda la conclusione di *Eros e civiltà* di Marcuse, in cui l'autore utopizza (sul modello delle lettere sull'educazione estetica di Schiller) una società liberata dal principio di prestazione che governa il capitalismo, dove si possono infine vivere rapporti creativi e liberi con gli altri esseri umani. È il sogno di una civiltà del gioco, posta sotto il segno non di Prometeo, campione della tecnica, ma di Orfeo e Narciso, dove è possibile sentire una profonda comunanza tra sé, la natura e tutti gli esseri viventi.

Simone Forti, Trisha Brown, Steve Paxton e altri esponenti della postmodern dance, nel tempo di lavori ed esercizi, svelano architetture anatomiche imprevedute e contrarie all'uso dei corpi strumentale promosso dal capitalismo avanzato, ridestando desideri profondi e assopiti. Si delineano così corpi pensanti e percipienti, in grado di sperimentare configurazioni estetiche dalla portata politica dirompente, che continuano ancora oggi a promettere inedite possibilità di esperienza ed esistenza.

---

7 Ancora prima che la contact improvisation venisse sviluppata da Steve Paxton all'inizio degli anni Settanta, il "contatto" è al centro delle sperimentazioni del Judson Group, per esempio in *Lighbfall* (1963) di Yvonne Rainer, con Trisha Brown e Steve Paxton, dove gli elementi acrobatici si innestano sul meccanismo base del reciproco scambio di peso corporeo.

## Bibliografia

- Banes, S. (1980). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Houghton Mifflin Company. Trad. it. *Tersicore in scarpe da tennis. La postmodern dance*, Ephemeria 1993.
- Breitwieser, S. (Ed.) (2014). *Simone Forti: The Thinking Body*. Hirmer Verlag.
- Brown, T. (2002). *How to Make a Modern Dance When Sky's the Limit*. In H. Teicher (Ed.), *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001*, catalogo della mostra presso Addison Gallery of American Art, MIT Press (pp. 289-293).
- Casini Ropa, E. (2015). *La danza e l'agitprop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Cue Press.
- Forti, S. (1974). *Handbook in Motion. An Account of an Ongoing Personal Discourse and Its Manifestations in Dance*, The Presses of the Nova Scotia College of Art and Design and New York University.
- Horkheimer, M. (1947). *Eclipse of Reason*. Oxford University Press. Trad. it. *Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale*, Einaudi 2000.
- Horkheimer, M., Adorno, T. (1947). *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Querido Verlag. Trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi 2010.
- Marcuse, H. (1955). *Eros and Civilisation. A Philosophical Inquiry into Freud*. Beacon Press. Trad. it. *Eros e civiltà*, Einaudi 2001.
- Marcuse, H. (1964). *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Beacon Press. Trad. it. *L'uomo a una dimensione*, Einaudi 1999.
- Mazzaglia, R. (2007). *Trisha Brown*. L'Epos.
- McDonagh, D. (1972). "Notes on Recent Dance", *Artforum*, 11, 40-55.
- Paxton, S. (1977). "The Small Dance", *Contact quarterly*, vol. 3, n. 1, 10-15.
- Pirotto, M. (2014). *Aísthesis e kineîn: sperimentazione e performance in Simone Forti*. In E. Randi, *Protagonisti della danza del XX secolo. Poetiche ed eventi scenici*, Carocci (pp. 183-203).
- Sargentini, F. (1969). *Impressioni registrate di una settimana newyorkese, 1969*. In L.M. Barbero, F. Pola (Eds.), *L'Attico di Fabio Sargentini 1966-1978*. Electa (pp. 90-96).



# Storia della performance art e nuovo materialismo

*Daniele Vergni*

Sapienza Università di Roma

DOI: 10.54103/st.256.c528

## **Abstract**

Una delle questioni riguardanti la messa in storia della performance art è la sua intrinseca interdisciplinarietà che non coinvolge soltanto i linguaggi e gli aspetti analitici, ma anche i contesti disciplinari tra Storia dell'Arte, dello Spettacolo, della Musica e della Danza. Le interferenze, molteplici e stratificate, coinvolgono la “vita” prima del “mestiere”, i suoi affetti generativi di processi. Questi dati non ampliano solo le prospettive disciplinari “tra loro” ma mettono in questione le certezze disciplinari, travalicate dai modi d'essere delle pratiche, ad esempio negli imprevisti scollamenti tra evento, opera e documentazione. Così anche la questione dell'archivio diventa ancor più problematica di quanto già non sia – non bisogna mai dimenticare i suoi processi escludenti riguardo le *soggettività impreviste* indicate oltre cinquant'anni fa da Carla Lonzi. Come immaginare allora metodologie induttive e nuove genealogie transdisciplinari che trasformino la “Storia” in “storie” plurali sotto il profilo pratico della ricerca? L'articolo propone l'assunzione di epistemologie e prospettive provenienti dal *new materialism*, tra *posthuman* e *queer studies*, mostrando come tali prospettive permettano di far emergere storie disattese.

## **Parole chiave**

Performance; storicizzazione; archivi

## **History of Performance Art and New Materialism**

## **Abstract**

One of the issues concerning the historiography of performance art is its intrinsic interdisciplinarity, which involves not only languages and

analytical aspects, but also disciplinary contexts between art history, theatre history, music history and dance history. The multiple and layered interferences involve the ‘life’ before the “craft”, its generative affections of processes. These data not only broaden the disciplinary perspectives ‘between them’ but also call into question disciplinary certainties, transcended by the ways of being of practices, for example in the unexpected disconnections between event, work and documentation. Thus, the question of the archive becomes even more problematic than it already is – we must never forget its exclusionary processes regarding the unexpected subjectivities indicated over fifty years ago by Carla Lonzi. How, then, can we imagine inductive methodologies and new transdisciplinary genealogies that transform “History” into plural “stories” from the practical perspective of research? The article proposes the adoption of epistemologies and perspectives from new materialism, between posthuman and queer studies, showing how these perspectives allow neglected histories to emerge.

### Keywords

Performance; Historicisation; Archives

La mia ricerca di dottorato ha avuto come oggetto specifico una ricostruzione storica della performance art italiana tra gli anni Sessanta e i primi anni Ottanta del Novecento<sup>1</sup>. L’indagine si è articolata attorno agli slittamenti terminologici con cui sono state definite le pratiche, all’affermarsi e all’articolarsi dei linguaggi e dei formati, e sui luoghi della performance art italiana. In seguito, da assegnista, ho approfondito l’oggetto concentrandomi sul riordino di alcuni archivi privati tra Genova e Milano e sulla compilazione di un inventario catalografico sulla performance art italiana. Un oggetto che in questi ultimi anni è stato indagato dalla ricerca accademica attraverso prospettive difformi, generatrici di posizioni diverse riguardanti terminologie, linguaggi e rapporti con gli archivi (Conte, Gallo 2023 e 2024; Vergni 2024; Zanetti 2023). Sono questi i tre assi che vorrei affrontare per riflettere su nuove prospettive da adottare. Terminologie, linguaggi e archivi

---

1 Dottorato di ricerca in Studi di teatro, arti performative, cinema e tecnologie per lo spettacolo digitale (Scienze dell’Interpretazione e della produzione culturale), XXXV ciclo, Sapienza Università di Roma. Conseguito il 29 giugno 2023 a seguito della discussione della tesi *Pratiche dell’azione nell’arte italiana (1960-1982). Comportamento, Performance Art, Nuova Performance*. Tutor: Aleksandra Jovičević.

sono infatti solo degli spunti per approfondire quelle epistemologie che negli ultimi anni stanno mettendo in tensione le certezze disciplinari umanistiche in generale e, per quel che ci riguarda, le teorie della performance, scosse dalle interferenze neomaterialiste, dai *posthuman* e dai *queer studies*. Accanto e assieme agli strumenti “classici” dello storico sono state proprio queste prospettive che mi hanno permesso di far emergere vicende disattese. Si tratta, lo vedremo, di decentrare le certezze disciplinari acquisite, dislocando gli sguardi e assumendo lenti che permettono di introdursi nelle pieghe della “Storia”, spazi preziosi e vivi, abitati dai “soggetti imprevisi” (Lonzi 1970) e dalle loro storie<sup>2</sup>.

Partendo da una prospettiva storica ho adottato un metodo rigorosamente induttivo. Sono quindi partito dall’analisi delle differenti pratiche immaginate e prodotte per poter risalire a un *patchwork* teorico. Partire dalle pratiche ha significato prima di tutto discernere dal momento che dai secondi anni Sessanta si sono prodotti molti eventi basati sulla presentazione di “azioni in prima persona” che non si possono considerare aprioristicamente tutti performance art. Il primo passo svolto è stato quindi l’individuazione – delle pratiche e della loro nominazione – all’interno di una complessa fenomenologia di prassi e operatività disallineate, diffuse in contesti difformi e per le quali sono state utilizzate terminologie varie: happening, event, environment, performance e “comportamento”<sup>3</sup>. Quest’ultimo termine è riferito in modo generale alle arti processuali, che in Italia, in un tumultuoso rinnovamento di materiali, linguaggi e operatività, hanno fin da subito messo in gioco il corpo vivo in azione, umano e non-umano. Quelli elencati sono tutti termini riferiti all’azione in prima persona in arte. Azioni sono tutte quelle pratiche che, svolte nel tempo, si concentrano sulla presenza di chi agisce: performer, delegate/i, spettatrici/spettatori, con diverse possibilità di combinazione tra loro. Piccoli slittamenti di senso e variazioni nei modi di attuarle che hanno portato in primis a una confusione terminologica – dove *performance* sono chiamate *happening*, *environment* vengono

---

2 È interessante notare come gli studi storici su teatro e performance che adottano queste prospettive ci restituiscono spesso sfondi articolati da casi studio “spuri”, ampliando così la portata dei fenomeni e delle “scene”. Come avviene per Aldo Braibanti e Alberto Grifi (Sacchi 2024), Gianni Castagnoli, Claudio Piacenti, Angelo Raffaele Antelmi (Vergni 2024).

3 Mi sono occupato più specificatamente degli slittamenti semantici nella storia della performance art italiana in Vergni 2022: 195-220.

chiamati *performance* e via dicendo – segnalando divergenze importanti negli studi che affrontano questo oggetto.

Come considerare azioni in cui non agisce il performer né un suo specifico delegato? Azioni in cui agiscono esclusivamente spettatrici e spettatori che si trovano davanti a una composizione di tipo (pre)installativo? Non è una domanda peregrina dato che negli studi di Storia dell'Arte un'azione come *La fine di Pistoletto* (1967) viene considerata la prima performance di Michelangelo Pistoletto, ma in realtà nell'azione l'artista non c'è. Pistoletto allestisce il Piper Club di Torino con i suoi quadri specchianti che nel loro continuo riflesso animano l'ambiente progettato. All'avvio di un'orchestra *beat* a trenta clienti casuali del club vengono fornite maschere con sopra stampato il volto dell'artista. Dopo indossate, cominciano a muoversi e a muovere le lastre specchianti. L'artista non è in pista materialmente. *La fine di Pistoletto* è un ambiente (environment) per gli avventori del club, infatti l'azione si trasforma in ballo collettivo e anche le maschere raffiguranti l'artista vengono dismesse. Nei secondi anni Sessanta gli “environment partecipativi” vanno declinandosi sotto il formato dell'ambiente abitabile – nel festival *Teatro delle mostre* (Galleria La Tartaruga, maggio 1968) quasi tutti gli interventi sono di questo tipo. Sono poche le performance che vengono presentate durante il festival capitolino e sembrano essere queste ad orientare la critica Lorenza Trucchi, secondo cui: «in queste mostre-spettacolo la partecipazione del pubblico non è determinante» (1968: 58). Quella che può apparire un'affermazione forte per chi studia discipline dello spettacolo svela in realtà la superficie di una questione complessa che problematizza il concetto di “presenza”. Mentre nell'azione di Pistoletto c'è la mancanza di presenza dell'artista, in molta performance art sembra mancare il polo spettatoriale, e non solo in quella praticata da performer provenienti dalle arti visive, anche dalle performing arts<sup>4</sup>. Ad esempio, nel 1964 Frederic Rzewski, pianista americano in Italia dai primi anni Sessanta, scrive l'azione *Selfportrait*, pensata come esercizio privato «destinato a un'esecuzione solitaria da parte del performer» (Mastropietro 2020: 530), escludendo così ogni possibilità spettacolare e introducendo la dimensione dell'azione come

---

4 Negli anni della “teoria della performance” di Richard Schechner, che ha caratterizzato tutto il primo arco temporale dei Performance Studies, le grandi assenti sembrano proprio essere performance art e body art, ampiamente considerate invece da Peggy Phelan, Rebecca Schneider e da altre e altri studiosi a partire dagli anni Novanta inoltrati.

esperienza privata. Accade anche nell'*Esercizio per voce* del 1965 di Domenico Guacero, compositore pugliese di base a Roma. Scritto su e per Michiko Hirayama – quindi non per un interprete ma per una performer specifica. Essendo un esercizio, l'esecuzione dal vivo costituisce solo una possibilità mentre l'accrescimento personale e la conoscenza dei propri limiti ne costituiscono il fine principale. Così l'attività spettacolare può venir meno in favore di un esercizio performativo che riguarda l'esperienza trasformativa di chi agisce. Il corpo espressivo si fa così pienamente conoscitivo.

La questione terminologica (perché un'azione è un *environment* e non una *performance*, un *event* e non un *happening*) si sposta inevitabilmente sui processi produttivi, mettendo in tensione molte delle certezze disciplinari. Cos'è opera? Cos'è documento? Cos'è evento? Sono domande fondanti delle discipline dello spettacolo e degli studi sulla performance, eppure... Eliseo Mattiacci, scultore, nel 1971 espone *12 radiografie del proprio corpo* presso la Galleria Toselli di Milano. Non un'azione quindi ma l'esposizione dell'elemento più scultoreo del corpo, lo scheletro, rimontato in altezza e ampiezza sulla parete della galleria. Ora, nei saggi e negli articoli accademici questo lavoro viene riportato come "opera" oggettuale. Intervistato, racconta Mattiacci: «Volevo documentare l'esperienza di essere attraversato da questa forma di energia, i raggi X, onde invisibili ma reali» (2013: 118). L'azione, quindi, è quella di un'energia invisibile (i raggi x) da esperire in prima persona, certificata dalle lastre. Non l'esposizione di un'opera, ma la documentazione di un'esperienza performativa vissuta assieme a quella che la filosofa Jane Bennet (2023) chiama "materia vibrante", quella vitalità performativa della "materia inorganica". Quest'ultimo è un dato importante, perché è proprio questa dimensione che ha consentito l'assenza di un patto spettatoriale e, di conseguenza, l'esclusione di questa azione dalle storie della performance art. L'assenza di spettatorialità però non scalfisce il concetto di "presenza", partendo dall'ipotesi di Gernot Böhme (2010) secondo cui la presenza è un fenomeno percettivo derivato dalla co-presenza di soggetto e oggetto – quest'ultimo inteso, di nuovo, come "materia vibrante". Nelle *12 radiografie* l'esperienza performativa fa a meno del gesto espressivo-rappresentativo sempre destinato e si forma in un concatenamento tra organico e inorganico, che, afferma sempre Bennet, ha una sua distinta durata, quindi avviene nel tempo ed è caratterizzato da "efficacia" che definisce «la capacità di far apparire o accadere qualcosa di nuovo» (le lastre); da una "traiettoria"

(quella dei raggi x) e da una “causalità emergente” che, scrive Bennet (2023: 62-93), «produce cortocircuiti in cui effetto e causa si scambiano il posto ridondando l'uno sull'altro» (nel caso in questione, tra cosa agente e corpo agito, e nelle ricostruzioni tra documento e opera). La filosofa Karen Barad leggerebbe l'operazione di Mattiacci come *pratica discorsiva*, ovvero quelle «specifiche (ri)configurazioni materiali del mondo attraverso cui vengono messi in atto differenzialmente confini, proprietà e significati [...] Le pratiche discorsive non sono atti linguistici, rappresentazioni linguistiche e nemmeno performance linguistiche [...] Di fatto, esse non sono pratiche specificatamente umane» (2017: 51). Mattiacci non agisce, è lui la cosa. Ed è grazie all'assunzione di questi sguardi che è stato possibile considerare le *12 radiografie* nelle storie della performance, illeggibile con le logiche che pongono l'uomo al centro di tutte le cose.

Le prospettive critico-analitiche vibrano anch'esse quando fatte interagire in un contesto transdisciplinare. Perché la questione dell'interdisciplinarietà – spesso declinata sui linguaggi impiegati – non permette di comprendere questi (e altri) significativi slittamenti che le storie della performance art propongono. Infatti, non si tratta di assumere strumenti e metodi da discipline contigue per analizzare codici, soprattutto se queste si trovano ad avere problematiche simili nei confronti della performance art. Lo si è appena visto con Barad, non è un fatto di linguaggi, come sostiene anche Jacques Rancière, che afferma: «La proprietà di essere una cosa artistica è connessa non a una distinzione tra modi di fare ma a una distinzione tra modi d'essere» (2004: 41). Questi modi possono mettere in crisi il concetto di presenza, la partecipazione spettatoriale e la possibilità stessa della “composizione”. La danzatrice Simone Forti afferma in un'intervista con Marisa Volpi apparsa nel 1968 su «Marcatre»: «non si tratta di montare – di comporre – come nella danza o nel teatro, come nell'happening, [...] ma come se si assumesse l'arte quotidianamente [...] senza aspetto compositivo» (1968: 214). Accade anche nella performance *Approssimando la sera* del 1977 di Cecilia Nesbitt e Marco Del Re – mi sposto quindi nelle zone della postavanguardia teatrale. Nesbitt e Del Re camminano mano nella mano in un prato per scomparire subito dopo dalla vista di spettatrici e spettatori. Una giovane coppia che affettuosamente cammina e se ne va, come nei furtivi e casuali incontri quotidiani. Nulla inizia e finisce, qualcosa appare (e sparisce). Non una durata come parentesi spettacolare che accoglie un

inizio e una fine. In *Approssimando la sera* non sappiamo di una fine della performance, Nesbitt e Del Re potrebbero idealmente camminare per intere giornate e spettatrici e spettatori li hanno solo incontrati per un momento. Non prevedere un finale decreta un fallimento performativo, il compiere non è portato a termine – come suggeriscono le pratiche queer del performativo (Caleo 2021). Non è un caso isolato nella postavanguardia teatrale. Accade anche nelle performance delle The a tre – gruppo radicalmente femminista nato all'interno del Teatro La Maddalena di Roma – performance che coinvolgono più direzioni e luoghi attivi simultaneamente. Anche le installazioni-performance (termine che connette inorganico e organico) di Taroni-Cividin seguono processi in cui l'azione performativa nello spazio si disperde in più luoghi simultaneamente (Taroni, Vergni 2024: 93-94). Siamo nei dintorni di quel “policentrismo” su cui si sofferma nel 1981 Richard Schechner in *La rottura del contesto performativo*, saggio in cui anticipa una visione “postumana”<sup>5</sup>: «l'ipoteticità postumanistica e postmoderna che stiamo incominciando a sognare ora, può essere più congeniale alle nostre capacità» (1983: 165), afferma. Il policentrismo cui fa riferimento Schechner, e che Taroni-Cividin intende come simultaneità, è una condizione in cui «l'esperienza prende il posto dell'analisi» (*Ibidem*) ed è caratterizzata da «nuovi modi di essere, che sono modi di fare, modi di eseguire» (168). Di nuovo, modi d'essere, non linguaggi. Così elementi umani e non (Schechner cita il laser, possiamo aggiungere anche i raggi x di Mattiacci) sono strettamente “interrelati” (Rosi Braidotti scriverebbe di “interdipendenza di tipo relazionale”; 2022). Il policentrismo, scrive Schechner (167), decentra i canali di comunicazione «che vanno oltre l'umano» (postumano quindi), per questo lo studioso legge questi rapporti come «rapporti ritmici, movimenti di danza» (166) che sono all'opposto «di una coscienza umana in espansione. [...] Il processo di conoscenza per cui la “cosa” è parte della “cosa” e di colui che la sperimenta» (*Ibidem*).

Un'altra acquisizione importante dagli studi neomaterialisti è la logica degli affetti (Ahmed 2004; Clough, Halley 2007; Protevi 2009) che preferisce la vicinanza e la condivisione all'invenzione e al mestiere, e quando assunta radicalmente fa svanire le logiche della composizione artistica sui materiali, quelle sui training e sulla pedagogia che avrebbero continuato a lasciare molte e molti performer fuori dalla Storia con la “S” maiuscola,

---

5 Una riflessione avviata in *The End of Humanism* (Schechner 1979: 9-22).

quella Storia che oggi è il caso di spaesare con “storie” minori. E per farlo ci vorrebbe un diverso rapporto con gli archivi. Prima di arrivarci, un caso esemplare di questa logica riguarda le prime performance dell’artista napoletano Giuseppe Desiato. Nelle sue “azioni” di fine anni Cinquanta, agite nelle strade e negli appartamenti di Napoli assieme alle persone delle comunità omo e trans, l’artista sceglie le soggettività “formanti” (Jones 2016) e generative aggregandosi, senza mestiere, senza inventare e comporre nulla. Lo fa per «vicinanza» (Rubini 2009: 17), afferma Desiato. Una precisazione prossemica importante, perché la vicinanza è uno “stare accanto” alle differenze, ovvero quello stato particolare che, secondo José Esteban Muñoz, parla di «una logica della futurità» (2022: 26). Una logica che Desiato applica facendo intravedere quello che: «potrebbe essere, cosa dovrebbe essere» (*Ibidem*), scrive Muñoz. L’artista sottolinea che non ha né inventato né composto nulla e che non “imita” le persone trans (non c’è mimesis nell’acquisizione delle pratiche) perché le azioni che agisce con loro sono doni tra le comunità e l’artista, uno scambio di esperienze e pattern comportamentali che le comunità omo e trans di Napoli stanno già agendo. Afferma Desiato: «Sanno inventarsi i diversi comportamenti del femminile simulando il parto e il matrimonio, partoriscono le bambole e si sposano per le strade» (2008: 288). Desiato ha scelto un transito nelle marginalità perché gli interessa esserne travolto. Ecco allora che i processi di soggettivazione si trasformano nel movimento delle “altre” (intendendo anche l’alterità). Quell’alterità che Jean-Luc Nancy definisce: «profili al tempo stesso imprecisi e singolarizzati, degli abbozzi di voce, degli schemi di comportamento, degli accenni d’affetto» (2001: 13).

È arrivato il momento di chiedersi qualcosa in più sulla “transdisciplinarietà”, un termine che ricorre spesso negli ultimi anni e che raramente è stato chiarito. Ci viene in aiuto il filosofo Carlo Sini, che afferma:

La transdisciplinarietà non è ovviamente una disciplina, perciò neppure una regola, un metodo, un criterio, un procedimento definito e concluso [...]. Mi sembra allora di poter dire che transdisciplinare è la vita, considerata nel suo costante trascendere *le discipline nelle discipline*. In questo senso la vita di cui parlo non è una “cosa”, ovvero l’oggetto o il soggetto di una disciplina. Non appartiene alla biologia o alla filosofia, alla poesia o al teatro [...]. La vita è ciò che accompagna, sottende e trascende ogni definizione o proposito (Sini 2022: 15).

È quello che fa molta performance art: “trascende ogni definizione o proposito”. In un recente seminario organizzato dal MAP, il *Centro interattivo per la memoria delle arti performative*, Annalisa Sacchi ha strettamente collegato la transdisciplinarietà all’intimità<sup>6</sup>. E infatti, Carlo Sini sostiene che la transdisciplinarietà avviene «nel vissuto dei partecipanti» (17). Nelle comunità omo e trans di Napoli con Desiato, in Mattiacci a tu per tu con i raggi x.

Non è un caso che ciò che tende a sfuggire a molte ricostruzioni storiche siano proprio le pratiche affettive – come quelle di Desiato, dei bolognesi Gianni Castagnoli e Claudio Piacenti –, caratterizzate della messa in gioco dell’affettività come motore generativo delle performance. Le performance rischiose per l’incolumità fisica nella body art agita presso lo Studio Bentivoglio di Bologna avvengono in un ambiente relazionale protetto: Gianni Castagnoli ingozza fin quasi al soffocamento l’alleato-di-vita Claudio Piacenti (*Senza titolo*, ca. 1970), e quest’ultimo si fa stratonare dai lunghi capelli e posizionare come fosse un manichino dalla sua compagna Daniela Rabbi (*Senza titolo*, ca. 1970). Sempre Castagnoli fa ripetutamente svenire e rinvenire l’amico Luigi Ontani (*Svenimenti*, 1969): il giovane artista è alle prese con un vecchio gioco d’infanzia, inizialmente inginocchiato, si alza, allarga le braccia prendendo fiato e trattenendolo; in quel momento Castagnoli gli comprime il petto, così da farlo svenire. Dopo ogni svenimento Castagnoli schiaffeggia Ontani per farlo riprendere e ricominciare. Nello Studio Bentivoglio di Bologna sono presenti rapporti amicali e familiari che hanno permesso una gestione e cura dell’incolumità fisica attraverso la pratica del gioco, caratteristica unica nella storia della body art internazionale. Questo dato finora non è emerso nelle ricostruzioni storiche proprio per la mancanza di lenti epistemologiche che ne catturassero la materialità affettiva. È stata invece una presenza importante per le sue capacità di dare un contesto inedito a pratiche che coinvolgono il dolore fisico. Le documentazioni filmiche di queste performance sono sicuramente importanti, ma non bastano a far emergere appieno “come” le pratiche affettive siano state parte integrante e dirimente dei processi generativi. Entrano allora in campo le memorie, le dimenticanze e le folgorazioni che il lasso temporale che ci separa dall’oggi permette mescolando memoria e conoscenza.

---

6 A. Sacchi, *Tra intimità e conflitto. Il lungo '68*, seminario del ciclo *Memoria performance e scene del conflitto*, a cura di Francesca Bortoletti, Livia Cavaglieri, Roberta Gandolfi, Tancredi Gusman, Donatella Orecchia, online, 30 maggio 2024.

Una “fabulazione critica” innestata nell’oggi. Secondo la studiosa Saidiya Hartman (2024: 9-12) bisogna mescolare la ricerca attorno alle rovine, ai crepacci, alle mancanze, con una capacità immaginativa in cui gli avanzi e i residui possano ridefinire intensità e densità dell’esperienza. Così l’oggetto materiale letteralmente si infetta e dà inizio a una proliferazione anomala che lo modifica irreparabilmente: l’oggetto, così, si fa evento e movimento. Scrive Ilenia Caleo:

Può essere interessante notare che il movimento riguarda ciò che accade non solo sulla scena sotto forma di coreografia, ma anche sui materiali originali. Muoversi, mobilitare, impastare. Pratiche corporee dell’archivio che diventano epistemologie, modi di operare e di conoscere. Forse è proprio questo emergere che ci sembra potente nell’incontro tra l’archivio e il suo luogo impossibile, quello della performance (potremmo anche dire quello del vivente): l’emergere di un’idea non normativa del tempo, dell’identità, dell’archivio (Caleo, Sacchi 2024: 164).

Così, la “Storia” si inclina in rivoli di “storie minori” dove le vite e le vicende si mescolano al possibile, dove quel che è stato è anche quel che avrebbe potuto essere. Sono temporalità “imprevedibili” (Jones 2013), dove le vicende storiche illuminano il domani, criticando il presente e le sue narrazioni del passato. Questa è una delle finalità principali delle ricerche attorno agli “archivi affettivi”, un’espressione che nei performance studies più recenti si fa sempre più presente.

Contro l’oggettualizzazione messa in pratica dalla museificazione della performance art che sta trasformando la sua “documentazione” in “opera mercantile” facendo avverare il monito di Peggy Phelan (1993) sull’impossibilità di permanenza della performance, pena l’inclusione “nefasta” nelle logiche economiche della riproduzione, si concentrano oggi studiose e studiosi che cominciano a considerare le mancanze e i buchi dell’archivio come «qualità dell’esperienza» (Caleo, Sacchi 2024: 171) che delegittimano il potere dell’archè fondato sull’ideologia di un’originale salvabile. L’effimero lascia tracce in ricordi e in affetti, nei brandelli di quelle micro-storie che contengono indicazioni incandescenti riguardanti alleanze e complicità di ieri capaci di illuminare l’oggi, immaginando il domani. Si tratta di applicare la metodologia della “defamiliarizzazione” (Braidotti 2022: 135-164) che permette un diverso posizionamento del ricercatore rispetto all’archivio e delle e dei testimoni rispetto alla memoria. Nessuna distanza, nessuna

oggettività. L'osservazione modifica l'oggetto e l'osservatore stesso, quanto le e i testimoni. Si tratta quindi di cambiare la nostra idea di passato e di renderla generativa per una nuova storia delle arti performative che sia capace di agire nel presente. Interrogando i vuoti e le piccole crepe di una nuova tipologia di materiali – tra cui: la fiducia, l'alleanza, la complicità, la lotta – e i loro effetti, così da permettere di comprendere criticamente e narrare rapporti e temperature che hanno dato vita alle pratiche. In sintesi: di avviare narrazioni scaturite dagli archivi affettivi.

## Bibliografia

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge.
- Barad, K. (2017). *Performatività della natura quanto e queer*. E. Bougleux (Ed.), ETS.
- Bennet, J. (2023). *Materia vibrante. Un'ecologia politica delle cose* [2010]. Timeo.
- Bohme, G. (2010). *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione* [2001]. Christian Marinotti.
- Braidotti, R. (2022). *Il postumano. Saperi e soggettività (vol. II)* [2019]. DeriveApprodi.
- Caleo, I. (2021). *Performance Materia Affetti. Una cartografia femminista*. Bulzoni.
- Caleo, I., Sacchi, A. (2024). *The Archive is Out of Joint: Messy Corporeality and Temporality in Contemporary Performing Arts*. In S. Bottiroli, M. A. Melgares (Eds.), *What Can Theatre Do* (pp. 161-176), b-r-u-n-o.
- Clough, P., Halley, J. (Eds.) (2007). *The Affective Turn*. Duke University Press.
- Conte, L., Gallo, F. (Eds.) (2023). *Territori della performance. Percorsi e pratiche in Italia (1967-1982)*. Catalogo, MAXXI. Quodlibet.
- Conte, L., Gallo, F. (Eds.) (2024). *Costellazioni della Performance Art in Italia 1965-1982*. Silvana editoriale.
- Desiato, G. (2008). Frammento autobiografico (1999). In *Desiato opere | works 1958-2008* (pp. 288-301). Catalogo a cura di S. Poggianella, M. Sposito, Manifesta 7, 16 luglio-20 agosto Trento e 19 settembre-31 ottobre Oratorio di Santa Cita, Palermo, Stella.

Forti, S. (1968). “Marisa Volpi/Intervista a Simona Forti Whitman”. *Marcatre*, nn. 43-45, 214-217.

Hartman, S. (2024). *Vite ribelli, bellissimi esperimenti* [2019]. Trad. it. M. Iaccarino, Minimum Fax.

Jones, A. (2013). *Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History*. In G. Borggreen, R. Gade (Eds.). *Performing Archives/Archives of Performance* (pp. 53-72). Museum Tusulanum Press.

Jones, A. (2016). “On Trans/Performance”. *Performance Research*, vol. 21, n. 5, 1-11.

Lonzi, C. (1970). *Sputiamo su Hegel*. Editoriale Grafica.

Mastropietro, A. (2020). *Nuovo Teatro Musicale fra Roma e Palermo 1961-1973*. LIM.

Mattiacci, E. (2013). *Eliseo Mattiacci intervistato da Francesca Cattoi*. In G. Celant (Ed.), *Eliseo Mattiacci*, Skira.

Muñoz, J.E. (2022). *Cruising Utopia. L'orizzonte della futurità queer* [2009]. Nero.

Nancy, J-L. (2001). *Essere singolare plurale* [1996]. Einaudi.

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. Routledge.

Protevi, J. (2009). *Political Affect. Connecting the Social and the Somatic*. University of Minnesota Press.

Rancière, J. (2004). *Il disagio dell'estetica*. A cura di P. Godani. ETS.

Rubini, A. (2009). *Incontro con Desiato*. In *Giuseppe Desiato il teatro dell'effimero* (pp. 16-23). Catalogo a cura di A. Madesani, A. Rubini, Galleria Delloro 17 aprile-15 giugno, Roma.

Sacchi, A. (2024). *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*. Marsilio.

Schechner, R. (1979). “The End of Humanism”. *PAJ*, vol. 4, n. 1, 9-22.

Schechner, R. (1983). *La rottura del contesto performativo* [1981]. In *La teoria della performance 1970-1983* (pp. 152-175), a cura di V. Valentini. Bulzoni.

Sini, C. (2022). *Sul transdisciplinare*. In F. Cambria (Ed.), *Il sapere dei saperi. Per una formazione transdisciplinare* (pp. 15-19). Jaca Book.

Taroni, R., Vergni, D. (2024). *Dizionario Taroni-Cividin. Concetti e pratiche performative*. Bulzoni.

Trucchi, L. (1968). “Il festival della disobbedienza”. *L'Europa*, n. 23, 22 giugno, 57-58.

Vergine, L. (Ed.) (1980). *Gianni Pisani*. Catalogo, Museo di Aragona Pignatelli Cortes, CAIV.

Vergni, D. (2022). “Azione e comportamento in Italia (1967-1973). Questioni terminologiche e specificità linguistiche dell'azione come pratica nelle arti visive”. *Biblioteca Teatrale*, n. 137, 195-220.

Vergni, D. (2024). *Comportamento Performance Art Nuova Performance l'azione tra le arti in Italia 1960-1982*. Bulzoni.

Zanetti, U. (Ed.) (2023). *La performance a Bologna negli anni '70*. MAMbo.



# *Perché si tingeva i capelli?* Sulla realtà e l'esistenza di Carmelo Bene

*Silvia Gussoni*

Ricercatrice indipendente (già Sapienza Università di Roma)

DOI: 10.54103/st.256.c529

## **Abstract**

Questo breve saggio è una *bonus track* del libro pubblicato dall'autrice nel 2024 per FrancoAngeli Open Access. Nel primo paragrafo si richiama il paradosso teorico sull'«irrappresentabile» in cui incorse Carmelo Bene nell'ultima fase della sua parabola artistica. Nel secondo paragrafo le tesi sulla «metafora», con cui nel libro del 2024 veniva dipanato il paradosso, dapprima sono ulteriormente convalidate mediante il ricorso a uno scritto reperito solo di recente; in seguito sono usate per sviluppare una riflessione sul rapporto tra realtà e rappresentazione poetica che – con il conforto delle pratiche teatrali – conduce ad affrontare il tema dello *stile* e, collateralmente, a confutare le famigerate (e tutt'altro che provocatorie) affermazioni di Carmelo Bene sulla propria “non-esistenza”.

## **Parole chiave**

Carmelo Bene; metafora; ritmo

## *Why Did He Dye His Hair? On the Reality and Existence of Carmelo Bene*

## **Abstract**

This short essay is a *bonus track* of the book published by the author in 2024 for FrancoAngeli Open Access. The first paragraph recalls the theoretical paradox on the «unrepresentable» that Carmelo Bene encountered in the last phase of his artistic journey. In the second paragraph, the theses on the «metaphor» with which the paradox was unravelled in the book of 2024 are firstly further validated through recourse to a text only recently found; subsequently, they are used to develop a thought on the relationship

between reality and poetic representation that – with the support of theatrical practices – leads to addressing the theme of *style* and, collaterally, to refuting Carmelo Bene's renowned (and far from provocative) statements on his own "non-existence".

### Keywords

Carmelo Bene; Metaphor; Rhythm

## La poesia, ovvero rappresentare l'irrepresentabile. Una soluzione all'*impasse* dell'ultimo CB

Se Carmelo Bene ha lasciato un'eredità artistica ai posteri, questa va individuata nella prossimità dell'attore alla poesia. Il rapporto con la poesia coltivato per elezione sin dagli esordi diviene, nell'ultimo decennio, un destino inevitabile per Bene, al punto che la formula scenica dell'assolo poetico assume un'importanza totalizzante e prende avvio, parallelamente, un inedito *atelier* di trasmissione del sapere teatrale alle nuove leve intitolato all'«attore del verso». Una simile radicalità operativa, connessa a un'attività infaticabile nonostante le precarie condizioni di salute, si manifesta però, sintomaticamente, nello stesso periodo in cui i pronunciamenti teorici *contro la rappresentazione* pervengono al loro limite estremo, alla completa negazione dell'arte e del «simbolico». Con l'«irrepresentabile», anzi, siamo già nel dominio della mistica, o comunque in un ambito in cui non sarebbe incoerente rinunciare a ogni residuo di comunicatività in favore del silenzio<sup>1</sup>.

In altra sede ci eravamo limitati a questo: a evidenziare l'impossibilità di far tornare i conti fra la teoria dichiarata e la pratica messa *in opera* dall'ultimo Carmelo Bene. Del resto, proprio nel suo configurarsi come un'aporia questa concatenazione diviene fatale *pars destruens* in grado di inchiodare gli artisti alle proprie responsabilità: dopo CB, infatti, non è più ammissibile

---

1 Un esempio dell'atteggiamento paradossale di Bene si può trovare in questi versi del suo ultimo capolavoro, *l' mal de' fiori*, nei quali l'autore-suo-malgrado rinnega il fare artistico avvalendosi della forma più consolidata dalla tradizione letteraria, il poema; per giunta non lesinando sugli endecasillabi (Bene 2000: 5): «E iccome sofferire ancora un'arte / che ne immentre si dole – e nun c'è iverso / nianche attinticarla – sassovvenga esseffinita / ne' issuinutile e impazzi 'n piangerrisa / d'hovviabhasta! maicché tuvvoi la sia / codesta ciancia 'scrementata expressa / da la sussóla 'ncongrua assondidindi / poraccia mercatante la commessa».

praticare “impunemente” la rappresentazione, vuoi che l’illecito sia commesso per ignoranza – che è un’aggravante, semmai, per chi abbia la pretesa di essere riconosciuto come artista –, vuoi che sia commesso per malafede da chi, pur intuendo la posta in gioco nel discorso beniano – e già consapevole, in fondo, di usurpare il titolo di artista –, decida opportunisticamente di eludere la partita. Una *pars construens*, in verità, era già stata delineata da chi scrive nel libro «*Non esisto: dunque sono*». *Incontri immemoriali e drammi inediti di Carmelo Bene* (Gussoni 2024: 133-180), per impossibilità di rassegnarsi alla fine della rappresentazione e *dunque* alla teorica fine dell’arte. La soluzione non è di compromesso – altrimenti non sarebbe valsa lo sforzo – e si potrebbe riassumere nel motto “fare un uso poetico del linguaggio”; dove per poetico si intende, in senso proprio, *metaforico*.

L’idea di metafora proposta era formulata passando il concetto deleuziano di «immagine-tempo» (Deleuze 2017) al vaglio della “semiologia eretica” di Pier Paolo Pasolini, nel cui quadro il poeta, sulla scorta di un’affermazione di Barthes, riconosce nel principio della metafora così come teorizzato da Roman Jakobson l’essenza del «cinema di poesia» che, pur ipotizzato in via teorica, egli ammette di non essere ancora pronto a tradurre in pratica (Pasolini 2015: 145 e 245-246). Sempre avvalendosi di Pasolini, che grazie al cinema scopre di non essere interessato al cinema in quanto linguaggio specifico, bensì al cinema in quanto «lingua scritta della realtà» *al pari del teatro che gli è semiologicamente analogo* (Pasolini 1968: comma 37), era stato possibile fare del Deleuze teorico della settima arte un teorico del teatro “dopo Carmelo Bene” (prescindendo dal noto saggio che il filosofo dedica a CB). In verità l’equazione “immagine-tempo = metafora” è qualcosa che Gilles Deleuze lascia tra le righe, nonostante la parola «metafora» compaia nel primo volume del suo dittico consacrato al cinema – *L’image-mouvement*, mentre il secondo è appunto *L’image-temps* –, nelle pagine dove si parla di Pasolini per dire che non avevano ragion d’essere i suoi timori di incorrere nel *nonsense* praticando un cinema di poesia “pura”, in cui la funzione-metafora non fosse contaminata dalla funzione-metonymia della (cinematografia di) narrazione (Deleuze 2016: 93-97). Anche se a sostegno di tesi audaci, ma argomentate con la maggiore puntualità possibile, non sembravano necessarie precisazioni aggiuntive, cogliamo questa occasione per integrare il nostro precedente scritto con una ulteriore convalida delle conclusioni sulla metafora, cui farà seguito una riflessione a proposito dello *stile* dalla quale,

in base alle prospettive aperte dall'arte/poesia sul problema della realtà, risulteranno collateralmente confutate le famigerate affermazioni di Carmelo Bene – niente affatto provocatorie come a molti erano sembrate – circa la propria “non-esistenza”.

Il titolo di questo saggio – lo si sarà riconosciuto – è ispirato a un passaggio della “leggendaria” puntata del programma tv *Maurizio Costanzo Show* che il 27 giugno 1994 vide protagonista del format *Uno contro Tutti* un Carmelo Bene particolarmente risoluto nel ribadire di “non esistere”, di essere «il qui presente assente» CB, a un'attonita platea del Teatro Parioli di Roma: tra i giornalisti e i critici teatrali che vi sedevano, più interessati alle proprie domande (spesso di bassissimo spessore) che alle risposte dell'attore, qualcuno<sup>2</sup> a un certo punto osò chiedergli: «Se Lei non esiste, perché si tinge i capelli?».

## **Integrazioni (in)dispensabili al libro «*Non esisto: dunque sono*». *Incontri immemoriali e drammi inediti di Carmelo Bene* (FrancoAngeli OA, 2024)**

*«Immagine-tempo», alias metafora*

Poco tempo dopo la pubblicazione del 2024, ci siamo imbattuti inopinatamente in uno scritto in grado di stornare del tutto dalle nostre affermazioni finali il sospetto di arbitrio filosofico: un'opera nella quale è propriamente chiamato *metafora* il procedimento atto a mostrare che c'è “mondo” anche oltre la dimensione sensibile, con espressioni che ricordano da vicino quelle usate da Deleuze per definire l'*immagine-tempo* alias – per sottolinearne i caratteri di solidità e trasparenza insieme – «cristallo» (di questo tenore: «La stessa immagine attuale ha un'immagine virtuale che le corrisponde come un doppio o un riflesso [...]. Vi è formazione di un'immagine a due facce, attuale e virtuale. [...] L'indiscernibilità tra reale e immaginario [...] è il carattere oggettivo di certe immagini»; Deleuze 2017: 81-84). Così il nostro scritto, dovuto alla penna di H.A. Murena<sup>3</sup>, che nell'estratto qui

2 Roberto D'Agostino, oggi noto prevalentemente per la testata online di costume e società «Dagospia».

3 Pseudonimo di Héctor Alberto Álvarez (Buenos Aires, 1923-1975). I passi citati provengono dall'ultimo saggio edito nel 1973, *La metafora e il sacro* (in particolare dal capitolo *L'Arte come mediatrice tra questo mondo e l'altro* e dal capitolo eponimo), sorta di testamento

riportato sembra addirittura rispondere al carmelobeniario «Non esisto: dunque sono»:

Si tratta dell'essenza che risulta evidente nell'operazione basilare dell'arte: nella metafora si “porta” (*fero*) “oltre” (*meta*) il senso degli elementi concreti impiegati per forgiare l'opera. [...] Portare il sensibile e il mondano oltre significa portare qua l'Altro Mondo. La metafora consiste nel rompere le associazioni di uso comune degli elementi concreti collocandoli in un altro contesto nel quale – grazie all'istantanea distanza che dà loro lo spostamento – [...] mostrano *l'altro dello stesso* (Murena 2023: 28).

[...] L'impulso metaforico, quando toglie dalla loro cornice abituale gli elementi materiali della metafora, li mette a tal punto in questione quanto a ciò che supponevamo costituisse il loro essere risaputo, da renderli traslucidi, per un secondo inesistenti. La metafora lascia vedere che non esistono né la materia né la metafora; *mostra la possibilità generale di non esistenza* [...]. Di questo [...] vedere l'essere che non necessita l'esistere – che è il movimento della metafora, resta un vestigio che si chiama *opera d'arte* (68-69).

Essere fondamentalmente segno di un'assenza, essere assenza, è cosa che atterrisce gli uomini. [...] In generale, i più cedono ai consigli della paura. Davanti al sospetto della propria irrealtà, scelgono di acquisire la pietrosa condizione di convertirsi in mondo, materia che non redimono. Decidono che loro sono loro [...]. Esiste tuttavia un'altra possibilità. Adamo nel Paradiso parlava in versi. [...] Adamo esprimeva il fatto che la vita dell'uomo è metaforica. [...] Allora noi possiamo restaurare dentro

---

intellettuale la cui recente traduzione italiana (Murena, 2023) contiene anche una nota biografica sull'autore – ancora poco noto in Europa –, attivo come poeta, filosofo, romanziere, drammaturgo e traduttore. Non ci è possibile approfondire, ma quest'opera corrobora la nostra monografia anche per i giudizi che esprime sul naturalismo artistico («non conduce all'Altro Mondo, perché nel suo bigottismo ignora che nell'arte, come in ogni *imitatio Dei* fervente, vale solamente ciò che si inventa, ciò che si “crea”»; 30) e sulla sostanziale differenza tra arte e mistica («Per [l']uomo [di fede] per il quale la vita è l'arte di lasciarsi trapassare dall'Altro Mondo, quell'arte nata dalla malinconia, che si limita a cercar di mostrare l'Altro Mondo, non solo non ha senso ma è oltretutto una prova di infedeltà»; 34-35). A farci conoscere *La metafora e il sacro* è stato, a sua insaputa, il titolare della Libreria del Convegno di Cremona Paolo Bonini, amministratore della pagina Facebook *Carmelo Bene Appreciation Group*, che il 24 febbraio 2024 ne ha postato lì un estratto: <https://www.facebook.com/share/p/14yWbT7Kdd/>.

di noi l'Adamo primordiale. [...] Conquistiamo il sapere di sapere che ogni avvenimento delle nostre vite significa, in più, un'altra cosa, distinta da quella che supponiamo; compone un'altra figura, la figura del nostro destino. È l'oltremondano delle nostre vite, ciò che [...] le rende così come devono essere per creature che sono *qui* ma che, in più, sono state tratte da *là* (79-82).

*La metafora del (mio) corpo: lo stile*

In tutto questo, però, Murena (2023: 73) individua un problema: «[...] la carnalità dell'opera in detrimento dei vestigi della metafora. La grande contraddizione risiede nel fatto che le forme estetiche soffocano, fanno a pezzi, imbalsamano il vivo, e che, nello stesso tempo, sono la condizione ineludibile dell'opera».

Concepire l'opera come necessità ai fini del processo metaforico, ma anche come residuo che «si pavoneggia» e solletica il narcisismo dell'artista che si illude di esserne l'autore (72), è una visione non dissimile da quella dell'ultimo Carmelo Bene, ma figlia di un ragionamento diverso: Bene infatti rifiutava l'arte in blocco in quanto compromessa con un «simbolico» che non cessava di essere rappresentazione, laddove Murena salva il simbolico – vedendolo nell'«Altro Mondo» che la metafora presentifica – e taccia di “prostituzione” *soltanto* quanto di materiale vi è nell'arte. Un giudizio tanto severo sul corpo – che Deleuze non avrebbe condiviso – non può persuadere chi ha avuto il proprio battesimo estetico grazie al teatro: chi cioè, per merito di una *pratica* (attoriale) in grado di risvegliare la sua sopita sensibilità, ha iniziato ad apprezzare l'arte non più “scolasticamente”, ma scoprendone l'autentico potere di com-muovere e di indurre alla com-passione. Scoperta decisiva dal momento che, suscitando un'avversione sotto forma di vero e proprio fastidio fisico per la rappresentazione inautentica che vuole spacciarsi per credibile, ha fatto al contempo maturare una sorta di *etica delle emozioni*: accolte come intrinsecamente vere, non ingannevoli come può essere la verosimiglianza “naturalistica”, poiché le proviamo indipendentemente dalla nostra volontà (per quanto l'istinto di sopravvivenza all'interno della società induca ciascuno di noi a sviluppare potenti strategie di autoinganno). Diffidare della materia, oltretutto, sottende il pregiudizio per cui obiettivo dell'arte sia “elearci” dal carcere dei sensi – così facili ad appagarsi di vili merci – e non, piuttosto, sgomberare il campo dalla consolante idea di Dio (o di suoi più volgari surrogati) esortandoci a rivolgere il nostro amore

*sensuale* alle persone che – incarnate e periture al pari di noi – hanno reso (se morte) o rendono (se vive) un po' più tollerabile, riammantandolo di mistero e di incanto, il mondo feroce nel quale, se pure saremo risparmiati dalla violenza dei malvagi, sarà comunque la natura, presto o tardi, a darci la morte. A Leopardi – uno su tutti –, che ha trasfigurato il suo dolore in bellezza, e a chi mi vuole bene, non a un'entità trascendente o disincarnata, debbo un po' della mia felicità su questa terra.

L'*incarnazione*, dunque, non è la fatale maledizione dell'arte, bensì la sua quintessenza. Va precisato<sup>4</sup> che qui si utilizzano le parole «arte» e «poesia» come sinonimi, giacché la poesia risponde al principio metaforico (Jakobson-Pasolini) come vi risponde l'arte (Murena): alla base c'è sempre il paradosso di riuscire a *mostrare* pur senza giungere a designare o *significare* come invece fa la rappresentazione “canonica”<sup>5</sup>; il paradosso, insomma, di essere rappresentazione che, nel suo darsi, mette in discussione il proprio stesso statuto rappresentativo. Data la sostanziale analogia – e a dispetto di Murena, questa volta – è giocoforza che l'arte condivida anche la caratteristica più palmare della poesia: quell'elemento ritmico-sonoro che pertiene senz'altro al piano della realtà sensibile/attuale, ossia, generalizzando, l'evidenza *corporea* della forma. Essenza metaforica, e radicamento della forma nella realtà: sembrerebbe sussistere una contraddizione, ma è solo apparente; infatti quando della poesia diciamo – parafrasando Paul Valéry<sup>6</sup> – che è *l'esatto equilibrio tra suono e significato*, non stiamo mettendo sui due piatti della bilancia la realtà fisica e la realtà immaginaria che si “saldano” nella metafora: il «significato» non è affatto l'immaginario, bensì il suo opposto. L'immaginario – lo abbiamo visto – “è”: ha uno statuto ontologico al pari della realtà fisica (del suono)<sup>7</sup>; laddove il significato corrisponde al concetto astratto, ossia alla rappresentazione, che “esiste” proprio *in quanto finzione* e

4 Lo si è già fatto altrove (Gussoni 2024: 29-30), ma ora si aggiunge il conforto di Murena: «Quello che si dice della poesia in generale deve essere applicabile a tutte le arti, sotto pena di falsità: tale è il senso in cui viene usata qui la parola poesia» (Murena 2023: 27).

5 Sempre Murena (2023: 65): «Non c'è nulla di *dimostrabile* nel campo della metafora, [...] le cose sono semplicemente *mostrate*, e basta».

6 Cfr. *La dizione dei versi*, ora in *Scritti sull'arte* (Valéry 2017: 96; passo richiamato anche in Gussoni 2024: 174).

7 Anche su questo punto si veda Gussoni 2024: 157, nota 72; ma vale la pena aggiungere qualcosa: non è, questo, un “contaminare l'ontologia di metafisica” – le stragi che ha causato nei secoli dovrebbero essere una ragione sufficiente per diffidare della metafisica –, bensì, all'esatto opposto, un riaffermare l'ontologia in veste, per così dire, “allargata”.

che solamente nell'arte-poesia non diviene inganno, *falsità*, perché li interviene appunto la forma con il suo portato corporeo. Queste osservazioni possono sembrare sofismi, invece è esattamente qui l'errore di prospettiva che induce Murena a parlare di «grande contraddizione», e in cui anche chi scrive era incorsa prima di riflettervi più attentamente: ambire all'«Altro Mondo» non comporta la necessità di negare “questo”; e l'incarnazione non contamina la purezza della metafora, ma – all'esatto opposto – è garante della sua verità. L'errore nasceva dal fatto che l'“essere” della realtà fisico-immaginaria ci si presenta inevitabilmente velato dall'“esistere” dei significati. Così, per riconoscere un corpo (reale) in virtù delle risonanze emotive che crea nel mio, ho bisogno di *credere* al nome (arbitrario) di cui lo rivesto. In questo modo – sarà bene ammetterlo – la tanto vituperata rappresentazione si redime: quando possiamo sperimentarla “secondo la poesia”, legata a una realtà corporea, è finzione salvifica, non ingannevole falsità. E «nulla di diverso è la vita» (Murena 2023: 82).

Scissa da una realtà corporea, viceversa, la rappresentazione è sempre vuoto simulacro, e in quanto tale è stata giustamente stigmatizzata, tra gli altri, dai principali teatranti-poeti del Novecento: Carmelo Bene, Antonin Artaud e Bertolt Brecht, che con ostinazione hanno cercato di risolvere il problema della falsa arte, e della falsa vita, senza tuttavia pervenire a esiti davvero convincenti sul piano teorico (ma proprio della *crudeltà* con cui hanno fronteggiato l'impresa costoro risplendono). A inquadrare meglio il rapporto *poetico* tra realtà e finzione, sebbene da una prospettiva che non ha saputo travalicare lo “specifico” del teatro, è stata a ben guardare la Biomeccanica elaborata sulla scorta delle ricerche dei maestri russi della regia: arrovellandosi su questioni di pedagogia attoriale, infatti, Stanislavskij “scopre” che nell'essere umano il *ritmo interno* (la dinamica con cui sono

---

Come se quella che comunemente viene definita ontologia – scansata con legittimo disgusto da artisti come Carmelo Bene (v. il noto passaggio del già citato *Uno contro Tutti* del 1994: «Non parlo a chi mi rompe i coglioni con l'“essere” e con l'“esser-ci”! Non voglio parlare con l'ontologia, abbasso l'ontologia!», con riferimento al pensiero di Heidegger) o, oggi, Romeo Castellucci (v. la rivendicazione del teatro come «finzione contro la vita» posta in antitesi all'«ontologia del sangue e del dolore» della Performance Art: Castellucci, Biancardi 2025) – non fosse l'ontologia autentica, ma già, sotto mentite spoglie, il suo decadimento “ideologico”: come se quella pseudo-ontologia non fosse, cioè, un discorso su “tutto” l'essere (non-cronologico: attributo che in fondo gli riconosceva anche Parmenide), ma solo sull'essere fenomenico.

concatenati i pensieri che un certo stato emotivo genera) e il *ritmo esterno* (espresso nei movimenti e nella “prosodia” con cui viene riferito un testo verbale, ovviamente diverso dal *flusso di coscienza* che si svolge dentro di noi, o addirittura opposto, come quando si pensa «Ti amo» e si dice tutt’altro) intrattengono una corrispondenza intima e inevitabile:

Un altro esperimento: allineiamo tutti i mobili contro una parete e noi ci sediamo in disparte, lasciando in mezzo al palcoscenico solo una poltrona. Arkadij Nikolaevič ci chiama uno per uno: ognuno deve dire tutte le possibili azioni e posizioni che la sua fantasia è capace di escogitare con quella poltrona. Ogni posizione deve essere giustificata interiormente con una «finzione», una «circostanza data» e coi relativi sentimenti. [...] – In conclusione – dice infine Arkadij Nikolaevič – le cose stanno così: da un lato l’attore cerca in scena la posizione che meglio assecondi il suo umore e risponda alle esigenze della vicenda e del problema che rappresenta. Dall’altro il problema, la vicenda e il loro stesso umore suggeriscono spontaneamente le posizioni. Si influenzano a vicenda [...]. Durante una delle prime rappresentazioni dell’*Albergo dei poveri* mi è capitato un fatto curioso. La parte di Satin, in complesso, non è difficile, tranne il monologo «sull’uomo» dell’ultimo atto. [...] Dopo il monologo mi sentivo come un cantante che ha mancato una nota alta. Così per due o tre sere, poi inaspettatamente tutto venne da sé. [...] Sono arrivato alle radici della mia parte e le ho trovate coperte di muschio: tutti gli inutili compiti estranei, formali e di mestiere. Il mio monologo «pieno di significati universali» non aveva niente a che fare con il monologo scritto da Gorkij. Il mio non era che il culmine di una recitazione enfatica, il suo era il vertice del dramma, [...] il massimo momento creativo per l’autore e per l’interprete (Stanislavskij 1996: 190-192).

È opportuno notare due cose. La prima è che la corrispondenza necessaria tra la vita interiore e la sua espressione esteriore, di cui parla Stanislavskij, è del tutto analoga alla corrispondenza che, nella metafora, salda l’immaginario al suo correlativo attuale (per dirla alla Deleuze), ossia che *salda un certo immaginario al corpo particolare, individuale in cui si incarna*. La seconda cosa da notare – e che si farebbe notare a Stanislavskij – è che, quando l’attore arriva finalmente a sentirsi “intonato” al testo che pronuncia, il personaggio-Satin risulta quasi accessorio: l’immedesimazione, di fatto, è avvenuta non con “la parte”, bensì con il ritmo del poeta Gorkij nel momento in cui i di lui

pensieri prendevano corpo in *quella* scrittura. Come definire questo “accordo ritmico”, che è insieme garanzia di individualità e condizione dell’immedesimazione in Gorkij-scrittore anche a prescindere dalla sua presenza in carne e ossa, altrimenti che con la parola «stile»?

L’autore infonde all’opera un suggello inconfondibile attraverso il proprio stile, esatta metafora del suo corpo *in absentia* poiché consente di percepire il “peso” di quel corpo vivo *assoggettato* al suo immaginario mentre l’opera veniva materialmente realizzata. A conferma di ciò, si legga il seguente passo dalla *Recherche* di Proust, in cui il narratore incontra lo scrittore Bergotte e, dapprima faticando a riconoscerlo tramite le parole usate in conversazione come l’autore di libri amati, rinviene infine la corrispondenza tra l’uomo e le opere in virtù di un’esperienza mimetica *involontariamente attoriale*; e la rinviene a un livello tanto più necessario quanto meno esteriormente appariscente, sul piano ritmico e non su quello della rassomiglianza lessicale:

Le parole irriconoscibili uscite dalla maschera che mi stava sott’occhio, bisognava riferirle proprio allo scrittore che ammiravo: esse non avrebbero potuto inserirsi nei suoi libri alla maniera di un *puzzle* che si combini con altri; erano su di un altro piano ed esigevano una trasposizione grazie alla quale un giorno in cui mi ripetevo delle frasi sentite dire a Bergotte vi ritrovai tutta l’armatura del suo stile scritto e potei riconoscerne e individuarne i vari pezzi in quel discorso parlato che mi era parso così differente. [...] Un simile accento non è notato nel testo, nulla ve lo indica; eppure, si aggiunge da sé alle frasi, non è possibile dirle altrimenti, è quanto di più effimero e tuttavia di più profondo c’è nello scrittore: ciò che testimonierà della sua natura<sup>8</sup> (Proust 2017: 411-412).

Ha ragione Murena a mettere in luce, nel passo su Adamo, l’essenza metaforica dell’uomo, ma questa non è “contaminata” dalla sua realtà fisica: il Paradiso dove Adamo «parlava in versi» è *terrestre*. È lo stesso luogo dove vive quel Carmelo che un giorno è *apparso* per il nostro Bene (con buona pace della Madonna). Il luogo dove non smetterà di “essere”, finché

---

8 Oltre alla fonte originale, è doveroso citare il lavoro di chi prima di chi scrive ha isolato questo passo proustiano per servirsene a scopi argomentativi diversi (ma probabilmente tangenti). La studiosa, Giulia Martini (2024: 21-22), si avvale della traduzione di *All’ombra delle fanciulle in fiore* di F. Calamandrei e N. Neri, pubblicata da Einaudi, seppure con revisioni successive, sin dal 1949.

“esisterà” il suo nome. Ci scusiamo con lettrici e lettori se in questo scritto ci siamo concessi qualche licenza poetica: non appena avremo l’occasione di intraprendere, con gli strumenti della filologia, un onesto lavoro artigianale che, sulla base di evidenze documentarie, del resto già in nostro possesso, sia più utile a colmare lacune nello stato dell’arte che a esorcizzare la nostra paura della morte, promettiamo di non sottrarcene.

## Bibliografia

Baliotti, A., Fazzini, C. (a cura di) (2024). *Né di sospiri è degna la terra. Carmelo Bene/Giacomo Leopardi*, catalogo della mostra (Torre Civica di Recanati, 13 aprile - 8 settembre 2024). Argolibri.

Bene, C. (2000). *Il mal de' fiori poema*. Bompiani.

Castellucci, R., Biancardi, M. (2025). “La visione dell’abbandono”. *Antinomie*, 23 gennaio. <https://antinomie.it/index.php/2025/01/23/la-visione-dellabbandono/>.

Deleuze, G. (2016). *L’immagine-movimento. Cinema 1*. Einaudi.

Deleuze, G. (2017). *L’immagine-tempo. Cinema 2*. Einaudi.

Fadini, E. (2023). *Scritti sul teatro. Interventi, recensioni, saggi*, a cura di A. Petrini, G. Pititu. Cue Press.

Giacchè, P. (2024). *Bene Detto Pinocchio*. Kurumuny.

Giorgino, S. (2024). *Eretico barocco. Una linea meridiana nella poesia italiana del Novecento*. Carocci.

Giorgino, S., Paiano, A. (a cura di) (2023). *Da questo altrove. Carmelo Bene e il Sud del Sud dei santi. Una cartografia*. Kurumuny.

Gussoni, S. (2024), «Non esisto: dunque sono». *Incontri immemoriali e drammi inediti di Carmelo Bene. Con nuovi documenti sugli esordi di Bene e tre atti unici di Marcello Barlocco*. FrancoAngeli Open Access. <https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/1093>.

Martini, G. (2024). *L’apocalisse dialogica. Scambi di battute nella poesia italiana del Novecento*. Carocci.

Maurizio Costanzo Show. *Uno contro Tutti: Carmelo Bene* (27 giugno 1994).  
<https://youtu.be/ZDwQOcRViLg?si=MPYKVRc40sK2MjnC>.

Murena, H.A. (2023). *La metafora e il sacro*. La Noce d'Oro.

Pasolini, P.P. (1968). "Manifesto per un nuovo teatro". *Nuovi Argomenti*, n.s. 9, gennaio-marzo.

Pasolini, P.P. (2015). *Empirismo eretico*. Garzanti.

Petruzzi, C.A. (2025). *Carmelo Bene a Cannes (1969-1973)*. Mimesis.

Proust, M. (2017). *Alla ricerca del tempo perduto*. Einaudi.

Sacchi, A. (2024). *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*. Marsilio.

Stanislavskij, K.S. (1996). *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di G. Guerrieri, prefazione di F. Malcovati. Laterza.

Valéry, P. (2017). *Scritti sull'arte*, traduzione di V. Lamarque, con uno scritto di E. Pontiggia. Abscondita.

## PARTE 2:

### APPROCCI FILOLOGICI ALLE PRATICHE DELLA SCENA



# Ristori, i Grandi Attori e i copioni shakespeariani tra Italia, Inghilterra e Stati Uniti

*Emanuela Chichiricò*

Università degli Studi di Genova

DOI: 10.54103/st.256.c530

## **Abstract**

L'intervento propone una rassegna dello stato dell'arte e dei lavori in corso sullo studio filologico dei copioni shakespeariani dei Grandi Attori italiani, con focus di partenza sul *Macbeth* di Adelaide Ristori. Sono posti in evidenza gli ambiti dei possibili esiti scientifici di un'indagine metodica di questi materiali, che riguardano i processi creativi, le modalità di fissazione e trasmissione del repertorio e il delicato rapporto tra scena e editoria teatrale. Un'attenzione particolare è riservata agli esiti culturali, in senso ampio, degli scambi internazionali tra attori italiani e anglofoni, documentato da *prompt book*, libretti di sala, traduzioni e riduzioni che hanno avuto considerevole importanza nella diffusione del canone shakespeariano in Italia.

## **Parole chiave**

Filologia teatrale; Grande Attore; Shakespeare

## **Ristori, the Great Actors, and Shakespearean Scripts across Italy, England, and the United States**

## **Abstract**

Ristori, the Grandi Attori and Shakespearean scripts between Italy, England and the United States: the paper offers an overview of the current state of research and ongoing studies on the philological analysis of Shakespearean scripts used by prominent Italian actors, with an initial focus on Adelaide Ristori's *Macbeth*. Particular attention is given to the potential scientific outcomes of a systematic investigation of these materials, which

encompass creative processes, methods of repertoire transmission, and the complex relationship between the stage and theatrical publishing. Special emphasis is placed on the broader cultural implications of the international exchanges between Italian and Anglophone actors, as documented in prompt books, editions, translations, and adaptations, which played a significant role in disseminating the Shakespearean canon in Italy.

### Keywords

Theatrical Philology; Great Actor; Shakespeare

### Perimetro, definizioni e tassonomie

La ricerca avviata da alcuni anni<sup>1</sup> sui copioni del *Macbetto/Macbeth* – l'unico testo shakespeariano portato in scena da Adelaide Ristori per quasi trent'anni<sup>2</sup>, sia nella traduzione italiana di Giulio Carcano che in lingua originale – ha mostrato la potenziale efficacia di un approccio scientifico improntato alla filologia materiale per lo studio della storia dello spettacolo. La descrizione, la collazione e il commento di queste fonti, che sono insieme materiali e testuali, sono strumenti significativi per lo studio della parabola lunga dello spettacolo, da prima della creazione a dopo l'ultima replica. I problemi e le relazioni trasversali individuati fin dalle prime fasi dello studio hanno incoraggiato ad ampliarne il raggio, includendo via via diverse altre traduzioni e riduzioni shakespeariane coeve a quella di Ristori, che in qualche modo comunicano e si intrecciano tra loro. Per comprendere questo intreccio, però, si è reso necessario avviare un inquadramento scientifico della fenomenologia del copione di scena che possa sostenere tanto studi interni ai singoli repertori d'attore o di compagnia (com'è appunto quello su *Macbeth*) che indagini trasversali a pratiche teatrali relative a tradizioni attoriali diverse. La limitazione di campo al repertorio shakespeariano,

---

1 Il principale riferimento per queste riflessioni è l'intervento presentato al Convegno Internazionale *Adelaide Ristori e il Grande Attore. Radicamento, adattamento ed esportazione di una tradizione*, Università degli Studi di Genova, 2-4 novembre 2022 e pubblicato in Chichiriccò (2024).

2 I confini sono fissati tra il debutto della scena del sonnambulismo in italiano al Théâtre Impérial Italien di Parigi (6 giugno 1857) e l'ultima replica del dramma in inglese con Edwin Booth nei panni di Macbeth alla Academy of Music di New York (7 maggio 1885).

indubbiamente utile a contenere il discorso, lo ha inoltre proficuamente indirizzato verso alcuni spettacoli fortemente identitari per i Grandi Attori del nostro Ottocento e, al tempo stesso, sintomatici della prospettiva internazionale in cui si sviluppa il loro lavoro, inteso non alla semplice importazione o esportazione di testi ma all'adozione e alla trasformazione di modelli culturali complessi: un vero e proprio *transfer* culturale.

I copioni ottocenteschi – e quelli dei Grandi Attori in particolare – hanno goduto in anni recenti di una buona fortuna scientifica e sono stati ampiamente impiegati soprattutto come supporto alla ricostruzione della drammaturgia degli spettacoli o dello stile recitativo degli attori<sup>3</sup>; solo in casi più rari sono stati protagonisti di studi che, a partire da una rete di documenti testuali, hanno ragionato sulle relazioni tra testualità e prassi teatrale<sup>4</sup>. Proprio in questa direzione è stato dunque avviato un ripensamento sistematico, relazionale e progressivo dei copioni shakespeariani dei Grandi Attori italiani che, valorizzandoli dal punto di vista documentario, possa rivelare le concrete ricadute dell'esperienza shakespeariana in Italia e all'estero sul piano della tradizione testuale e interpretativa.

Le prime precisazione tassonomiche su questi materiali ne hanno rivelato, innanzitutto, la natura pratica e stratificata e la grande varietà (diversa da quella formalizzata nel Novecento)<sup>5</sup>, originata dalla complessità e dalla molteplicità delle interazioni delle pratiche rappresentative che supportano. Nel corso della messa a punto metodologica preliminare è stata dunque creata una scheda di descrizione materiale che registra i dati tecnici relativi al supporto, al tipo di documento (a stampa, ms. o ibrido), alla lingua, alla quantità di testo che contiene (integrale, una singola scena, una parte) e alla tipologia di annotazioni che presenta (scenotecniche, prosodiche, interpretative), in modo da poterlo identificare come copione d'attore, di direttore di scena, suggeritore o altro. In secondo luogo, è stato predisposto uno schema, sul modello della tavola dei testimoni filologica, in cui organizzare

---

3 Sono ascrivibili alla prima tipologia studi come quelli di Viziano (2000), Valoroso (2009), Perrelli (2009) e Graziano (2001); rientrano invece nella seconda i lavori di Vazzoler (1984), Bertolone (1998), Bertolone (2000) e Urban (2013).

4 Tra questi: Sestito (1979), Brunetti (2008a) e Brunetti (2008b).

5 Le definizioni in uso, di tipo operativo, hanno spesso un focus esclusivamente contemporaneo: così, ad esempio, Pavis (2022) propone una distinzione tra «quaderno di regia», «partitura» e «sottopartitura» che di fatto non prende in considerazione le forme e gli impieghi storicamente attestati per i copioni teatrali prima del XIX secolo.

i documenti descritti valorizzandoli a livello tipologico e funzionale, in base ai dati tecnici, contenutistici e linguistici<sup>6</sup>.

Questo tipo di schedatura e riordino permette di affrontare lo studio dei copioni relativi a uno spettacolo non tanto (o comunque non solo) per ricostruirlo in quanto evento ma per chiarirne le circostanze di ideazione, costruzione e rappresentazione entro un arco temporale anche molto ampio: ad esempio il *Macbetto/Macbeth*, caso particolarmente fortunato, è coperto a livello documentale, fra traduzioni e trasformazioni, nel suo trentennale ciclo vitale. I copioni così organizzati sono sottratti alla logica del documento “prezioso e isolato” e inquadrati invece in un sistema di relazioni che offre, tra i diversi vantaggi, quello di mettere in luce alcune analogie tra pratiche di annotazione anche molto lontane, che potrà essere utile ricomporre in un dizionario minimo di indicazioni sceniche e interpretative trasversali alla storia e alla geografia dello spettacolo: un supporto fondamentale per rendere fruibili questi documenti anche in prospettiva interculturale.

## Sondaggio, mappatura e problemi di catalogazione

La mappatura dei copioni shakespeariani richiede un sondaggio internazionale che, a partire dai più noti fondi personali degli attori – quelli Ristori, Salvini e Zacconi al Museo Biblioteca dell’Attore di Genova (da qui: MBA) o quello di Ernesto Rossi al Gabinetto Vieusseux di Firenze –, segua la scia delle grandi *tournées* internazionali fino a includere i testimoni annotati da interpreti, suggeritori, critici o semplici spettatori appassionati, soprattutto anglofoni, conservati in grandi biblioteche specializzate come la Harvard Theatre Collection o la Folger Shakespeare Library<sup>7</sup>. La sfida principale è quella di riconoscere e ricongiungere documenti affini o complementari che, per le cabale del sistema di catalogazione, sono attualmente scorporati tra archivi e biblioteche. Spesso, infatti, gli attori lavorano direttamente sulle loro copie delle traduzioni o sulle *acting edition* inglesi o americane (simili ma non identiche ai nostri “libretti di sala”)<sup>8</sup> che, presentandosi come volumetti

6 Lo schema è pubblicato in Chichiricò (2024: 40-41).

7 Il riferimento va allo storico e prezioso catalogo di Shattuck (1965).

8 I libretti di sala sono stampe di piccolo formato, spesso con testo in lingua originale e traduzione a fronte, vendute nei teatri stranieri dalle compagnie di prosa per permettere anche al pubblico non italofono di seguire gli spettacoli; le *acting edition* sono invece

a stampa con annotazioni, sono stati considerati parte dei lasciti librari e quindi separati dalle loro trascrizioni manoscritte depositate negli archivi documentari, complicandone ovviamente il sondaggio e l'individuazione delle parentele.

Uno degli esempi più indicativi di questa confusione è quello del *Macbeth* di Tommaso Salvini, la cui genesi si sviluppa tra la scrivania e la biblioteca personale del Grande Attore, donata insieme al fondo della famiglia Salvini al MBA. Qui, indistinti dalle dodici edizioni di *Macbeth* conservate da Tommaso ed eredi, si trovano due documenti di particolare interesse: una copia di una riduzione inglese (Shakespeare 1853) e una della traduzione letteraria integrale di Giulio Carcano (Shakespeare 1858).

Il libretto inglese è un'*acting edition* stampata per registrare la messa in scena dell'*actor manager* Charles Kean e rappresenta dunque un episodio della lunga tradizione degli attori inglesi, che da sempre tramandano Shakespeare per vie testuali indipendenti da quelle degli studiosi; la copia di Salvini presenta diverse annotazioni di tagli e varianti, annotati a matita da mano anglofona. La traduzione di Carcano porta il segno di diversi adattamenti ms. ad opera di Salvini stesso che, come si evince abbastanza facilmente, avendo davanti l'*acting edition* inglese annotata interviene sul *Macbetto* italiano con cassature e modifiche, anche corpose, così da farle corrispondere. Il risultato è quello pubblicato, a nome dello stesso stesso, in una nuova *acting edition* datata New York 1880 (Shakespeare 1880) con testo a fronte corrispondente al testimone inglese e traduzione italiana "piratata" da quella di Carcano (il traduttore non è citato) e adattata alle esigenze della tradizione anglosassone.

Alla fine del testo originale, ad esempio, Macduff mostra il fantoccio della testa di Macbeth («Th' usurper's cursèd *head*») ma un'integrazione ms. del libretto di Kean ne suggerisce una variante più scenicamente efficace in cui il nobile mostra non la testa ma il corpo del re morto («Th' usurper's cursèd *spoils*). La stessa modifica è introdotta dalla mano di Salvini nella sua copia della traduzione di Carcano: sulla lezione convenzionale, a stampa («del maledetto usurpator la *testa*»), si legge la correzione «*testa salma*», poi accolta dal libretto "pirata" americano del 1880. È un caso, uno dei tanti, di variante significativa che segnala, sulla carta, l'adesione di Salvini a un uso

---

libretti stampati e distribuiti allo scopo di registrare e conservare la memoria di un particolare allestimento di un testo drammatico.

rappresentativo attinto direttamente alla partica degli attori stranieri; un uso adottato e a sua volta tramandato attraverso l'*acting edition* stampata e diffusa negli Stati Uniti.

Come accennato, questa intera vicenda si consuma tra materiali librari registrati sul catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale come semplici testi a stampa, e che meriterebbero invece una schedatura circostanziata e adeguata alla loro conformazione ibrida e alle relazioni che li legano fra loro e ai documenti d'archivio.

## Pratiche teatrali e *transfer* culturali

L'impegno metodologico a rendere riconoscibili, fruibili e raffrontabili i copioni shakespeariani dei Grandi Attori del nostro Ottocento può avere – e ha in parte già avuto – un ritorno scientifico nelle diverse direzioni sintetizzate nei seguenti paragrafi.

Registrando diversi momenti dell'ideazione e della messa in scena dello spettacolo, i copioni teatrali rendono visibili, esplicite, molte delle pratiche teatrali implicite al sistema produttivo grandattoriale. Fondi e biblioteche conservano, ad esempio, diverse tracce della gestazione testuale degli spettacoli e mostrano in azione i processi legati alle commissioni e alle strategie di riduzione e traduzione dei testi<sup>9</sup>, consentendo di valutare innanzitutto l'apporto degli adattatori/traduttori, spesso tali solo "a loro insaputa" o "loro malgrado", com'è Carcano nel citato *Macbeth* di Salvini e in quello Ristori, dove addirittura interviene incollando un talloncino autografo al ms. della sua traduzione per proclamare la propria totale estraneità ai tagli necessari alla primattrice per dominare la tragedia (Chichiriccò 2024: 30-31).

Diversi copioni ms., inoltre, documentano l'economia caratteristica del lavoro di scena. Molti di questi sono reimpiegati più volte per occasioni spettacolari diverse e accolgono, come palinsesti, una complessa stratificazione di "aggiustamenti" del testo (tagli, aggiunte, varianti) e direzioni di entrate e uscite riferibili a differenti messe in scena. Molte parti levate, invece (soprattutto quelle per i ruoli minori), riflettono l'impostazione gerarchica e conservativa delle formazioni grandattoriali, in cui la responsabilità artistica

---

9 Tra i molti casi di drammi presenti in diverse traduzioni negli archivi degli attori si può citare quello, tra i più clamorosi, delle sei versioni del *Re Lear* custodite nel Fondo Salvini al MBA.

e produttiva fa dello spettacolo quasi un'emanazione personale del capocomico: le parti stesse, fisicamente conservate dalla direzione della compagnia, sono distribuite agli attori e custodite da questi con cura solo per il tempo dello spettacolo, prima di essere riconsegnate, spesso completamente intonse, e affidate a un altro scritturato (Chichiriccò 2024: 37).

Il “silenzio interpretativo” che caratterizza la maggior parte dei copioni di studio e di scena italiani fin qui considerati è un dato rilevante e ancora da indagare, soprattutto in prospettiva interculturale: i testimoni testuali del *Macbeth* di Ristori sembrano presupporre un metodo di lavoro sulla parte tradizionalmente appreso, conservato e tramandato attraverso la pratica, che non passa sulla carta nemmeno nei materiali ad uso delle maestranze come il *regisseur*/trovarobe o il direttore di scena<sup>10</sup>. Lo stile tachigrafico e quasi impenetrabile delle annotazioni italiane, infatti, può essere proficuamente messo in relazione con l'evoluzione del mestiere d'attore all'interno del nostro sistema di produzione e distribuzione; un sistema diverso da quello sotteso, ad esempio, ai documenti prodotti all'interno di istituzioni (quindi di mentalità) tradizionalmente più regolari e stabili – come la Comédie-Française o l'Odéon a Parigi e il Lyceum o il teatro di Drury Lane a Londra –, che sviluppano analisi riflessive dello spettacolo, sintetiche di tutte le informazioni utili non solo alla pratica della messa in scena ma anche al piacere di custodirne la memoria<sup>11</sup>.

Un altro campo d'indagine è quello dell'impegno editoriale dei Grandi Attori, che mostra – in modo forse più pronunciato nel caso dei libretti shakespeariani – le aspettative riposte nella stampa come strumento di avvicinamento a un pubblico straniero colto oltre che di promozione dell'attorialità come autorialità, esercitata attraverso una strategia di appropriazione paratestuale dei drammi ben evidente nel caso citato del *Macbeth* di Salvini (Shakespeare 1880), che assorbe la funzione del traduttore, o nei libretti

10 Rispettivamente, il copione in uso al *regisseur*/trovarobe della Compagnia, Federico Verzura, analizzato, *passim*, in Chichiriccò 2024, e lo scenario della tragedia che si legge nell'*Indicatore de' Manifesti, Scenario e Compare della Drammatica Compagnia Italiana diretta dall'esimia Adelaide Ristori Marchesa Capranica del Grillo*, conservato ms. al MBA e stampato in Vizio 2000: 541-544.

11 Ad esempio, il prezioso *studybook* di *Macbeth* dell'attore inglese J.C. Cowper conservato alla Folger Shakespeare Library (Washington, DC), su cui si tornerà più oltre, che registra una stratificazione di diverse performance, tra cui quella di Ristori, a cui Cowper assiste come semplice spettatore.

italiani di Ristori, che si trattiene dall'intitolare la tragedia *Lady Macbeth* (così com'era talvolta proposta al pubblico da stampa e cartelloni) ma riesce a rovesciarne la gerarchia sulla carta mettendosi alla testa delle tavole dei personaggi (Chichiriccò 2024: 32).

Il susseguirsi delle stampe, oltre a documentare le strategie anche editoriali che concorrono all'organizzazione delle *tournées*, permette di riconoscere la dinamica tutt'altro che scontata che si instaura tra il testo stampato, destinato alla lettura, e quello trasmesso fra gli attori<sup>12</sup> attraverso le parti levate mss. Stabile, il primo, nel rispetto della volontà intellettuale di cui è frutto, e soggetto nel tempo a correzioni redazionali e minimi aggiustamenti; indipendente da questo il secondo, che risponde fin da subito a logiche diverse – di dicibilità e rappresentabilità, innanzitutto, che impongono varianti e tagli autonomi rispetto alla stampa – e resta ugualmente stabile, spesso addirittura indifferente a errori o difficoltà di lettura anche importanti, serenamente inemendate<sup>13</sup>. Una vera e propria “doppia tradizione” tra testo per la pagina e testo per la scena, dunque, piuttosto nota in ambito operistico ma che merita una nuova attenzione nell'ambito del teatro recitato.

L'ultimo fronte – forse il più originale, certamente il più accidentato – è quello dello scambio che si innesca all'incontro di due tradizioni drammaturgiche e sceniche forti e distanti come quella italiana e quella inglese, fra le quali si stabilisce un doppio *transfer* molto articolato.

Il lavoro dei Grandi Attori su Shakespeare, già valutato come un'importante occasione di confronto e scambio dal punto di vista della recitazione, comporta, oltre al citato impulso all'editoria teatrale, la confezione di copioni culturalmente ibridi che consentono di indagare pratiche come la recitazione interlinguistica<sup>14</sup>. Dal sondaggio dei testimoni mss. del *Macbeth* inglese ristoriano, ad esempio, sono emersi ben sette quaderni che attestano

---

12 In attesa di allargare il sondaggio a una più ampia selezione di testi, si fa riferimento al lavoro già svolto sui documenti testuali del *Macbeth* tradotto da Carcano per Ristori (Chichiriccò 2024).

13 La concezione letteraria della prosa tragica tardo-ottocentesca, d'altra parte, è mutuata da quella operistica coeva, in cui è norma una lingua altamente codificata e caratterizzata da un'acrobatica inattualità che ne compromette quasi regolarmente la comprensione da parte del pubblico.

14 I copiosi materiali elaborati intorno al debutto di Ristori alla recitazione in francese nella *Béatrix* di Legouvé (Théâtre Impérial de l'Odéon di Parigi, 25 marzo 1861) già sondati da Urban (2013), sono stati recentemente indagati in Cambiaghi (2024).

non solo il finissimo studio sulla pronuncia e la musica del *blank verse* shakespeariano (cinque di questi, autografi, sono copie quasi identiche del testo inglese, interlineato da traduzione e trascrizione fonetica e animato da un sistema di linee per inflessioni e raccordi di pronuncia)<sup>15</sup> ma anche le prove con gli altri attori e la minuziosa rifinitura degli attacchi delle battute, particolarmente necessaria quando, come accade a partire dalla *tournée* inglese del 1882, Ristori si trova a recitare con compagnie straniere sempre diverse in una lingua che nonostante gli sforzi non governa.

Spesso le grandi produzioni internazionali lasciano traccia in copioni composti – quaderni mss. con innesti di vecchie stampe – che portano il segno di un dinamico intreccio culturale. Ne sono esempio i due *prompt book* gemelli del *Macbeth* inglese di Ristori del 1882, entrambi composti alternando fogli bianchi a pagine di una vecchia edizione che registrava a sua volta un allestimento, quello del 1865 dell'*actor manager* Samuel Phelps: uno conservato al MBA, di proprietà della Grande Attrice, e l'altro alla Harvard Theatre Collection, appartenuto dall'attore J.H. Barnes (che interpretava Macduff) e da lui accuratamente annotato con dettagli scenotecnici, prossemici e interpretativi ben al di là del silenzio o della sintesi che caratterizzano i copioni di studio degli attori italiani. La singolare coscienza dei ruoli professionali all'interno delle diverse modalità produttive si apprezza inoltre in un altro documento simile, la «private acting copy» dell'attore inglese J.C. Cowper, appassionato interprete shakespeariano che postilla il suo *prompt book* personale con appunti rubati dalla platea dei *Macbeth* di cui ha occasione di essere spettatore negli anni: quelli di *actor manager* come Charles Kean, William Charles Macready e, appunto, Adelaide Ristori, di cui Cowper registra la performance fin nei dettagli della decorazione degli abiti<sup>16</sup>.

Il lavoro su copioni e *promptbook* inglesi e americani degli attori italiani, che si va sviluppando attraverso un sondaggio sempre più ampio dei documenti, permette già di intravedere alcune coordinate provvisorie di questo scambio reciproco. Dietro le immagini gloriose dei Grandi Attori che esportano sulle scene internazionali la nostra tradizione drammatica incarnando, ciascuno a suo modo, una particolare maniera di innovarla o interpretarla,

---

15 Il metodo è identico a quello impiegato dall'attrice per il lavoro sulla coeva messa in scena inglese di *Elisabetta regina d'Inghilterra* e testimoniato da diversi copioni conservati al MBA, già oggetto dell'attento lavoro di Perrelli (2009).

16 Cfr. *supra*, nota 14.

si riconoscono altrettanti profili di mediatori culturali, tanto attenti al lavoro dei colleghi stranieri da affondarci le mani in prima persona. Questo ci dice la copiosa presenza di libretti e *acting edition* straniere nelle loro biblioteche, che portano il segno delle armi del loro tavolino. Penso, oltre ai citati interventi “in punta di matita” di Salvini sui versi inglesi e italiani di *Macbeth*, alle operazioni sartoriali di Ristori (o di chi per lei) su alcuni libretti inglesi, fatti fisicamente a brandelli e abbandonati nella sua biblioteca come scarti della selezione di battute da riassemblare in parti levate composite, sul modello dei *prompt book* inglesi, con brani a stampa incollati su quaderni mss.

Come il *Macbeth* di Salvini, anche quello inglese di Ristori presentato al Drury Lane Theatre di Londra nel luglio del 1882 deriva direttamente dalla tradizione degli attori inglesi che espianta e, sempre come quello, si innesta nella stessa tradizione attraverso la stampa delle sue *acting edition* shakespeariane (Ristori s.d.; Ristori 1884) che diffondono nei paesi anglofoni il suo adattamento. La paziente collazione di libretti e copioni tra archivi e biblioteche è in grado, inoltre, di suggerire un’inedita parentela drammaturgica tra questo tardo spettacolo e la drastica riduzione del *Macbetto* italiano (quello che Carcano non voleva sottoscrivere) presentata sempre al Drury Lane nel luglio del 1857: venticinque anni dopo, Ristori attraversa il palco dello stesso teatro muovendosi tra nuovi colleghi, inglesi, con una partitura identica a quella con cui si era mossa per un quarto di secolo insieme ai compagni italiani, all’interno di una riduzione perfettamente compatibile, quasi sovrapponibile all’altra<sup>17</sup>.

L’organicità tra i due spettacoli non stupisce, anzi conferma quello che l’attrice scriveva nei suoi *Ricordi*, dove attribuiva sia la riduzione del *Macbetto* di Carcano che la ratifica finale di quello in inglese a una contrattazione svolta in prima persona (pur con modalità forse in parte trasfigurate da ragioni di opportunità) con alcuni rappresentanti della cultura inglese, per la quale era prassi «falcidiare» anche un classico come Shakespeare «operando vari tagli» e adattando «la produzione non solo alle capacità e al numero degli attori delle diverse Compagnie, ma pure al gusto e alle esigenze del pubblico, non sempre in grado di formarsi un giusto criterio dei tempi, dei luoghi e delle condizioni nelle quali il teatro Shakespeariano ebbe il suo

---

17 Per la ricostruzione dettagliata delle tourné inglesi si rinvia allo studio di Giorcelli (1981); alcune osservazioni preliminari sull’affinità tra la riduzione italiana e quella inglese sono anticipate in Chichiriccò (2024: 31).

sviluppo» (Ristori 2005: 61). Il fatto che Ristori attribuisca ad altri l'autorizzazione ad agire sul testo drammatico «senza scrupolo, nell'intendimento di renderlo comprensibile a tutte le intelligenze» è probabilmente un modo per esorcizzare le possibili critiche; le relazioni tra i copioni, però, mostrano come la scelta di intervenire in modo anche risoluto sul testo originale sia presa sulla traccia e in emulazione dell'infedeltà dei colleghi inglesi verso la parola di Shakespeare, sentita come qualcosa di instabile, che non *poteva* ma *doveva* essere risignificato lasciando, come teorizza esplicitamente Salvini nelle sue *Interpretazioni shakespeariane* (Salvini 2014: 131), «libero campo agl'illustratori d'ogni nazione d'interpretare i suoi personaggi, a norma dei diversi costumi, dei diversi sentimenti che caratterizzano i popoli, da lui posti in rilievo sì splendidamente». Questa idealizzazione di uno Shakespeare aperto e praticabile in ogni direzione è evidentemente più di superfluo pretesto per liberarsi dai vincoli di una fedeltà autoriale che il Grande Attore, demiurgo e «autonomo produttore dello spettacolo» (Meldolesi 1997: 121), di fatto non conosce, ma è piuttosto la traccia di un incontro tra diverse culture teatrali che si scambiano le loro esperienze rispetto all'inautenticità e alla molteplicità del testo drammatico, e attraverso quelle si confrontano, si misurano e si diffondono lungo percorsi ancora in parte da sondare.

## Bibliografia

- Bertolone, P. (1998). Appunti per un'interpretazione dei copioni teatrali di Eleonora Duse. *Biblioteca teatrale (45-46-47)*, 11-34.
- Bertolone, P. (2000). *I copioni di Eleonora Duse*, Giardini.
- Brunetti, S. (2008a). Drammaturgia d'attore nell'ordito di un copione: "Kean" da Alexandre Dumas père a Gustavo Modena. In Ead., *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano* (pp. 1-52), Esedra.
- Brunetti, S. (2008b). "La signora dalle camelie". *Adattamenti per la scena italiana dell'Ottocento*. CLEUP.
- Cambiaghi, M. (2024). Adelaide Ristori ed Ernest Legouvé. La via francese alla carriera internazionale. *Drammaturgia*, XXI (11), 59-74.

Chichiriccò, E. (2024). Per una filologia del copione: Adelaide Ristori e “Lady Macbeth”. *Drammaturgia*, XX (11), 27-44.

Graziano, C. (2001). Ernesto Rossi: «artifex additus artificis»: la testimonianza dei copioni di scena. In A. Dolfi (Ed.), *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*. Bulzoni.

Giorcelli, C. (1981). Adelaide Ristori sulle scene britanniche e irlandesi. *Teatro Archivio*, 5, 81-155.

Meldolesi, C. (1979). Alla ricerca del grande attore: Shakespeare e il valore di scambio. *Teatro Archivio*, 2, 114-127.

Pavis, P. (2022). *Dizionario del teatro*. A cura di P. Ranzini e P. Bosisio. Cue Press.

Perrelli, F. (2009). Adelaide Ristori e il copione del Grande Attore. *Ariel*, XXIC (2-3), 50-68.

Ristori, A. (2005). *Ricordi e studi artistici* [1887]. A cura di A. Valoroso. Dino Audino.

Salvini, T. (2014). Interpretazioni e ragionamenti su talune opere e personaggi di G. Shakspeare [1883]. In Id., *Sul teatro e la recitazione: scritti inediti e rari* (pp. 130-135). A cura di D. Orecchia. I libri di AAR.

Shattuck, C.H. (1965). *The Shakespeare Promptbooks: A Descriptive Catalogue*. Urbana.

Shakespeare, W. (1853). *Shakespeare's Tragedy of Macbeth, with Locke's music; arranged for representation at the Princess's Theatre, with historical and explanatory notes by Charles Kean, as first performed on Monday, February 14<sup>th</sup>*. Chapman (London).

Shakespeare, W. (1858). *Macbetto*, vol. II del *Teatro scelto di Shakespeare*, (G. Carcano, Trad.). Le Monnier.

Shakespeare, W. (s.d.). *Ristori. Macbeth, King of Scotland. A tragedy in five acts, by William Shakespeare*. Allen (Belfast).

Shakespeare, W. (1884). *Ristori. Macbeth, King of Scotland. A tragedy in five acts, by William Shakespeare*. Allen (Belfast).

Shakespeare, W. (1880). *Macbeth: a tragedy, in five acts by William Shakespeare, as performed by Sig. Salvini and the American Company, under the management of Mr. John Stetson*. Seer's Printing Establishment (New York).

- Sestito, M. (1979). La carriera di un copione. In L. Caretti (Ed.), *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800* (pp. 181-209). Bulzoni.
- Urban, S. (2013). *“Fino a che farò l'artista, sarò anche attrice”. Uno studio sulla prassi teatrale di Adelaide Ristori* [Tesi di dottorato inedita]. Università degli Studi di Padova.
- Valoroso, A. (2009). Adelaide Ristori e la (ri)creazione scenica di (Lady) Macbeth. *Ariel*, XXIV, 69-103.
- Viziano, T. (2000). *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*. Bulzoni.
- Vazzoler, L. (1984). *Due copioni da Shakespeare per Eleonora Duse*. Bulzoni.



# Dalla carta alla scena: una prima edizione critica per la danza

*Marco Argentina*

Alma Mater Studiorum Università di Bologna; Università di Padova  
DOI: 10.54103/st.256.c531

## **Abstract**

Il contributo si propone di enucleare le questioni metodologiche legate alla ricostruzione, su carta, di un balletto del passato, proponendo, come *exemplum*, un caso di studio specifico: l'edizione critica coreica del *Réveil de Flore*, un balletto in un atto di Marius Petipa, musicato da Riccardo Drigo e andato in scena per la prima volta a Peterhof, vicino a San Pietroburgo, nel 1894.

Più precisamente, il saggio intende illustrare le fasi di ideazione, creazione e perfezionamento dell'architettura dell'edizione critica, il cui scopo principale è di trascrivere e tradurre la coreografia del balletto di Petipa, mettendola in relazione con la musica di Drigo e restituendola nella versione più vicina possibile a quella della *première*, così com'è offerta nella partitura coreica manoscritta del *Réveil de Flore*, stesa in notazione Stepanov (un sistema di "scrittura" della danza oggi noto a pochissimi specialisti) e conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard.

L'articolo focalizzerà l'attenzione sulle problematiche principali affrontate nel corso della realizzazione dell'edizione critica, e sulla loro risoluzione.

## **Parole chiave**

Filologia; *Réveil de Flore*; Marius Petipa

## **From the Page to the Stage: A First Critical Edition for Dance**

## **Abstract**

The paper proposes to enucleate the methodological issues involved in the reconstruction on paper of a ballet from the past, using as an example

a specific case study: the critical choreographic edition of *Le Réveil de Flore*, a one-act ballet by Marius Petipa, set to music by Riccardo Drigo and first performed in 1894 in Peterhof, near St Petersburg.

More specifically, the paper aims to illustrate the phases of conception, creation and refinement of the architecture of the critical edition, whose main purpose is to transcribe and translate the choreography of Petipa's ballet, relating it to Drigo's music and restoring it in a version as close as possible to that of the premiere, as it appears in the manuscript choreographic score of *Le Réveil de Flore*, written in Stepanov notation (a system of dance "writing" known today to very few specialists) and preserved in the Sergeev Collection of the Houghton Library at Harvard University.

The paper will focus on the main problems encountered during the production of the critical edition and their resolution.

## Keywords

Philology; Réveil de Flore; Marius Petipa

I capolavori del balletto classico ottocentesco, come *Giselle*, *Le Lac des cygnes* o *La Belle au bois dormant*, che popolano il repertorio dei teatri più illustri di tutto il mondo, sono proposti oggi come l'esatta (o quasi) versione di quelli messi in scena alla data di creazione. In realtà, nel corso dei secoli, si sono modificati, con aggiunte, tagli, alterazioni, la maggior parte dei quali non sappiamo attualmente né quali siano né quando siano stati introdotti.

Sono stati compiuti numerosi tentativi di ricostruzione filologica dei balletti nella loro versione originaria. Possiamo ricordare almeno la *Sylphide* (Guglielmotti 2013) o la *Giselle* (Cyratfran 2019) di Pierre Lacotte date negli anni Settanta del Novecento, *La Belle au bois dormant* (Pavlenko 2022a-b; Apanasenko 2022a-b) o *La Bayadère* (Vassilev 2019) di Sergej Vicharev, i più recenti lavori di Aleksej Ratmanskij come *Le Lac des cygnes* (Pavlenko 2024) o *l'Arlequinade* (Vassilev 2024), tutti lavori di eccezionale qualità artistica, ma per nessuno dei quali il coreografo/restauratore, che – sottolineiamo – *non* è un filologo, ha giustificato scientificamente per iscritto le proprie scelte ricostruttive, che dunque risultano sfuggenti e fanno sì che tali messinscena non siano utilizzabili per studi successivi dello stesso spettacolo di danza. Il risultato è che, ogni volta, le ricerche per ricostruire filologicamente un balletto del passato nella sua prima versione occorre ripartire da zero.

Vi sono casi in cui alla messinscena che intende riportare alla luce la versione originaria di un balletto viene affiancata la pubblicazione a stampa del lavoro compiuto. Si pensi al numero monografico del 1980 della rivista «L'Avant-Scène – Ballet-Danse», in cui Pierre Lacotte parla della “sua” *Giselle* (Lacotte 1980), ma anche a scritti frutto delle ricerche di alcuni, celebri, studiosi di danza riguardanti balletti non classici, come, ad esempio, Ann Hutchinson Guest e Claudia Jeschke, che nel 1991 curano la ricostruzione dell'*Après-midi d'un faune* di Vaclav Nižinskij (Hutchinson Guest, Jeschke 1991), o come Millicent Hodson, che, in una monografia datata 1996, offre il “restauro” del *Sacre du printemps* nižinskiano (Hodson 1996). Pur essendo stata descritta la coreografia restituita e indicate le fonti adoperate come base per la ricostruzione, in queste pubblicazioni non sono stati precisati, se non in rari casi, quali testimoni o parti di testimoni siano stati impiegati per definire i diversi passaggi della ricostruzione momento per momento, né sono stati chiariti gli indizi o le prove dell'attendibilità delle fonti adottate. In altre parole, non sono stati rispettati i principi rigorosi dell'ecdotica. Ne consegue che gli storici della danza, oggi, studiano prodotti che non hanno mai visto, e che gli spettatori credono di vedere in scena spettacoli “archeologici” (nel senso più nobile del termine), che in realtà non lo sono o che, quanto meno, non sappiamo se e quanto lo siano.

Si è pertanto concepita l'elaborazione di un'edizione critica coreica, ossia di un'edizione in cui viene riportato alla luce filologicamente, su carta, un testo coreografico del passato, a cui vanno aggiunte le ragioni dettagliate sottese alle scelte operate, basate su fonti antiche, rintracciabili in biblioteche e archivi, ricercate, ritrovate e analizzate, nelle quali è registrato un certo balletto mediante una specifica notazione della danza. In altre parole, i testimoni principali utili a restituire un balletto del passato, creato in un'epoca precedente l'invenzione o l'uso abituale degli strumenti audiovisivi, sono le partiture coreiche, ossia le fonti manoscritte in cui sono stati annotati i passi e i movimenti del corpo dei ballerini, nonché i loro spostamenti sul palcoscenico e le loro sequenze pantomimiche, attraverso una delle molteplici modalità di trascrizione del dettato coreografico. Nei secoli, infatti, sono stati inventati diversi modi di “scrivere” la danza: solo per citare alcuni esempi tra quelli più noti, pensiamo alle notazioni di Raoul-Auger Feuillet (1700), di Arthur Saint-Léon (1852), di Friedrich Zorn (1887), di Vladimir Stepanov (Stépanow 1892) e di Rudolf von Laban (1954). Alcune di queste

sono codificate e rese pubbliche, molte altre, invece, sono state inventate per il solo uso personale del coreografo-artefice (e, tutt'al più, degli assistenti che collaboravano a stretto contatto con lui), ma, indipendentemente dalla loro diffusione, ciascuna differisce dalle altre, poiché ha caratteristiche peculiari che, per essere comprese, devono essere decryptate, un'operazione che oggi sono in grado di compiere solo pochi specialisti. In ogni modo, non esiste una notazione di danza universalmente riconosciuta e adoperata, come è, invece, nel campo della musica, e, dunque, una traduzione in linguaggio verbale di tali sistemi di notazione coreografica è assolutamente indispensabile a che il dettato coreico di un balletto possa essere compreso, almeno, da danzatori, coreografi e storici della danza.

La realizzazione di un'edizione critica coreica è un'operazione pionieristica che prende avvio grazie agli studi (compiuti negli ultimi dieci anni e ancora in corso) di Elena Randi (2020 e 2022)<sup>1</sup> e ai lavori e alle ricerche del gruppo di Filologia della danza dell'Università di Bologna da lei costituito<sup>2</sup>.

Un'edizione critica coreica – esattamente come quelle che, da più di un secolo, vengono realizzate in ambito letterario e musicale – si compone di tre sezioni fondamentali: un'introduzione storico-critica e metodologica, in cui, oltre a un *excursus* della storia e della fortuna del balletto preso in esame, vengono illustrati i criteri e le scelte adottati nell'edizione critica; l'edizione critica vera e propria del testo coreografico e musicale; l'apparato critico-filologico, in cui sono motivati puntualmente le scelte di trascrizione, gli emendamenti e le traduzioni in linguaggio verbale.

Per l'elaborazione di un'edizione critica coreica è utile seguire l'*iter* attuato dai filologi letterari e musicali. *In primis*, va compiuta la *recensio*, ovvero la ricerca e il censimento di tutti i testimoni utili alla ricostruzione della musica, della coreografia e dell'azione scenica. Per la parte musicale,

---

1 Segnaliamo anche un intervento della studiosa più recente, intitolato *Un modello di edizione critica coreica: problematiche di connessione tra testo musicale e dettato coreografico*, tenuto in occasione del XXVIII Colloquio di musicologia del «Saggiatore musicale» (Bologna, 22-24 novembre 2024). Il saggio sarà pubblicato negli Atti del Colloquio a dicembre del 2025 all'interno del n. 18 della rivista «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni».

2 Per una ricognizione di tutte le attività di ricerca e di elaborazione delle edizioni critiche coreiche (lezioni, seminari, laboratori pratici di ricostruzione filologica, ecc.), nonché per la visione delle restituzioni sceniche finora realizzate, rimandiamo al sito web del gruppo di ricerca: <https://site.unibo.it/filologiadelladanza/it>.

i testimoni principali sono la partitura orchestrale, la riduzione per pianoforte e il *répétiteur*, il quale, quando reperibile, è assai prezioso per la ricostruzione filologica della musica di uno spettacolo di danza: esso, infatti, restituisce la partitura suonata durante le prove e, di conseguenza, durante la messinscena di cui l'edizione critica coreica è testimone, posto che la partitura a stampa non riporta mai esattamente la versione per la scena. Riguardo alla danza, i documenti fondamentali sono le partiture coreiche, che possono essere offerte da un unico testimone o – raramente – da più testimoni. Infine, per quanto concerne le fonti testuali inerenti all'azione scenica, è necessario ricercare il libretto del balletto, il programma di sala, le cronache, le recensioni e l'argomento del balletto.

Il modello a nostro parere più interessante di edizione critica è quello genetico, che restituisce, su carta, il percorso evolutivo di uno spettacolo di danza. Per realizzarlo, occorre reperire non solo i testimoni musicali, coreici e testuali relativi allo spettacolo scelto come base, ma anche le fonti delle versioni sceniche ritenute utili a definire la fortuna di quel balletto.

Una volta terminata la *recensio*, è necessaria una verifica delle relazioni tra i testimoni reperiti, a cui segue l'*interpretatio* degli stessi. Dopo di che, si procede con la trascrizione dei testimoni selezionati, ovvero con la restituzione delle note musicali, dei simboli tramite cui è offerta la coreografia e delle indicazioni verbali inerenti all'azione scenica. Segue la traduzione in linguaggio verbale dei simboli della notazione coreografica e dei grafici che illustrano gli spostamenti dei danzatori sul palcoscenico. Benché di certo impensabile per i filologi letterari e musicali, i cui codici espressivi sono diffusissimi, l'operazione di traduzione – come anticipato – è assolutamente necessaria per un'edizione critica coreica, poiché le modalità di notazione della danza con cui sono state stese le partiture coreiche del passato sono quasi sempre sconosciute ai ballerini e ai coreografi contemporanei e sono state studiate e deciptate, fino ad oggi, solo da un numero esiguo di esperti.

Contestualmente alla fase di trascrizione e di traduzione dei testimoni avviene anche quella di *emendatio* degli stessi, una fase assai spinosa e sdruciolevole nella quale si correggono gli errori di trascrizione, segnalando doverosamente, al contempo, i casi difficilmente risolvibili.

Un primo esempio di lavoro filologico di questo genere è l'edizione critica del balletto *Le Réveil de Flore*, coreografia di Marius Petipa e musica del padovano Riccardo Drigo, edizione realizzata e curata dal sottoscritto

durante i tre anni di dottorato presso l'Università di Padova (Argentina 2023). Precisiamo che, trattandosi del primo esperimento mai tentato, abbiamo scelto un balletto di cui esistesse un'unica partitura coreica e, dunque, la nostra edizione non prevede (non può prevedere) la ricostruzione della trasmissione del balletto nel tempo.

L'architettura di tale edizione critica è stata ideata, creata e perfezionata lungo il percorso dottorale con l'intento di tradurre, nella maniera più chiara e precisa possibile, la coreografia originale del balletto di Petipa, mettendola in relazione con la musica, altrettanto originale, di Riccardo Drigo. A tale scopo, la struttura-base dell'edizione critica del *Réveil de Flore* prevede due pagine, affiancate l'una all'altra, che “dialogano” tra di loro: in quella di sinistra sono riportati lo spartito musicale e la partitura coreica incolonnati in modo che sia chiaro che movimento del corpo corrisponda a che accordo musicale; nella pagina posta a fronte, si trova la traduzione in linguaggio verbale della coreografia.

Un controllo fondamentale della traduzione è stato (ed è ancora oggi) il lavoro condotto con Stefania Ballone e Francesco Mascia, due eccezionali ballerini della compagnia del Teatro alla Scala di Milano<sup>3</sup>, che provano concretamente sul loro corpo quanto tradotto, su carta, nell'edizione critica coreica da noi elaborata, in qualche, fortunatamente raro, caso scoprendo che una certa nostra decriptazione del movimento danzato non era fisicamente eseguibile e che dunque doveva esserci stato un errore interpretativo, che andiamo via via a correggere.

I testimoni scelti per realizzare l'edizione critica del *Réveil de Flore* sono: la partitura coreica manoscritta completa, conservata nella Houghton Library dell'Università di Harvard e stesa in bella copia attraverso il sistema di notazione Stepanov<sup>4</sup>, ossia mediante la modalità di scrittura della danza inventata

---

3 I primi risultati della nostra collaborazione con i due ballerini scaligeri alla ricostruzione filologica concreta del *Réveil de Flore* sono stati rappresentati in scena in occasione della lezione-spettacolo *Segni sulla carta / corpi sulla scena*, che ha avuto luogo il 27 novembre 2023 nel Teatro del DamsLab dell'Università di Bologna (Filologia della danza, 2024). Segnaliamo che tale lezione-spettacolo è stata riproposta (con qualche lieve variante) il 10 marzo 2025 al Teatro dei Rinnovati di Siena in occasione della giornata di studi intitolata *Dalla carta alla scena: la trasmissione nel balletto*. Cfr. <https://www.dssbc.unisi.it/it/eventi/dalla-carta-alla-scena-la-trasmissione-nel-balletto-teatro-dei-rinnovati>.

4 Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, anonima, senza data, conservata nella Sergeev Collection della Houghton Library dell'Università di Harvard,

dal ballerino del Mariinskij, Vladimir Stepanov, che la illustra e decifra, in francese, in un manuale pubblicato a Parigi nel 1892, sistema ripreso, perfezionato e utilizzato anni dopo da Aleksandr Gorskij e Nikolaj Sergeev per registrare i capolavori del balletto creati nei Teatri Imperiali russi (Argentina 2020: 51-52); lo spartito per pianoforte del balletto, edito da Zimmermann nel 1914 (Drigo 1914); l'argomento del balletto, pubblicato nell'«Annuario dei Teatri Imperiali» (stagione 1893-1894) (Anonimo 1895: 426-427); il libretto a stampa e, in particolar modo, i due esemplari conservati nel Museo Bachrušin di Mosca e databili all'anno della *première* dello spettacolo, ovvero al 1894 (Petipa, Ivanov 1894)<sup>5</sup>.

Il manoscritto della partitura coreica è anonimo e senza data, ma abbiamo ragione di credere che sia stato steso da Aleksandr Gorskij, da un suo allievo o da un collaboratore, nel 1897. La datazione del manoscritto della partitura coreica si desume grazie ai cognomi dei danzatori offerti, in maniera sparsa, nel testimone, cognomi che corrispondono perfettamente a quelli di alcuni componenti del *cast* della rappresentazione del 28 luglio 1897 al Teatro del Gran Palazzo di Peterhof, vicino a San Pietroburgo<sup>6</sup>. Pur non restituendo, dunque, la partitura coreica relativa alla *première* del balletto, il manoscritto di Harvard è comunque da considerarsi come un testimone molto prezioso

---

collocazione MS Thr 245, 45, online: [https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:465841264\\$42i](https://iif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:465841264$42i).

- 5 Sebbene l'autore del libretto sia anonimo e la data indefinita, presumiamo che il documento sia stato scritto "a quattro mani" da Marius Petipa e Lev Ivanovič Ivanov nel 1894, prima cioè della *première* del balletto a Peterhof. Nel Museo Teatrale Centrale di Stato "A.A. Bachrušin" di Mosca (collocazione: ф. 37 "Bočarov M.I.", л. 28) sono conservate due copie di tale libretto, entrambe prive di frontespizio e composte ciascuna da tre pagine non numerate. Uno degli esemplari riporta anche annotazioni manoscritte inerenti ai costumi di alcuni personaggi del balletto, nonché correzioni relative al *plot* e, di conseguenza, al dettato scenico. Si può supporre che gli interventi a mano si debbano al costumista del balletto, Evgenij Petrovič Ponomarëv, o a uno dei due librettisti del *Réveil de Flore*.
- 6 Cfr. la copia del programma di sala dello spettacolo del 28 luglio 1897 al Teatro Imperiale del Gran Palazzo di Peterhof conservata nel Museo Statale dell'Arte del Teatro e della Musica di San Pietroburgo, collocazione: ГИК 5205/85. I cognomi dei danzatori riportati nelle carte della partitura coreica manoscritta del *Réveil de Flore* sono quelli di Matil'da Kšesinskaja (Flora), Pavel Gerdt (Apollo), Nikolaj Legat (Zefiro), Vera Treflova (Cupido), Sergej Legat (Mercurio), Ivan Kusov (Ganimede) e Klavdija Kuličevskaja (Ebe). Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., *folders* 2, 7, 8 e 9.

per il nostro lavoro di ricostruzione filologica, giacché relativo a una replica del *Réveil de Flore* assai vicina cronologicamente alla data del debutto.

Il manoscritto della Sergeev Collection offre la partitura coreica completa del balletto, mettendo in relazione la parte musicale dell'opera con quella danzata. Per quanto riguarda il testo musicale, però, data la semplificazione della linea musicale offerta nel manoscritto della partitura coreica, abbiamo deciso di non utilizzare quest'ultima all'interno dell'edizione critica, ma, invece, la riduzione per pianoforte edita da Zimmermann datata 1914, l'unica a stampa esistente per intero, per quanto a nostra conoscenza. La sua pubblicazione risale a una data piuttosto distante dalla *première* dello spettacolo. Le ragioni che ci hanno indotto a compiere questa scelta sono due: *in primis*, il fatto che le note della linea melodica semplificata offerta nella partitura coreica del *Réveil de Flore* sono equivalenti a quelle stampate nello spartito di Zimmermann, fatte salve alcune piccolissime varianti insignificanti; in secondo luogo, il fatto che, per quanto meno completa della partitura orchestrale, la riduzione per pianoforte è comunque più completa della linea melodica offerta nel manoscritto di Harvard, dato che si inquadrano molto meglio l'armonia di riferimento e l'accompagnamento orchestrale. Inoltre, per appurare ulteriormente l'affidabilità del testimone musicale da noi adottato nell'edizione critica, vista la sua pubblicazione in una data distante dalla *première* dello spettacolo, lo abbiamo confrontato con la parte di pianoforte conduttore manoscritta autografa dei tre numeri del balletto che sono conservati nella collezione privata di Michele Armelin a Padova (1. *Nocturn* [*Notturmo*], 2. *Gavot Pičĭkato* [*Gavotte Pizzicato*] e 3. *Galop*), raffronto che, sebbene non sia avvenuto con tutti i numeri del balletto in quanto mancanti, è stato ugualmente sufficiente a dimostrare la credibilità della nostra scelta per l'edizione critica. Nonostante, infatti, i tre numeri del *Réveil de Flore* conservati a Padova non corrispondano né nell'ordine di progressione né – in parte – nei titoli ai primi tre pezzi offerti dallo spartito per pianoforte Zimmermann dell'intero balletto (1. *Nocturne*, 2. *Entrée d'Aquilon* e 3. *Apparition d'Aurore*), le note musicali riportate nei manoscritti padovani equivalgono a quelle della riduzione edita da Zimmermann. In più, confrontando la musica scritta nelle fonti appena citate con quella offerta dalla linea melodica presente nella partitura coreica di Harvard, si riscontrano pochissime e sporadiche varianti, che tuttavia non alterano il dettato armonico di ciascun numero del *Réveil de Flore*.

Si è scelto, poi, di includere nell'edizione critica: il *Sujet du ballet* (Anonimo 1914) e le annotazioni verbali inerenti all'azione scenica (più o meno delle didascalie), entrambi contenuti nella riduzione per pianoforte Zimmermann; l'argomento del balletto, edito nell'«Annuario dei Teatri Imperiali» del 1895; il testo del libretto a stampa. Tali testimoni sono utili a ricostruire la *fabula* della creazione petipaiana. Il *Sujet du ballet* e le annotazioni verbali dello spartito Zimmermann riportano, infatti, in francese e con qualche lieve precisazione aggiuntiva, il contenuto dell'argomento del balletto, da noi altresì adottato perché specificamente relativo alla *première* del *Réveil de Flore*, come si evince dalle pagine dell'«Annuario dei Teatri Imperiali» in cui è edito; le copie del libretto a stampa conservate a Mosca, invece, sono state scelte perché rappresentano – soprattutto l'esemplare con annotazioni e correzioni manoscritte – un *unicum* molto importante per il nostro lavoro di natura filologica.

Perseguendo il duplice obiettivo di rendere l'edizione critica del *Réveil de Flore* sia un contributo innovativo nell'ambito degli studi sulla storia della danza, sia uno strumento grazie a cui i professionisti della danza possano ricostruire materialmente, su un palcoscenico, il balletto omonimo di Petipa/Drigo nella sua versione “originale”, il processo di elaborazione del nostro lavoro filologico ha presentato non poche difficoltà in merito alla traduzione in linguaggio verbale del dettato coreografico, per quanto concerne sia le sequenze di danza pura che i passaggi mimico-gestuali.

La notazione Stepanov, con cui è stesa la partitura coreica del *Réveil de Flore* conservata ad Harvard, descrive i movimenti del corpo (e, in particolare modo, quelli strettamente legati alla danza classica) in modo analitico, frammento per frammento; ciò rende facilmente comprensibile ogni singolo passo e/o posizione della coreografia del balletto petipaiano, pur essendo la tecnica classica adottata nei Teatri Imperiali alla fine dell'Ottocento parzialmente diversa da quella in uso al giorno d'oggi. Per questo motivo, nella nostra edizione critica abbiamo tradotto la partitura coreica in linguaggio verbale conservando il carattere di analiticità del codice Stepanov, descrivendo cioè la dinamica di ogni passo annotato nei suoi vari momenti. Là dove, invece, abbiamo riscontrato – in casi meno frequenti – passi o posizioni che corrispondono perfettamente a quelli eseguiti oggi, abbiamo riportato direttamente il nome di tale passo (ad esempio, *pas de chat*) o posizione (ad esempio, “in *relevé*”) senza offrirne la descrizione.

In questi casi, abbiamo scelto la nomenclatura del manuale di Marcella Otinelli, *Come nasce una danzatrice* (1970). Avremmo potuto utilizzare il vocabolario tecnico della danza di Enrico Cecchetti, in quanto all'epoca del *Réveil de Flore* era uno degli insegnanti principali della Scuola di ballo del Mariinskij, dalla quale usciva la maggior parte dei danzatori della compagnia, e inoltre era il secondo coreografo quando Petipa era il primo. Ciononostante, il lessico adottato dal Maestro italiano è noto attualmente solo a pochi danzatori e insegnanti di danza specializzati. Invece, il vocabolario della Otinelli è fra i più comunemente utilizzati al giorno d'oggi nelle scuole italiane, ed è dunque agilmente comprensibile. Per di più, Marcella Otinelli è stata un'allieva di Teresa Battaggi, che aveva studiato con Raffaele Grassi, discepolo di Giovanni Lepri, noto insegnante di Enrico Cecchetti (Otinelli 1970: 12). I vocabolari tecnici della Otinelli e di Cecchetti hanno dunque radici comuni, ma, nel corso del Novecento, la *lectio* restituita da Marcella Otinelli si è diffusa in Italia in maniera più ampia rispetto al metodo cecchettiano.

Per indicare la durata di esecuzione di ogni movimento dei danzatori non ci siamo avvalsi del vocabolario della teoria musicale, ma abbiamo adottato il lessico in uso nelle lezioni di danza, attribuendo al valore di ogni nota una specifica quantità di tempo corrispondente.

Infine, la restituzione verbale dei gesti pantomimici ha rappresentato l'operazione più ardua nell'elaborazione dell'edizione critica del *Réveil de Flore*, poiché la partitura coreica manoscritta del balletto riporta verbalmente *cosa* deve essere mimato ma non spiega *come* restituire materialmente, attraverso il gesto, le sequenze mimiche. Ad esempio, nelle carte della scena iniziale della creazione di Petipa è riportato che la dea della luna, Diana, verso la metà del suo assolo, si ferma e “dice”, mimando: «Qui [...] e là [...] tutti dormono»<sup>7</sup>, specificando inoltre che, dopo l'avverbio “qui”, la ballerina deve indicare verso la propria destra, e che dopo la parola “là”, deve farlo

---

7 Cfr. la partitura coreica manoscritta completa del *Réveil de Flore*, cit., folder 1, seq. 21. Il manoscritto, composto da fogli sciolti redatti *fronte/retro*, è suddiviso in undici *folders* e la numerazione delle carte è alquanto confusa: a volte sono presenti dei salti, altre volte i numeri si ripetono, altre volte ancora sono scritti più numeri nella medesima carta. Per facilitare la consultazione al lettore, abbiamo deciso di indicare le carte del documento secondo la numerazione assegnata loro dagli archivisti della biblioteca di Harvard nella digitalizzazione del documento che si trova online nel sito citato nella nota 4 del presente saggio, numerazione preceduta dalla dicitura “seq.”/“seqq.” (ad esempio, seq. 23 o seqq. 23-24).

verso la sua sinistra. Si intuisce, dunque, che in concomitanza del “qui” e del “là” si deve eseguire un gesto di segnalazione, ma non è chiaro quale possa essere realmente, così come non è intelligibile la mimica che simboleggiava “tutti” e “dormono”.

La soluzione al problema della decrittazione del codice pantomimico sarebbe certamente l'utilizzo di fonti primarie in cui siano descritti e spiegati i gesti adottati dai ballerini del primo o almeno di uno dei primi *cast* del *Réveil de Flore*. Ci riferiamo, in particolar modo, ai taccuini appartenuti ai danzatori della compagnia del teatro Mariinskij, nei quali essi avrebbero avuto l'abitudine di annotare le descrizioni puntuali dei gesti pantomimici da loro eseguiti in scena<sup>8</sup>. In mancanza di tali fonti, ci si può avvalere, per ora, di altri due “vocabolari” dedicati alla mimica del balletto, ossia dei volumi di Joan Lawson (1957) e di Beryl Morina (2000), editi rispettivamente nel 1957 e nel 2000 e, in entrambi i casi, raffiguranti sequenze gestuali insegnate in Inghilterra nella seconda metà del Novecento. Le due autrici infatti – come si evince nelle prime pagine di ciascuno dei due volumi – sono allieve di due ballerine russe formatesi presso la Scuola Imperiale del Teatro Mariinskij (nello specifico, la Lawson è una discepola di Serafima Aleksandrovna Astaf'eva – diplomata nel 1895 e attiva presso l'istituzione pietroburchese fino al 1905 –, mentre la Morina lo è della prima ballerina assoluta Matil'da Feliksovna Kšesinskaja), che, allo scoppio della Rivoluzione, si sono trasferite a Londra e hanno aperto, ciascuna, una propria scuola, tramandando

---

8 Aleksandr Viktorovič Širjaev, ballerino dei Teatri Imperiali per diversi anni nel cast del *Réveil de Flore*, nonché assistente di Marius Petipa verso la fine della carriera del Maestro, nelle proprie *Memorie* scrive che molti danzatori della compagnia dei Teatri Imperiali, soprattutto maschili (ma anche alcune ballerine, come, ad esempio, Anna Pavlova), usavano appuntare su quaderni e taccuini le sequenze pantomimiche dei personaggi loro assegnati (Širjaev 2018: 54-55). Un altro, importantissimo, testimone utile alla ricostruzione filologica del linguaggio pantomimico sarebbe un presunto manoscritto di quattromila pagine redatto, in tarda età, da Tamara Karsavina, celebre ballerina, prima, dei Teatri Imperiali, poi, dei Ballets Russes di Djagilev. Ne fa menzione lo storico della danza, Giannandrea Poesio, nel 1993, quando dichiara che la Karsavina – interprete della parte di Flora nel *Réveil* a partire dai primi del Novecento – nei suoi ultimi sette anni di vita avrebbe steso tale cospicuo documento, nel quale sarebbe contenuta una sorta di vocabolario dei gesti pantomimici tipici del balletto. Sarebbe utile capire a che periodo e a che ambito geografico questi gesti si riferiscano. Poesio, tuttavia, non specifica dove sia conservato il manoscritto della Karsavina (Poesio 1994: 79-80).

così il codice mimico-gestuale appreso presso i Teatri Imperiali direttamente agli allievi. Ma naturalmente manuali così recenti vanno presi con molte cautele.

## Bibliografia e sitografia

Anonimo, (1895). Prazdnestva v” Petergofě po slučaju Brakosočetanija Ich” Imperatorskich” Vysočestv” Velikoj Knjažny Ksenii Aleksandrovny i Velikago Knjazja Aleksandra Michailoviča. In A. E. Molčanov” (redaktor”), *Ežegodnik” Imperatorskich” Teatrov”. Sezon” 1893-1894 gg.* (pp. 417-430). Direkcija Imperatorskich” Teatrov”.

Anonimo, (1914). Sujet du ballet. In Drigo, R. (1914). *Le Réveil de Flore. Ballet anacréontique en un acte de M. Petipa et L. Ivanov [sic], représenté pour la première fois au Théâtre Impérial de Peterhof au spectacle-gala donné à l’occasion de noces de Leurs Altesses Impériales la Grande Duchesse Xénia Alexandrovna et le Grand Duc Alexandre Mikhaïlovitch, musique de Richard Drigo. Partition pour piano à 2 mains.* Jul[ius] Heintz [sic] Zimmermann. La pagina, unica e non numerata, in cui è presente il *Sujet du ballet* è quella precedente a p. 1.

Apanasenko, V. (2022a, August 16). *Spjaščaja krasavica / čast’ 2 /– balet (rekonstrukcija – Sergej Vicharev)* [Video]. Mail.ru @video. [https://my.mail.ru/bk/apanasenko.vitya/video/3/3358.html?related\\_deep=1](https://my.mail.ru/bk/apanasenko.vitya/video/3/3358.html?related_deep=1).

Apanasenko, V. (2022b, August 16). *Spjaščaja krasavica / čast’ 3 /– balet (rekonstrukcija – Sergej Vicharev)* [Video]. Mail.ru @video. [https://my.mail.ru/bk/apanasenko.vitya/video/3/3357.html?related\\_deep=1](https://my.mail.ru/bk/apanasenko.vitya/video/3/3357.html?related_deep=1).

Argentina, M. (2020). “La notazione Stepanov. Primi appunti.” *Il castello di Elsinore*, 82, 51-61.

Argentina, M. (2023). *Un prototipo di edizione critica della danza: “Le Réveil de Flore” di Marius Petipa* [tesi di dottorato, 2 voll., Università di Padova].

Cyratfran (2019, March 15). *Giselle Lacotte Loudières Legris* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1ezQcaielD4>.

Drigo, R. (1914). *Le Réveil de Flore. Ballet anacréontique en un acte de M. Petipa et L. Ivanov [sic], représenté pour la première fois au Théâtre Impérial de Peterhof au spectacle-gala donné à l’occasion de noces de Leurs Altesses Impériales la Grande Duchesse Xénia*

*Alexandrovna et le Grand Duc Alexandre Mikhailovitch, musique de Richard Drigo. Partition pour piano à 2 mains.* Jul[ius] Heinr[ich] Zimmermann.

Feuillet, R.-A. (1700). *Chorégraphie, ou L'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de Dances. Ouvrage tres-utile aux Maîtres à Danser & à toutes les personnes qui s'appliquent à la Danse.* Chez l'Auteur, Et chez Michel Brunet.

Filologia della danza (2024, April 29). *Segni sulla carta / corpi sulla scena: lezione spettacolo su Il Risveglio di Flora (27/11/2023)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=klpIXAyaWJA>.

Guglielmotti, F. (2013, July 2). *La sylphide (de P. Lacotte – 1972)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=r0DnSTwoWHc>.

Hodson, M. (1996). *Nijinsky's Crime Against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for "Le Sacre du Printemps"*. Pendragon Press.

Hutchinson Guest, A., Jeschke, C. (1991). *Nijinsky's "Faune" restored. A study of Vaslav Nijinsky's 1915 dance score "L'Après-midi d'un Faune" and his dance notation system.* Gordon and Breach.

Laban, R. von, (1954). *Principles of Dance and Movement Notation*, Macdonald & Evans.

Lacotte, P. (1980). "Giselle." *L'Avant-Scène – Ballet-Danse*, 1, 29-57.

Lawson, J. (1957). *Mime. The Theory and Practice of Expressive Gesture with a Description of its Historical Development.* Pitman.

Morina, B. (2000). *Mime in ballet.* Woodstock Winchester Press.

Otinelli, M. (1970). *Come nasce una danzatrice. Trattato pedagogico della danza italiana da Carlo Blasis a Marcella Otinelli.* [S.n.].

Pavlenko, A. (2022a, August 15). *Spjaščaja krasavica / čast' 1 / – balet (rekonstrukcija – Sergej Vicharev)* [Video]. Mail.ru @video. [https://my.mail.ru/mail/aleksei\\_pavlenko/video/41/1067.html?related\\_deep=1](https://my.mail.ru/mail/aleksei_pavlenko/video/41/1067.html?related_deep=1).

Pavlenko, A. (2022b, August 15). *Spjaščaja krasavica / čast' 4 / – balet (rekonstrukcija – Sergej Vicharev)* [Video]. Mail.ru @video. [https://my.mail.ru/mail/aleksei\\_pavlenko/video/41/1066.html?related\\_deep=1](https://my.mail.ru/mail/aleksei_pavlenko/video/41/1066.html?related_deep=1).

Pavlenko, A. (2024, August 19). *Balletto di Teatro alla Scala Swan Lake Petipa Ivanov and Ratmanskij 2016\_360P* [Video]. Yandex.com video. <https://yandex.com/video/preview/8160561612999881697>.

Petipa, M., Ivanov, L.I. (1894). *Programma baleta "Probuždenie Flory" s pometkami rukoj M. I. Bočarova*. [S.n.].

Poesio, G. (1994). La mimica di balletto, in E. Grillo (Ed.), *Incontri con la danza 1993* (pp. 73-89). Opera dell'Accademia Nazionale di Danza.

Randi, E. (2020). Primi appunti per un progetto di edizione critica coreica. *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, 4, 755-771. <https://doi.org/10.6093/sigma.v0i4.7506>.

Randi, E. (2022). Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative. *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 14, 145-159. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/16068>.

Saint-Léon, A. (1852). *La sténochorégraphie ou L'art d'écrire promptement la danse par Arthur Saint-Léon, premier maître de ballet, et premier danseur de l'opéra, professeur de la classe de perfectionnement, avec la biographie et le portrait des plus célèbres maîtres de ballets anciens et modernes de l'école française et italienne*. Chez l'Auteur et chez Brandus éditeur de musique.

Širjaev, A.V. (2018). Peterburgskij balet. Iz vospominanij artista Mariinskogo teatra. In Širjaev, A.V., *Vospominanija. Stat'i. Materialy* (pp. 22-106). Akademija Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj.

Stépanow, W.J. (1892). *Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux*, Imprimerie Zouckermann.

Vassilev, V. (2019, January 31). *Bajaderka – balet* [Video]. Mail.ru @moj mir. <https://m.my.mail.ru/mail/vassilevv.v/video/29/114.html>.

Vassilev, V. (2024, January 15). *Harlequinade – Riccardo Drigo (chor. Aleksej Ratmanskij; The Australian Ballet, 2022)* [Video]. Mail.ru @video. <https://my.mail.ru/mail/vassilevv.v/video/91/10783.html>.

Zorn, F.A. (1887). *Grammatik der Tanzkunst, theoretischer und praktischer; Unterricht in der Tanzkunst und Tanzschreibkunst, oder Choregraphie. Nebst Atlas mit Zeichnungen und Musikalischen uebungs-Beispielen mit Choregraphischer Bezeichnung und einem besondern Notenhefte für den Musiker*. J.J. Weber.

PARTE 3:  
TRA SCENA E SOCIETÀ: ATTORI E ATTRICI IN ITALIA  
DALL'OTTOCENTO A OGGI



# L'altro Ottocento di Fanny Sadowski: problemi, metodi, posizionamenti

*Eleonora Luciani*

Università di Roma Tor Vergata

DOI: 10.54103/st.256.c532

## **Abstract**

In questo articolo si farà riferimento alle principali metodologie d'indagine utilizzate durante un progetto di dottorato per lo studio di Fanny Sadowski, una delle attrici di prosa più amate tra il 1840 e il 1870. L'intento della ricerca non è stato unicamente rivendicare l'importanza di una figura dalla memoria storica compromessa, ma piuttosto quello di indagare, a partire dalle vicende particolari di Fanny Sadowski, alcune questioni più generali dell'Ottocento teatrale italiano. L'approccio, fin dal principio trasversale, non ha escluso lo spoglio di quotidiani e riviste specializzate, l'analisi del repertorio e dei testi teatrali messi in scena, di cronache, biografie, ma anche di un variegato corpus di lettere ancora inedite.

## **Parole chiave**

Attrici; Ottocento; Napoli

## **The Other 19th Century of Fanny Sadowski: Problems, Methods, Positions**

## **Abstract**

This paper will focus on the main methodologies of investigation used throughout a PhD project concerning Fanny Sadowski, one of the most beloved prose actresses between 1840 and 1870. The aim of the research was not only to claim the importance of a figure with a compromised historical memory, but rather to explore, starting from the circumstances of Fanny Sadowski, some more general issues of the nineteenth-century Italian theater. The approach, from the very beginning cross-cutting, did not exclude the review of daily newspapers and specialized journals, the analysis of the

repertoire, theatrical texts staged, chronicles and biographies, but also of a varied corpus of still unpublished letters.

## Keywords

Actresses; Nineteenth Century; Naples

## Posizionamenti

In queste pagine rendiamo conto di metodologie, problemi e posizionamenti di una ricerca di dottorato che ha preso avvio nel 2020, e i cui risultati sono in corso di pubblicazione. L'Ottocento teatrale al quale facciamo riferimento è italiano, riguarda il trentennio che va dagli anni '40 ai '70, ma non fa perno sulle sue vicende più conosciute. Abbiamo considerato invece la possibilità di un altro Ottocento, quello che emerge a partire dalla storia meno nota di Fanny Sadowski (1826-1906), amata attrice del tempo, presto dimenticata.

Vale la pena specificarlo, riferirsi a Sadowski come a una “dimenticata” non significa ignorare gli studi esistenti sul suo conto. Nel 2023 è stata pubblicata la prima monografia sull'attrice, a cura di Raffaella Di Tizio, intitolata *Prima della Duse. L'arte teatrale di Fanny Sadowski rivale di Adelaide Ristori*. Negli ultimi quarant'anni anche altre studiose hanno incontrato Sadowski: nel 1978 Giovanna Ciotti Cavalletto le ha dedicato un capitolo nel suo pionieristico *Attrici e società nell'Ottocento italiano: miti e condizionamenti*; ci sono stati poi i contributi di Simona Brunetti (2004), di Teresa Megale (2008) e di Mariagabriella Cambiaghi (2014), che hanno esaminato la sua prassi artistica in riferimento a certe parti, cavalli di battaglia dell'attrice e importanti tasselli nel repertorio del secolo (rispettivamente Margherita in *La signora delle camelle*, Mirandolina in *La locandiera*, Gabriella in *Cuore ed arte*). A Francesca Seller (1990) va invece il merito di aver proposto il primo sguardo sugli ultimi anni, quelli da impresaria, a Napoli<sup>1</sup>.

La presenza di validi studi non esclude però che la memoria storica di Fanny Sadowski sia giunta fino a noi compromessa e lacunosa, che non esista un fondo, e che ancora oggi i documenti risultino piuttosto esigui. Di Tizio si è interrogata sui motivi di questa dimenticanza, chiamando

---

<sup>1</sup> Aggiungiamo anche il contributo di chi scrive (Luciani 2022), e le voci enciclopediche (Zappieri 1961; Agostini 2012; Di Tizio 2017).

giustamente in causa, tra le altre questioni, il consolidato paradigma interpretativo della storiografia teatrale «che suddivide la storia del teatro italiano in triadi di attori-guida» (2023: 12). A tal proposito, rimarcando il valore di certe influenze indirette tra generazioni di attori e attrici, Di Tizio rivendica la centralità di Sadowski inserendola in un'interessante linea di trasmissioni (Gustavo Modena – Fanny Sadowski – Giacinta Pezzana – Eleonora Duse). Il suo obiettivo, quindi, è quello di renderla non più marginale o “minore”, ma parte integrante del più grande panorama della storia del teatro<sup>2</sup>.

Il nostro lavoro si inserisce nel filone di riscoperta dell'attrice, ma si interroga diversamente sulla sua vita, la sua carriera e il suo secolo di appartenenza.

La vicenda di Sadowski, famosissima in una parentesi dell'Ottocento e così poco ricordata nel secolo successivo, può risultare anomala solo se facciamo riferimento al sistema teatrale macroscopico del secolo, se guardiamo cioè la sua storia attraverso il filtro di quella di certi suoi contemporanei più noti: Adelaide Ristori, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, più tardi Eleonora Duse. Di certo il loro valore, la loro centralità, l'indubbia influenza che hanno avuto sulle generazioni successive – senza contare la quantità e la qualità dei documenti che li riguardano – rendono la loro esperienza imprescindibile per comprendere alcuni aspetti del secolo e le sue trasformazioni<sup>3</sup>. Sappiamo bene, però, che si tratta di fenomeni: ci raccontano piuttosto l'eccezionalità della nostra storia del teatro, non la sua norma. Nel suo più recente volume lo storico Enzo Traverso ha spiegato bene che esiste un

---

2 Il libro di Di Tizio ha il pregio di sottolineare che «non solo il raggiungimento di una fama duratura incide nella storia teatrale, ma esistono meno tracciabili e non meno solidi passaggi sommersi, influenze indirette, nodi di relazioni che si trasmettono tra una generazione all'altra di attori» (2023: 13).

3 Il fenomeno dei Grandi Attori (e delle Grandi Attrici) in Italia è stato approfondito da diverse prospettive, sarebbe impossibile riassumere in una nota i molti contributi significativi. Diversi studi si sono occupati di definire in generale i caratteri e le condizioni del teatro italiano durante l'Ottocento e, soprattutto, nel passaggio con il Novecento: Meldolesi (1984), Alonge (1988; 2007), Livio (1989), Taviani, Meldolesi (1991), d'Amico (1990), Schino (1990 e 2004). Ricordiamo anche e soprattutto gli affondi sulle singole figure: su Carlotta Marchionni (Geraci 2004); su Gustavo Modena (Meldolesi 1971; Petrini 2012 e 2013); su Adelaide Ristori (Viziano 2000 e 2013) ma anche i due *Dossier Adelaide Ristori*, in «Drammaturgia» (Anno XX, n.s. 10; Anno XI, n.s. 11); su Tommaso Salvini (Orecchia 1996; Buonaccorsi 2011); su Ernesto Rossi (Orecchia 1996); su Eleonora Duse (Schino 2008 e 2023; Orecchia 2007; Simoncini 2011).

canale preferenziale tra le «memorie “forti” e la scrittura della storia» (2024: 68). Questo vuol dire che più una memoria è forte «più il passato di cui essa è veicolo è suscettibile di essere esplorato e riletto in una prospettiva storica» (*Ibidem*). Nel nostro caso il rischio, quindi, è che l'intero panorama teatrale del secolo venga restituito soprattutto dal punto di vista delle eccezioni, cui, a una serie di nomi e figure indefinite, non rimane che far da corollario.

Sappiamo che per sua natura la storia del teatro si compone soprattutto di memorie “deboli”, spesso scandagliate in relazione ai pochi nomi “più forti” che tutti ricordiamo. Il nobile tentativo di questi approcci è anche quello di pensare attrici e attori meno conosciuti non come soggetti isolati e di poco conto, ma come punti altrettanto nevralgici di una stessa storia. Meno di frequente, però, si indagano questi casi nella loro specificità, con domande e categorie diverse rispetto a quelle riservate ai più noti, passando attraverso nuove fonti, in definitiva moltiplicando le testimonianze su uno stesso passato e non solo integrandole nelle vie più conosciute.

Dire “l'altro Ottocento” è quindi un invito non tanto alla revisione, quanto piuttosto alla pluralità. Rileggere anni così importanti – e studiati – mutandone i soggetti, i temi, i luoghi e le fonti è stato necessario per poter trattare il caso di Fanny Sadowski sia restituendole il giusto grado di eccezionalità e centralità, ma anche e soprattutto rivendicando la sua capacità di dirci qualcosa in più sulla “normalità” del nostro Ottocento teatrale<sup>4</sup>.

## Sui documenti dei primi dieci anni

Fanny Sadowski, unica allieva diretta di Gustavo Modena, non nasce figlia d'arte, ma già nel 1851 è tra le attrici più amate della penisola italiana quando, a soli 25 anni, è capocomico di una compagnia con il suo nome in ditta: la Sadowski-Astolfi. Poco dopo, nel 1854, accetta una scrittura come prima attrice della Compagnia dei Fiorentini di Napoli, la stabile più prestigiosa, e privilegiata, del Regno dei Borbone (Bentoglio 2020). A Napoli Sadowski rimane per tutta la vita, circondata dal rispetto e dall'ammirazione (ai limiti di un vero e proprio fanatismo) di tutta la città. Muore molto

---

4 Ringraziamo in questa sede il professor Gerardo Guccini per lo scambio e il sostegno dimostrato a proposito della volontà di approfondire la “normalità” dell'Ottocento teatrale.

anziana, nel 1906, in gravi ristrettezze economiche. Attrice di grande intuito, con una predilezione per il dramma e la commedia, Sadowski è ricordata per gli occhi neri e magnetici, a volte pieni di lacrime ma altrettanto spesso capaci di un'intensa e divertita seduzione. Molto si scriverà della sua voce flessuosa, del suo accento singolare, forse dovuto alle origini polacche del padre, ma soprattutto della sensazionale mobilità del suo viso, in grado di veicolare non una, ma l'intero spettro delle emozioni umane.

Si parte da informazioni come queste per ricostruire la storia di Sadowski, memorie esterne di intellettuali, drammaturghi, cronisti. Meno semplice, invece, sarebbe raccontare la sua storia dall'interno, visto che pochissime sono le fonti autografe (per la maggior parte ancora inedite) e una sola l'autobiografia, molto breve e dettata in tarda età (Roux 1887).

Le vicende di Sadowski, i suoi cavalli di battaglia, gli eventi cardine della sua vita o le impressioni sul suo stile recitativo, si ripetono piuttosto simili in ricordi, commemorazioni, brevi biografie, tutte prodotte almeno dopo il 1875, quando l'attrice è ormai ai margini della scena. Tra le pagine più note ricordiamo quelle di Giuseppe Costetti in *I dimenticati vivi della scena italiana*, del 1886; la preziosa prefazione di *Cuore ed arte* di Leone Fortis, del 1888; la biografia scritta da Luigi Mongelli nel 1899. Seguono, dopo la sua morte, interessanti necrologi pubblicati su molte riviste del 1906 (Scotti; Di Martino) e lo studio condotto da Bruno Brunelli nel 1938 per la «Rivista italiana del dramma». Aggiungiamo anche le testimonianze, pur brevi, del mondo teatrale: le memorie di Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi, pubblicate rispettivamente nel 1895 e nel 1887, il ricordo di Giacinta Pezzana, più intimo ed emotivo, custodito in una lettera nel 1906.

Se è vero, però, che la fama di Sadowski si perse prima che il ritiro dalle scene fosse definitivo, questi scritti andrebbero indagati con cautela. Non facciamo qui riferimento alla qualità delle fonti, ma al loro posizionamento: già alla fine degli anni '70 la memoria dell'attrice inizia a essere selezionata e reinterpretata secondo nuove sensibilità, nuovi interrogativi culturali, e si sovrappone a eventi più freschi che in qualche modo ne modificano il senso: è un ricordo già sbiadito di un'attrice che, ancora in vita e attiva nell'impresa, è stata dimenticata. Per questo motivo abbiamo scelto di interrogare certe testimonianze sempre in dialogo con documenti antecedenti, che potessero garantire una conoscenza più "contemporanea" di Sadowski. Senza uno scrupoloso spoglio di quotidiani ad esempio, di riviste specializzate,

scritti politici o corrispondenze tra il 1845 e il 1870, sarebbe stato difficile collocare la sua esperienza nel suo contesto, non solo teatrale ma anche politico e socioculturale.

Le pubblicazioni periodiche sono state fonti particolarmente versatili, utili sia nella loro specificità, sia quando e se messe in dialogo con altri documenti. Un'attenzione particolare è stata rivolta alla terminologia, al linguaggio di un'appena nata<sup>5</sup> critica teatrale, spesso confusa, generica, altre volte risentita o maligna. Sono state le critiche e i dissensi a dire di più: non solo sull'attrice in questione, sul suo stile o sulla sua prassi recitativa fuori dalla norma, ma anche sulle aspettative che le platee, a quell'altezza temporale, riponevano sulla scena. In generale, considerare l'implicazione di questi quotidiani con il loro contesto di produzione è stato sempre determinante per l'analisi (in particolare per il periodo napoletano, di cui meglio diremo più avanti).

Per quanto riguarda i primi dieci anni, trascorsi nel nord della penisola, lo spoglio delle riviste<sup>6</sup> ha poi concesso uno sguardo più preciso e consapevole sul repertorio di Sadowski, di certo ridimensionato nelle biografie e nelle cronache, o meglio inevitabilmente ridotto a quei titoli che con il tempo sarebbero stati considerati i cavalli di battaglia del secolo (tra tutti *Adriana Lecouvreur*, *Francesca da Rimini*, *La signora delle camelie*). Attraverso i periodici abbiamo tenuto traccia, per quanto possibile, delle novità proposte dall'attrice, non solo quelle diventate poi baluardi dell'Ottocento teatrale, ma anche quelle dimenticate, meno apprezzate dal pubblico del tempo eppure grandi segnali di cambiamento. Abbiamo poi registrato la frequenza delle repliche, e quindi degli spettacoli prediletti, ma anche dell'ordine degli stessi, gli esordi e le chiusure di piazza. Non abbiamo escluso neppure uno studio incrociato dei testi, di quelli più significativi (tra i tanti citiamo *Manon*

5 Solo nel decennio successivo agli anni '40 nasce una critica drammatica più metodica, anche sulla scia del *feuilleton* francese. Oltre l'Appendice (la rassegna settimanale degli spettacoli), iniziano a comparire sulle testate nuove rubriche più specifiche, chiamate Parte/Rivista Drammatica, o più semplicemente Drammatica, per isolare e dare spazio alla prosa, precedentemente raccontata solo di rado (e in netta minoranza rispetto alla lirica e al balletto) nei generali spazi di Notizie.

6 Tra i numerosi periodici presi in considerazione qui citiamo quelli che hanno avuto più spazio nella nostra ricerca: i milanesi «La Fama», «Il Corriere delle Dame», «Gazzetta dei Teatri», il bolognese «Teatri arti e letteratura», il triestino «Il Diavoletto», il romano «L'eptacordo», i napoletani «Il Teatro», «L'Omnibus», «Verità e Bugie», «La Rivista Teatrale».

*Lescaut* di Barrière, *Cuore ed arte* di Fortis, *I racconti della regina di Navarra* di Scribe e Legouv , *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Giacometti, *La poltrona storica* di Ferrari, *Parisina* di Somma, *Piccarda Donati* di Sabbatini). In assenza di copioni, le prime e le seconde edizioni a stampa sono state utili quando approfondite in sinergia con le recensioni, in particolare per rintracciare cambiamenti di trama imposti dall'attrice, capaci di stravolgere il senso del testo. Pi  importante, infine,   stato svelare la frequenza di certe tipologie di personaggi femminili, la cui funzione narrativa conferma e restituisce alcuni presupposti e bisogni scenici: le protagoniste che Sadowski sceglie di interpretare sono pi  spesso donne dominate dai tumulti del cuore, sostanzialmente fragili ma capaci di agire e rivendicare la possibilit  di un loro dominio, donne che non temono di apparire frivole, poco dignitose e anche peccatrici, perch , in sostanza, nascondono una dignit  tutta nuova, quella che far  poi capo alla modernit .

## **Napoli: fratture e diversi approcci metodologici**

Il dato pi  evidente che caratterizza l'esperienza di Fanny Sadowski   la forte frattura geo-politica della sua carriera. Prima attrice e capocomico in un nord pi  o meno liberale della penisola, circondata da giovani scrittori patrioti, promotrice di circoli intellettuali dal piglio rivoluzionario, dal 1854 Sadowski lega il suo destino di artista e di donna alla citt  di Napoli. Bisogna immaginarlo come un secondo esordio, perch  il contesto d'azione, sociale e lavorativo, cambia sostanzialmente rispetto a quello precedente.

Anche a causa di una certa indifferenza (e diffidenza) che la Storia ha sempre riservato al Sud Italia, ammonito di una specie di ritardo soprattutto a partire dall'Unit  (De Matteo 2013; Felice 2013), buona parte della memoria storica di Sadowski a Napoli risulta, se possibile, ancora pi  imprecisa e aneddotica.

Napoli, ad esempio,   stata la patria dei famosi baci in scena di Fanny Sadowski, i primi veri baci su un palcoscenico italiano, seguiti solo pi  tardi da quelli di Eleonora Duse. A causa dello scandalo, delle multe salate e del caos tra le file di spettatori, non stupisce che il racconto sia stato assunto come rappresentativo della sua esperienza napoletana: da una parte sottolinea che Sadowski, l'interprete pi  passionale del tempo, fosse la perfetta paladina di quell'immagine stereotipata del popolo partenopeo, "il pi 

passionale d'Italia", dall'altra rimarca, deridendola, l'arretratezza culturale del contesto meridionale. I baci in scena di Sadowski sono fatti unici e rivoluzionari, ma per essere compresi vanno letti da una prospettiva più concreta e, per questo, necessariamente locale.

Non va ignorato, in sostanza, che tra Sadowski e Napoli ci sia stata una relazione, fatta di primi incontri, reciproca simpatia e intesa, così come di momenti di assestamento, difficoltà, incomprensioni. Bisogna pensare che questa donna di teatro, abituata a contesti sempre differenti, nel momento in cui entra a contatto con la stanzialità della compagnia dei Fiorentini e poi, dopo l'Unità, con la gestione di teatri locali, è costretta a modificare la sua presenza e a creare un legame non solo artistico, ma identitario con la città e la sua gente. In questo senso, allora, comprendere la città – dal suo clima politico al suo paesaggio urbano, dalle sue consuetudini alle sue rivoluzioni – significa anche approfondire lo sforzo fatto da Sadowski per assicurarsi la stima, il rispetto e l'amore di un pubblico che allora si sentiva e valeva quanto un popolo a sé stante (De Cesare 1900).

A tal proposito, oltre ai periodici locali (culturali, artistici o politici), documenti preziosi – ad oggi ancora inediti – sono stati gli scambi che su Sadowski (e con Sadowski) ha avuto l'amministrazione napoletana: il Ministero, la Soprintendenza, il Municipio, la Prefettura, il Demanio. Si tratta di carte conservate all'Archivio di Stato di Napoli, spesso difficili da decifrare, diverse per toni, motivi e contesti: riguardano problemi di censure e di scandali, multe, proibizioni, gare d'appalto o fatti più privati, come le ostilità dell'impresario a proposito della gravidanza dell'attrice. Queste fonti sono state fondamentali sia per sciogliere dubbi riguardo eventi specifici, spesso tramandati privi di contesto, ma soprattutto per entrare in contatto con la grammatica amministrativa di Napoli e, di conseguenza, con la sua dimensione pubblica.

La città è stata poi un buon terreno d'indagine per trattare la questione della rivalità tra Fanny Sadowski e Adelaide Ristori. Per molto tempo è sembrato difficile riferirsi a Sadowski senza specificare la relazione con l'attrice più nota, già nel 1878, ad esempio, Paolo Ferrari legava il suo valore al fatto di aver diviso «colla signora Ristori il primato dell'arte rappresentativa» (1878: 209).

Che le due siano state avversarie, in un certo contesto e a una certa altezza temporale, è innegabile: si tratta di un periodo in cui il duello tra giganti

della scena è parte integrante dell'esperienza spettacolare. Altrettanto vero, poi, è che non solo la fama di Adelaide Ristori, ma il suo ruolo all'interno del teatro italiano ottocentesco non sia dello stesso ordine di grandezza rispetto a quello di Fanny Sadowski. Abbiamo deciso però di trattare questa rivalità guardandola unicamente dall'interno, facendo perno quindi sulla realtà di un Ottocento pieno e non sulla memoria che un primissimo Novecento ha poi trasmesso di quella realtà.

Nel 1854 Sadowski conquista Napoli, l'anno dopo Ristori conquista Parigi: a quell'altezza temporale si tratta di due piazze europee fondamentali. Sadowski non reciterà mai a Parigi, ma Ristori vorrà confermare i suoi successi a Napoli con tre tournée al Teatro del Fondo (1857, 1859, 1863). Collocare la riflessione in uno spazio e un tempo precisi non significa voler rovesciare le sorti della storia, insistendo sul riscatto di una o sulla fallibilità dell'altra, ma provare a diversificare la serie di domande che solitamente vengono poste sulla questione. Se ci si interroga in merito alla vittoria o alla sconfitta delle attrici, la risposta rischia di perdersi in un'opinione pubblica divisa tra ristoriani e sadowskiani, un sostanziale pareggio con il quale si può fare ben poco. Spostando invece l'interesse sulle strategie di promozione, o di resistenza, messe in gioco dalle due parti, è possibile avere nuovi dettagli da aggiungere al quadro generale. Quali scelte di repertorio le due compagnie hanno creduto utili in un contesto e per un pubblico così singolare?<sup>7</sup> Ristori ha modificato i gusti di Napoli sulla lunga durata? Quali sono stati gli accorgimenti di Sadowski, costretta in un teatro stabile compromesso dai suoi stessi privilegi, per relazionarsi con una compagnia di giro? E come sono cambiate le dinamiche dopo l'Unità?

Rispondere a queste domande è stato possibile soprattutto grazie a una fonte, la più indispensabile che ci resta da citare: il *Programma giornaliero degli spettacoli, balli, feste, concerti ed altri divertimenti pubblici*, un documento unico nel suo genere e ancora molto poco indagato dalla storiografia teatrale<sup>8</sup>. Il

---

7 Per quanto riguarda Adelaide Ristori, Teresa Viziano (1990) aveva già ricostruito il repertorio delle tournée napoletane, mancava invece uno studio al dettaglio sul repertorio Sadowski e, di conseguenza, una riflessione sulla relazione tra le produzioni presentate dalle due compagnie.

8 È stata Francesca Seller, che qui ringraziamo, a consigliarci l'uso del *Programma giornaliero*, dando una preziosissima svolta alla nostra ricerca. Del *Programma giornaliero* ha parlato con dovizia di particolari Teresa Megale in una delle sue ultime pubblicazioni: «Firmato all'inizio dal segretario della Real Soprintendenza de' Teatri e Spettacoli,

titolo descrive bene il suo contenuto, si tratta di un dettagliato resoconto, quotidiano, dell'offerta spettacolare proposta dai teatri napoletani. Nell'arco cronologico che abbiamo preso in esame (1854-1870) sono numerosi i teatri attivi: i due Reali, il Teatro San Carlo e il Teatro del Fondo, il più noto teatro di prosa, il Teatro dei Fiorentini, e ancora il Teatro San Carlino, il Teatro Nuovo, il Teatro San Ferdinando, il Teatro Sebeto e il Teatro Fenice. L'offerta artistica, particolarmente vasta, comprendeva allora l'opera lirica, la musica, la danza, la prosa, e non mancava neppure tutta quella spettacolarità che va dal Circo alla Fantasmagoria. I dati offerti dal *Programma* sono numerosissimi, e sono stati indispensabili per compiere una riflessione di più ampio respiro, che fosse capace di illuminarci sui cast delle compagnie (stabili e di giro), le relazioni, gli incontri, le parti assegnate a ciascun interprete, ma anche sul contesto, sul tipo di intrattenimento fruito nella Napoli di nostro interesse.

È questa preziosa fonte, ad esempio, il giusto luogo dove cercare i legami di Sadowski con l'amica Giacinta Pezzana, o con una giovanissima Eleonora Duse. Sulla questione, e proprio a partire dalle pagine del *Programma giornaliero*, ha scritto pagine molto interessanti Teresa Megale, in particolare a proposito delle influenze che Duse raccolse nella Napoli del tempo: «È il momento in cui incarna i modelli: lei, figlia d'arte, trae linfa e fermenti da chi, lontana dalla sua formazione, sera dopo sera le sta accanto sul palcoscenico. Anche per questo Napoli fu una palestra per la Giovane Duse, una naturale scuola di teatro» (Megale 2022: 100). Va detto che a starle accanto sul palcoscenico è anche Achille Majeroni (Majeroni 2005), l'attore che con Fanny Sadowski aveva creato una delle più famose e vincenti coppie d'arte del ventennio appena passato. Se Duse assorbe quello che di Sadowski era rimasto nell'aria a Napoli (Di Tizio 2022), Sadowski di certo vede la

---

Vincenzo Brignole, assolveva a chiari scopi di promozione pubblicitaria dell'articolato sistema dello spettacolo cittadino. Rivolto al pubblico dell'ex capitale del regno borbonico, che affollava i teatri e seguiva gli artisti su molte testate periodiche specializzate, il *Programma* era una sorta di 'civetta', in grado di racchiudere in un sol colpo d'occhio l'offerta completa degli spettacoli sotto forma di 'tamburini' (si direbbe con l'ausilio del gergo della pubblicitaria moderna), al fine di orientarne e determinarne il consumo. Per essere – come recita il titolo fin troppo esplicativo – «giornalieri», i programmi, composti tipograficamente di notte per uscire di mattina insieme con l'apparire del proverbiale sole, senza soluzione di continuità coprivano l'intero anno, feste comprese. Fatti salvi la Vigilia di Natale, il giovedì e il Venerdì Santo, uscivano sempre, con rarissimi salti e con ancor più rare omissioni» (Megale 2022: 35).

giovane attrice nella sua città, recitava infatti sullo stesso palcoscenico, quello del Teatro dei Fiorentini, tante produzioni che lei stessa aveva portato al successo: *La calunnia* di Eugène Scribe; *Il pessimista* di Barrière e De Kock; *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di Ferrari, *Suor Teresa* o *Elisabetta Soarez* di Camoletti; *I falsi galantuomini* di Barrière e Capendu; *La moglie del corsaro* di Anicet-Bourgeois e Dennery. Pare che Sadowski abbia confidato, più tardi, a Riccardo Carafa che «non avrebbe mai creduto che la Duse potesse diventare un giorno quella che è diventata» (1982: 108). Non stupirebbe che la più anziana attrice avesse riconosciuto nell'irregolarità della giovane non tanto la possibilità di un successo senza tempo, ma il marchio di una sconfitta a lei fin troppo nota.

Dal 1870 al 1879 Sadowski vive una vita dedicata principalmente all'impresa, gestisce compagnie e diversi teatri della città<sup>9</sup>. A tal proposito la ricerca è ancora in corso, ma quello che emerge dalle testimonianze che si riferiscono a questi anni ci restituisce poco dell'attrice dissidente e scomoda, piuttosto affiora l'immagine di una donna d'affari dura e scontrosa, a tratti ingiusta con la sua compagnia, ma sempre rispettata dalle autorità e dal pubblico napoletano. Rischia di sembrarci meno rivoluzionaria, soprattutto se la paragoniamo al suo compagno di scena, Achille Majeroni, che invece accumula vertenze, viene accusato per immoralità ed eccentricità, si allontana da Napoli e parte per la Spagna. Ma tra i due c'è molto più che una semplice differenza caratteriale. Le convinzioni di Sadowski in fatto d'arte, quell'ostinata naturalezza portata in scena a costo del pubblico pudore, la volontà di interpretare donne diverse, più problematiche per la morale dei tempi, erano state scelte forti, ma sempre personali. Dopo l'Unità, da donna e impresaria, le responsabilità cambiano radicalmente, aumentano i rischi, crescono gli obblighi e le incombenze nei confronti di scritturati e scritturate, ma soprattutto verso la propria famiglia. Dopo il 1861 Sadowski ha almeno due figli con sé, non è sposata con un attore, né con un uomo che avrebbe potuto seguirla e sostenerla (come nel caso di Giuliano Capranica e

---

9 La ricerca è ancora in corso, qui possiamo ridurre all'essenziale le informazioni ricavate dalle riviste o da quel che scrive il suo biografo, Luigi Mongelli (1899): per l'anno comico 1871-1872 decide di affidare la direzione della compagnia a Cesare Rossi; nel 1873 ospita per la seconda volta la compagnia di Bellotti-Bon al Teatro del Fondo; dal 1873 lavora anche come impresaria di musica, prendendo in gestione il Teatro Nuovo; tra il 1876 e il 1877 gestisce persino il Teatro dei Fiorentini, facendovi recitare una delle sue compagnie, quella diretta da Luigi Monti.

Adelaide Ristori). In fin dei conti, dopo i fasti da attrice seducente, va considerata anche la sua condizione di donna, che la influenza e la imprigiona negli anni finali della sua carriera<sup>10</sup>.

Attraverso la lente del caso Sadowski, in definitiva, accade di poter rileggere in questa ricerca grandi, ma soprattutto più piccoli, eventi della storia e della storia del teatro. Non mancano i Grandi Attori o la più Grande Attrice, ma soprattutto si incontrano le vicende di uomini e donne di teatro meno noti: ci sono tra gli altri Achille Majeroni, Luigi Vestri, Michele Bozzo, Adamo Alberti, Antonietta Sivori, Clementina Cazzola, ci sono i drammaturghi, Paolo Giacometti, Paolo Ferrari, soprattutto Leone Fortis, ci sono le parole di cronisti, intellettuali, e persino di burocrati. Popolato anche da protagonisti e protagoniste meno canonici, vogliamo credere che questo Ottocento sia solo un altro dei possibili.

## Bibliografia

Agostini, E. (con collaborazione alla raccolta dati di A. Carovani) (2012). Fanny Sadowski, *Archivio Multimediale Attori Italiani (AMAti)*.

Alonge, R. (1988). *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*. Laterza.

Alonge, R. (2007). *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*. edizioni di pagina.

Bentoglio, A. (2020). La Compagnia reale del Teatro de' Fiorentini di Napoli al servizio di Sua Maestà Ferdinando I di Borbone (1816-1824). In A. Carocchia, F. Cotticelli, P. Maione (Eds.), *Napoli & Rossini. Di questa luce un raggio* (pp. 29-50). Edizioni Sano a Majella.

Brunetti, S. (2004). *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano: La signora dalle camellie*. Esedra.

Cambiaghi, M. (2014). 'Cuore e arte': Fanny Sadowsky attrice e capocomiche. In L. Aimo, R. Carpani, L. Peja (Eds.), *Scena madre* (pp. 185-194). Vita e Pensiero.

---

10 A proposito della condizione femminile nel teatro sono fondamentali gli studi di Legge (2022) e Mariani (1990; 1991; 2024).

- Carafa, R. (1982). "Il Teatro dei Fiorentini nel nostro secolo". *Napoli Nobilissima*, Vol. II, Fasc. III.
- Ciotti Cavalletto, G. (1978). *Attrici e società nell'Ottocento italiano*. Mursia.
- d'Amico, A. (1990). Il teatro verista e il «grande attore». In A. Tinterri (Ed.), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*. Il Mulino.
- De Cesare, R. (1900). *La fine di un regno (Napoli e Sicilia)*. S. Lapi.
- De Matteo, L. (2013). *Una "economia alle strette" nel Mediterraneo. Modelli di sviluppo, imprese e imprenditori a Napoli e nel Mezzogiorno nell'Ottocento*. ESI.
- Degli Esposti, P. (2020). *L'attore nell'Ottocento europeo. La prassi e la teoria*. Dino Audino.
- Di Martino, G. (1906). Fanny Sadowski. *Il Proscenio*, a. XVI, n. 34 (pp. 1-2).
- Di Tizio, R. (2017). Sadowski, Fanny. *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89. Treccani.
- Di Tizio, R. (2023). *Prima della Duse. L'arte teatrale di Fanny Sadowski rivale di Adelaide Ristori*. Ianieri Edizioni.
- Felice, E. (2014). *Perché il Sud è rimasto indietro*. Il Mulino.
- Ferrari, P. (1878). Cenni storici intorno alla Commedia *Una poltrona storica*. In Id., *Opere drammatiche di Paolo Ferrari*, vol. II. Libreria editrice.
- Fortis, L. (1888). *Drammi*, vol. I e vol. II, Civelli.
- Geraci, S. (2004). Carlotta Marchionni in effige. *Teatro e Storia*, vol. 25, 347-376.
- Legge, D. (2022). *Un Novecento scomodo. Il teatro di Emma Gramatica, Tatiana Pavlova e Anna Fougez*. Bulzoni.
- Livio, G. (1989). *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e del Novecento*. Mursia.
- Luciani, E. (2022). Fanny Sadowski: i primi anni e la scelta di Napoli, *Arti dello Spettacolo/Performing Arts, Donne e impresa teatrale*, 59-74.
- Majeroni, R. (2005). *Achille Majeroni. Grande attore sul palcoscenico dell'Ottocento*. Crocetti.
- Mariani, L. (1990). *L'emancipazione femminile in Italia: Giacinta Pezzana, Giorgina Saffi, Gualberta Beccari*. Loescher.

Mariani, L. (1991). *Il tempo delle attrici: emancipazionismo e teatro in Italia tra Otto e Novecento*. Mongolfiera.

Mariani, L. (2024). *L'Ottocento delle attrici. Da Carlotta Marchionni a Eleonora Duse*. Viella.

Megale, T. (2008). *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici italiane per "La locandiera" di Goldoni*. Bulzoni.

Megale, T. (2022). Martino Cafiero, Eleonora Duse e i sentieri teatrali che si biforcano. In Ead. (Ed.), M. Cafiero, *Volere e Potere. Contro Eleonora Duse*. tab edizioni.

Meldolesi, C. (1971). *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*. Bulzoni.

Meldolesi, C. (1984). *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*. Sansoni.

Mongelli, L. (1899). *Cenni artistico biografici su Fanny Sadovskij*. Tipografia Partenopea.

Orecchia, D. (1996). *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*. Costa & Nolan.

Orecchia, D. (2007). *La prima Duse. Nascita di un'attrice moderna (1879-1886)*. Artemide.

Petrini, A. (Ed.) (2012). *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*. Bonanno.

Petrini, A. (2013). *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*. ETS.

Rasi, L. (1905). *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*. Francesco Lumachi.

Rossi, E. (1887). *Quarant'anni di vita artistica*. Tipografia editrice di L. Niccolai.

Roux, O. (1909). *Infanzia e giovinezza di illustri italiani contemporanei, Memorie autobiografiche di letterati, artisti, scienziati, uomini politici, patrioti, pubblicisti, raccolte e corredate di cenni biografici*. Bemporad e figlio.

Salvini, T. (1895). *Ricordi, aneddoti ed impressioni dell'artista Tommaso Salvini*. Fratelli Dumolard.

Schino, M. (2004). *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*. Edimond.

Schino, M. (2008). *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*. Bulzoni.

- Schino, M. (2023). *Eleonora Duse. Storia e immagini di una rivoluzione teatrale*. Carocci.
- Scotti, V. (1906). *Ars et Labor*. Raccolta Rasi, Biblioteca Teatrale SIAE.
- Seller, F. (1990). Fanny Sadowsky. In R. Toscano Tobia (Ed.), *Il Teatro Mercadante, la storia, il restauro* (pp. 197-202). Electa.
- Simoncini, F. (2011). *Eleonora Duse capocomica*. Le Lettere.
- Traverso, E. (2024). *Il passato: istruzioni per l'uso. Storia, memoria, politica*. Altreconomia.
- Viziano, T. (1990). Dall'Europa a Napoli: Adelaide Ristori. In R. Toscano Tobia (Ed.), *Il Teatro Mercadante, la storia, il restauro* (pp. 165-191). Electa.
- Viziano, T. (2000). *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una Compagnia Drammatica dell'Ottocento*. Bulzoni.
- Zappieri, A. (1861). Fanny Sadowski. *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII.



# Bimbi-attori in scena fra Otto e Novecento

*Andrea Simone*

Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti – Pescara

DOI: 10.54103/st.256.c533

## **Abstract**

Il saggio presenta una pista di indagine sui bambini-attori, protagonisti sui palcoscenici italiani e internazionali tra l’ultimo quarto del XIX secolo e il primo decennio del ’900, seguita nel corso di progetti di ricerca dell’unità teatina *Attori e attrici sulle scene abruzzesi (1848-1948)* e *Circuiti teatrali nell’Italia centro-adriatica della prima metà del Novecento: teatri, compagnie, attori*, promossi rispettivamente all’interno dei Prin 2017 e 2022, sotto la supervisione scientifica di Leonardo Spinelli. La ricostruzione della circuitazione di interpreti, compagnie e spettacoli di prosa nei maggiori teatri storici dell’area centro-adriatica ha infatti evidenziato la militanza di fanciulli e fanciulle in formazioni drammatiche costruite attorno al successo delle loro *performances*, con una drammaturgia *ad hoc*, in *tournées* nostrane ed estere che ripercorrevano le rotte tracciate dai Grandi Attori. Alla descrizione preliminare del fenomeno, già oggetto di pubblicazione, sono seguiti aggiornamenti significativi sulla sua ampiezza e diffusione. Le testimonianze raccolte profilano un caso di studio articolato e complesso, distinto dai precoci prodigi scenici degli attori di punta o dei figli d’arte più talentuosi, che merita ulteriori approfondimenti in considerazione dell’acceso dibattito di ordine critico, legislativo e medico-sanitario sollevato e dei suoi possibili legami con la “moda” di *troupes* infantili, stabili o itineranti, invalsa a livello europeo fra fine Settecento e primo Ottocento come documentano recenti studi di settore.

## **Parole chiave**

Bimbi-attori; troupes lillipuziane; drammaturgia bambinesca

## Child Actors on Stage between the Nineteenth and Twentieth Centuries

### Abstract

The essay presents an investigation on child actors, protagonists on Italian and international stages between the last quarter of the 19th century and the first decade of the 20th century, followed during the research projects of the Theatine unit *Actors and Actresses on the Abruzzi Stage (1848-1948)* and *Theatre Circuits in Central-Adriatic Italy in the First Half of the 20th century: Theatres, Companies, Actors*, promoted respectively within Prin 2017 and 2022, under the scientific supervision of Leonardo Spinelli. The reconstruction of the circulation of performers, companies and prose shows in the major historical theatres of the central Adriatic area has in fact highlighted the militancy of boys and girls in dramatic formations built around the success of their performances, with an ad hoc dramaturgy, in domestic and foreign tours that retraced the routes traced by the Great Actors. The preliminary description of the phenomenon, which has already been published, was followed by significant updates on its extent and diffusion. The testimonies collected outline an articulated and complex case study, distinct from the precocious stage prodigies of the leading actors or the most talented offspring, which deserves further study in consideration of the heated critical, legislative and medical debate raised and its possible links with the “fashion” of stable or itinerant children’s troupes, which became fashionable in Europe in the late 18th and early 19th centuries, as documented by recent studies in the sector.

### Keywords

Child Actors; Lilliputian Troupes; Juvenile Dramaturgy

Il contributo presenta gli sviluppi di una ricerca in corso sui bambini-attori presenti sui palcoscenici italiani e internazionali tra l'ultimo quarto del XIX secolo e il primo decennio del '900, a partire dalla circuitazione di interpreti, compagnie e spettacoli di prosa nei maggiori teatri storici dell'area centro-adriatica. Varie testimonianze hanno infatti collocato sulle scene bambini e ragazzi di età compresa tra i tre e i sedici anni circa in formazioni

drammatiche costruite attorno ai loro successi, con una drammaturgia *ad hoc*, in *tournées* nazionali ed estere che ripercorrevano le rotte tracciate dai Grandi Attori<sup>1</sup>. Alla descrizione preliminare del fenomeno sono seguiti aggiornamenti significativi sulla sua ampiezza e diffusione, che hanno profilito un articolato caso di studio, meritevole di approfondimenti anche in considerazione dei possibili legami con la “moda” di *troupes* infantili, stabili o itineranti, invalsa a livello europeo nel passaggio fra antico e nuovo regime, documentata da aggiornati studi di settore, in prevalenza di matrice transalpina e anglosassone, alla luce dei *childhood studies*<sup>2</sup>.

Anche in Italia la presenza dell’infanzia nel mondo dello spettacolo è stata opportunamente registrata con numerosi riferimenti, sparsi nella bibliografia di settore – si pensi, in particolare, agli studi sul teatro cortigiano rinascimentale oppure a quelli sul teatro pedagogico gesuitico e oratoriano – senza tuttavia convogliarla ancora in uno studio complessivo e organico<sup>3</sup>. In questa prospettiva, l’incrocio di fonti eterogenee sull’attività teatrale

- 
- 1 La pista di indagine si è aperta nel corso dei progetti di ricerca dell’unità teatina Attori e attrici sulle scene abruzzesi (1848-1948) e Circuiti teatrali nell’Italia centro-adriatica della prima metà del Novecento: teatri, compagnie, attori, promossi rispettivamente all’interno del Prin 2017 Il lavoro dell’attore italiano tra modelli nazionali e contesti internazionali: biografie, processi organizzativi ed esperienze artistiche (XVIII-XX secolo) e del Prin 2022 La scrittura delle attrici e degli attori italiani tra Italia e Europa: arte e memoria, sotto la supervisione scientifica di Leonardo Spinelli. Per una ricostruzione del fenomeno si veda Simone 2024a: 119-143.
  - 2 Si tratta di lavori che hanno mostrato chiaramente come il teatro svolga un ruolo fondamentale nella storia sociale dell’infanzia: dal teatro educativo della pedagogia illuminista, alle compagnie itineranti di bambini proliferate durante la Rivoluzione francese con la revoca dei monopoli teatrali, fino alle esperienze ottocentesche di teatro moralistico-commerciale fatto da bambini per un pubblico di famiglie borghesi, come il Théâtre Comte o Théâtre des Jeunes-Élèves. Si segnalano in particolare: Hemmings 1987; Picéjus 2007; Lamb 2009; Yon 2017; Plagnol-Diéval 2022; Fayolle, Simien 2023. Per approfondimenti sul rapporto infanzia-palcoscenico si rimanda inoltre ai numeri monografici della rivista «Cahiers Robinson», “L’enfant des tréteaux” (2000), a cura di Francis Marcouin, e “Troupe et jeunesse” (2005), a cura di Christine Page, insieme al numero “Enfants artistes de scène (XVIIe-XIXe siècle)” della rivista «European Drama and Performance Studies» (2025 - 2, n° 25), che si propone di analizzare forme, luoghi e condizioni lavorative degli artisti bambini. Si ringrazia Livia Cavaglieri per le puntuali segnalazioni bibliografiche.
  - 3 Per un inquadramento generale dell’argomento si rimanda a “Fanciulli sulla scena” (1958). Fra i riferimenti al tema, sparsi nella letteratura scientifica, si veda, ad esempio, Majorana 2019: 201-216.

dell'area centro-meridionale, a partire dal primo Ottocento, ha permesso di recuperare notizie preziose. Dalla documentazione emerge un protagonismo infantile incardinato nelle abituali prassi organizzativo-gestionali adottate dalle *troupes* familiari, di piccolo-medio calibro, per adattarsi a un mercato insidioso con mirate operazioni a basso costo in cui i bambini sono spesso proposti come *clou* degli intrattenimenti.

Salvatore Di Giacomo (1891: 231-232) ci ricorda che a Napoli «nel 1810 un certo Tamberlani, impresario di una compagnia di fanciulli, radunava in un teatrino, all'angolo di Via Concezione, le Cuniberti e i Lambertini dell'epoca, facendoli recitare, ballare e morir di fame»<sup>4</sup>; in questo teatrino, chiamato di Donna Marianna, «dal nome della moglie del *comprachicos* Tamberlani», esordì giovanissimo da Pulcinella il futuro grande interprete della maschera Gaspare De Cenzo (1800-1875). La compagnia fu messa insieme da Vincenzo Tamberlani «incominciando col far recitare i propri figli» e poi «aggiungendovi degli “accantoncelli”» (Tamberlani 1982: 168), scugnizzi di strada<sup>5</sup>. L'iniziativa, originata dall'urgenza di contrastare le misere sorti comuni ai gestori dei piccoli teatri napoletani di inizio secolo, ebbe fortune alterne e vi concorsero altri talenti emergenti, oltre a De Cenzo, come i futuri coniugi Giuseppina Errico e Salvatore Petito (capostipite della celebre dinastia di comici napoletana)<sup>6</sup>.

Un carteggio fra l'intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore e l'intendente della Provincia di Molise, compreso tra l'autunno del 1827 e l'avvio del 1828, ci informa dell'intenzione della Comica Compagnia di Carlo

4 I cognomi Cuniberti e Lambertini, citati non a caso da Di Giacomo, come vedremo a breve sono rappresentativi del boom fine ottocentesco dei bimbi-attori fra varie compagnie drammatiche familiari.

5 Raccogliendo ricordi familiari e dati storici sul meridione, l'attore Carlo Tamberlani (1899-1980) ricostruisce l'operato del suo avo Vincenzo, ex-funzionario dell'Intendenza di Finanza a Napoli caduto in disgrazia, che per sbarcare il lunario si riciclò come capocomico-impresario di scugnizzi. Della compagnia di fanciulli di Vincenzo Tamberlani parla anche Pietro Martorana (1865: 103-104).

6 De Cenzo, evidentemente memore del precoce esordio, nel prosieguo della sua carriera formò una sua compagnia di fanciulli, a partire all'incirca dal 1835, della quale fu primattrice, favorita dalla bassa statura, Chiara Grifoni, figlia d'arte e, dal 1848, seconda moglie del capocomico. La formazione, intitolata Compagnia dei Ragazzi di Prosa e Balletti, era composta in prevalenza dai figli della coppia De Cenzo-Grifoni ed è segnalata in attività nel circuito teatrale provinciale extra-partenopeo (Santa Maria Capua Vetere, Roma, Maddaloni, Gaeta, Foggia, Manfredonia, Monopoli) almeno fino al 1865. Per ulteriori indicazioni in proposito cfr. D'Arienzo 2024: 23-52.

Salimbeni di spostarsi dal capoluogo molisano a quello abruzzese. La consueta presentazione dell'elenco della formazione è quindi supportata dalle positive recensioni dell'intendente di Campobasso espresse, a richiesta, al suo omologo teatino. Fra gli elementi della compagnia, in una nota descritti tutti come “nuovi” per la città di Chieti, spiccano le “Parti da ragazzi”, attribuite a Clementina Bartoli e Angelica Perla, forse anche per interpretazioni *en travesti*<sup>7</sup>.

Un successivo avviso teatrale risalente all'ottobre del 1829 attesta un suggestivo intrattenimento filarmonico-drammatico estemporaneo promosso nel teatino Real Teatro San Ferdinando dalla compagnia lombarda di prosa guidata da Giovanni Battista Montebruni, di stanza nel teatro per un ciclo di recite, in collaborazione con il professore di musica napoletano Ignazio Folz, di passaggio per Chieti con i suoi bambini-prodigio: il figlio decenne Michele e il nipote Paolino di otto anni, talentuosi polistrumentisti fratelli germani. Il manifesto pubblicizza infatti un'accademia strumentale animata dai saggi di bravura dei due piccoli musicisti, impegnati in assolo al flauto (con variazioni e rondò) o in accompagnamento al padre, e un diversivo in prosa come finale<sup>8</sup>.

Si potrebbe poi menzionare il caso della compagnia di bambini e ragazzi reclutata e diretta da tale Lustrini, direttore delle poste a Roma (forse identificabile con l'ex attore Geminiano Lustrini), segnalata in attività nel capoluogo laziale nel corso degli anni Trenta. I piccoli componenti della *troupe* erano tutti figli d'arte. Primattrice ne fu la talentuosa dodicenne Carlotta Mander e vi esordì, a 8 anni, nel 1833, Luigi Garzes (figlio del capostipite familiare Francesco), che si distinse subito nelle parti comiche ottenendo calorosi consensi propedeutici all'avvio di un'ottima carriera da Primo amoroso e Primo attore<sup>9</sup>.

7 Si veda la lettera dell'intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore all'intendente della Provincia di Molise, Chieti 25 settembre 1827, Archivio di Stato di Chieti (d'ora in poi ASC), Intendenza Abruzzo Citeriore, Polizia, b. 111, fasc. 85, segn. 369; ulteriori informazioni si desumono dalle lettere dell'intendente della Provincia di Molise all'intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore, Campobasso 29 settembre 1827 e 5 gennaio 1828, *ivi*.

8 Cfr. Invito filarmonico – Accademia strumentale per la sera di Domenica 18 ottobre al Teatro ad un'ora di notte, Chieti 18 ottobre 1829, ASC, Intendenza Abruzzo Citeriore, Polizia, b. 282, fasc. 1.

9 Alcune notizie sulla formazione di Lustrini si ricavano da “Fanciulli sulla scena” (1958) e da Fagioli Vercellone 1999.

Il materiale autopromozionale delle formazioni itineranti plurifamiliari ci informa della presenza, al loro interno, di fanciulli e fanciulle titolari di ruoli *ad hoc*, di volta in volta indicati come “Bambini” oppure “Ragazzi” nelle istanze di presentazione alle piazze ospitanti. Fra varie occorrenze è il caso, ad esempio, della Drammatica compagnia di Raffaello Balduini e Salvatore Rosa, intenzionata ad aggiungere Chieti fra le tappe di un *tour* nazionale nel 1845. Nell’elenco nominativo della *troupe* troviamo la sezione “Bambini” dove sono indicati Elisa Zanardelli, Giovannino Serafini e Napoleone Garofali, plausibilmente figlioletti-attori degli omonimi interpreti adulti<sup>10</sup>. La sezione “Ragazzi” è presente anche nell’elenco dei componenti della Drammatica Compagnia diretta e condotta da Federico Gentili, impegnata in un ciclo di rappresentazioni teatine nel corso del 1851; vi sono iscritti gli attori Ernesto Gentili ed Ernesto Romanazzi, anche in questo caso, probabilmente, figli adolescenti delle coppie adulte della formazione<sup>11</sup>. Si segnala poi, sempre in Abruzzo, in particolare nelle piazze di Lanciano e Vasto, fra il 1852 e il 1853, la toscana Compagnia comica di Cesare Carli, capocomico fiorentino. A farne parte, come evidenzia l’elenco, vi sono alcuni attori adolescenti: fra i “Ragazzi” si fanno i nomi di Cesarino Carli e Michele Altieri, mentre per le “Ragazze” figurano Giovanna Altieri e Rosina Usai<sup>12</sup>.

In attesa di approfondimenti, queste elencate finora rappresentano sporadiche ma chiare attestazioni primottocentesche di un “impiego” dell’infanzia sulle scene di tipo routinario, non classificabile come fenomeno peculiare o *format* vendibile su vasta scala, cosa che invece accadde nell’ultimo quarto del secolo, quando al bimbo-prodigio fu eccezionalmente dato pubblico risalto grazie alla torinese Gemma Cuniberti (1872-1940), capostipite, accreditata da numerose fonti, nata in una famiglia di esperti comici piemontesi. A soli cinque anni, a partire dalla stagione 1876-1877, la bimba

10 Cfr. Elenco della Drammatica Compagnia di Raffaello Balduini e Salvatore Rosa diretta da Gaetana Rosa, in allegato alla lettera di Raffaello Balduini e Salvatore Rosa all’intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore, Spoleto 26 maggio 1845, ASC, Intendenza Abruzzo Citeriore, Intendenza Teatro e spettacoli pubblici, b. II, fasc. 18.

11 Cfr. Avviso teatrale, Chieti, Tipografia Del Vecchio, 9 maggio 1851 e lettera di Federico Gentili al sindaco e presidente della Deputazione teatrale, Chieti 16 maggio 1851 (con allegato Elenco della Drammatica Compagnia diretta e condotta dall’attore Federico Gentili), ASC, Intendenza Abruzzo Citeriore, Teatro e spettacoli pubblici, b. III, fasc. 63.

12 Cfr. Elenco degli individui della Compagnia Drammatica diretta dal sig. Cesare Carli, Vasto 27 ottobre 1852 in Vasto. Per la compagnia drammatica diretta dal sig. Carli, ASC, Intendenza Abruzzo Citeriore, Teatro e spettacoli pubblici, b. III, fasc. 75.

iniziò a recitare regolarmente in produzioni concepite espressamente per lei, imponendosi gradualmente a pubblico e critica nazionali come il fenomeno teatrale più interessante del periodo, fino a guadagnarsi il soprannome di «piccola Ristori» (Salvestri 1879: 13). Le sue sorprendenti capacità mimetiche destarono l'attenzione di molti drammaturghi alla moda, che le dedicarono *pièce* d'occasione, dolciastre e retoriche, dove sostenne anche parti *en travestì*, come *Carlino e Marietta* (1879) di Giovanni Salvestri, *Goldoni bambino* (1881) di Eugenio Zorzi, *Maria e Mario* (1882) di Paolo Ferrari; *Così va il mondo, bimba mia* (1882) di Giacinto Gallina e *Gemma ha dei segreti* (1883) di Leopoldo Marengo<sup>13</sup>. Nell'arco di circa un quinquennio, grazie anche alle cure parentali, Gemma si qualificò come una stupefacente piccola grande attrice moderna. A dieci anni la sua fama, già diffusa nei centri maggiori e in provincia, si riverberò anche nelle *tournées* estere intraprese con la compagnia di famiglia, in particolare in America meridionale, dove ricalcò trionfalmente le orme grandattoriche<sup>14</sup>. Rientrata in Italia, all'apice della popolarità, continuò a mietere successi fino al biennio 1883-1884 quando, all'età di dodici anni circa, abbandonò gradualmente le scene per dedicarsi agli studi classici, complice la “perdita” delle straordinarie doti naturali dovuta a precarie condizioni di salute e ai fisiologici cambiamenti pubertari<sup>15</sup>. La sua brevissima ma folgorante parabola artistica segnò il sistema teatrale italiano dell'ultimo Ottocento, ponendo le basi di un vero e proprio divismo attorico infantile, parallelo a quello dei Grandi Attori.

Un fenomeno per cui si moltiplicarono le compagnie drammatiche incentrate sulle recite di uno o più fanciulli e fanciulle, di qualità, tuttavia, solo raramente paragonabile a quella della prodigiosa torinese. È il caso di Esterina Monti, esordiente a soli sette anni nel 1879, e poi protagonista di una Compagnia speciale a lei intitolata, unanimemente riconosciuta dalla critica come la sua emula più degna. Si segnalano poi i sei piccoli componenti della Compagnia dei Fratelli Lambertini (Luigia, Luigi, Achille, Dora,

---

13 Questa letteratura drammatica “bambinesca”, vitalizzata dalle eccezionali prove della fanciulla-prodigio, si raccordava, più in generale, alla moda dei racconti per l'infanzia, soprattutto di matrice anglosassone, che in Italia ebbe autori di spicco come Carlo Collodi (*Le avventure di Pinocchio*, 1881-1883) e Edmondo De Amicis (*Cuore*, 1886).

14 Lo evidenzia, ad esempio, una cronaca dei suoi successi a Rio de Janeiro nella primavera del 1882, cfr. “Artisti italiani in giro” (1882).

15 Per approfondire l'exkursus artistico-biografico di Gemma Cuniberti si veda Ascarelli 1985 e Simone 2024b.

Vittorio e Giorgio), compresi fra i 4 e i 12 anni, che a partire dalla stagione 1882-1883 le contesero il primato italiano e internazionale. Da ricordare è anche il quartetto di infanti della Compagnia dei Fratelli Faleni (Armando, Arturo, Alfredo e Italia), che raccolse con successo il suo testimone in Italia e in Sud America tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta del XIX secolo. Altre attestazioni del proliferare di attori “in miniatura” degni di nota riguardano le bimbe-prodigio Celeste Aida Zanchi (1886-1966) e Giulietta De Riso (1898-1988), i cui *iter* artistici, a differenza dei precedenti, proseguirono dopo le imprese infantili con buoni risultati ma senza provocare lo stesso clamore degli esordi<sup>16</sup>. Tutte queste mini-carriere attoriche, più o meno fortunate, originate dal fenomeno Cuniberti, rilanciarono la popolarità del *format*, che nel passaggio dall’Otto al Novecento si estese alle compagnie di canto e di operetta, alle scuole di ballo, alle *troupe* di acrobati e ai caffè-concerto<sup>17</sup>.

Il protagonismo dell’infanzia sulle scene raggiunse nel primo decennio del ’900 proporzioni tali da sollevare nel paese un acceso dibattito critico, legislativo e medico-sanitario. Significative testimonianze in merito sono gli articoli dell’eminente saggista teatrale Edoardo Boutet, editi a più riprese tra il 1887 e il 1913<sup>18</sup>. Reiterati appelli alla riflessione sulle

---

16 A questi casi paradigmatici se ne potrebbero poi aggiungere altri coevi, ancora da approfondire, come quelli di Emilietta Ainusa (1874), di Giuseppina Serandrei (1875), delle sorelle Ida Gardini (1882) e Desdemona Gardini (1884); di Paolina Pezzaglia (1886-1925); di Tina Parri (1897), detta “Fregolina”, emula-prodigio del grande attore-trasformista Leopoldo Fregoli; di Eugenio Testa (1892-1957); dei fratelli Alberto, Mario, Emma, Baldassarre e Cesare Bogino (compresi fra i 4 e i 12 anni, segnalati in attività fra il 1894 e il 1905) e di Natalina Petroni (1907).

17 Numerose cronache documentano la circolazione sul territorio nazionale nel primo decennio del ’900 di varie formazioni lirico-drammatiche, specializzate soprattutto in operette, composte esclusivamente di ragazzi e ragazze dai sette ai quindici anni e perciò spesso denominate “lillipuziane”. Si segnalano, in particolare, oltre alla già citata Compagnia De Riso, la Compagnia lillipuziana diretta da Ernesto Guerra, la Compagnia lirica lillipuziana dei Fratelli Billaud diretta da Guido e Arnaldo Billaud, la Compagnia Giraud, la Compagnia Calderoni e la Compagnia Città di Roma. Molto diffuse erano anche le esibizioni di bambine di dieci o dodici anni, spesso soprannominate “stelline” o “piccole chanteuse”, in canzonette, duetti e danze, talvolta licenziosi, sulle tavole di rinomati caffè-chantants o di cinematografi-concerto.

18 Boutet sollevò la questione dei bambini in palcoscenico soprattutto in considerazione delle conseguenze negative del precocissimo ingresso in arte sul naturale sviluppo psico-fisico, esortando ripetutamente le autorità competenti all’intervento legislativo a

finalità etico-professionali dell'arte drammatica a cui si aggiunsero i contributi scientifici di specialisti particolarmente sensibili alle condizioni lavorative del palcoscenico, come il medico del lavoro Luigi Carozzi, con *Sul lavoro dei fanciulli sui teatri* (1903), il medico-sindacalista Gaetano Pieraccini, con *Lo sfruttamento dei bambini sul teatro* (1908), e il patologo Alessandro Peri, con *La patologia professionale degli artisti drammatici* (1913). Un'inchiesta sullo sfruttamento dell'infanzia nel mondo dello spettacolo a cura di Ettore Reina, politico-sindacalista riformista membro del Consiglio superiore del lavoro, fu poi promossa fra il 1912 e il 1915 dal Ministero di agricoltura industria e commercio. L'indagine rese di pubblico dominio il delicato tema dell'ingresso in arte degli infanti, ma non produsse alcuna regolamentazione specifica, lasciando domande aperte sugli sviluppi della questione dei bimbi-attori anche in considerazione del loro massiccio impiego nel cinema<sup>19</sup>.

L'oblio in cui è caduto questo tema ci spinge a proseguire la ricerca. Una direttrice investigativa – percorribile grazie allo spoglio di storici periodici di settore fra cui «Comoedia» (1919-1934), «Il dramma» (1925-1945) e «Scenario» (1932-1943) – ci porterebbe a sondare più a fondo gli sviluppi del fenomeno nel primo Novecento, mettendolo in relazione con la nuova attenzione accordata all'infanzia dalla cultura positivista, con la nascita delle prime riviste illustrate specializzate di grande successo come «Il giornalino della Domenica» e il «Corriere dei piccoli» (in cui, ad esempio, trovarono largo seguito le storie del signor Bonaventura ideate dall'attore-fumettista Sergio Tofano), fino all'interesse del regime fascista per la creazione di un teatro per fanciulli di caratura nazionale, pensato sulla scorta delle esperienze *agit-prop* postrivoluzionarie sovietiche quali il Teatro proletario di bambini sperimentato nel biennio 1918-1919 presso il teatro cittadino di Örel dalla regista teatrale e pedagogista lettone Asja Lacis – che poi ebbe il supporto teorico di Walter Benjamin con il suo *Programma di un teatro proletario di bambini* (1928) – oppure del Teatro per bambini di Mosca, fondato e diretto dal 1921 al 1937 dalla regista teatrale russa Natalia Sats<sup>20</sup>.

---

tutela di questa speciale categoria di lavoratori. Fra i vari contributi cfr. Boutet 1887, 1889, 1899a-b, 1908a-b, 1913.

19 La fortuna cinematografica dei bimbi-attori, documentata da riviste del settore e stampe popolari illustrate almeno a partire dagli anni Trenta, è esplorata da aggiornati saggi critici, fra cui Grazzini 1995 e Saponari 2020: 41-62.

20 Proprio all'esperienza pionieristica di Sats fa riferimento, come modello esemplare, Achille Fiocco (1933: 474-476) nell'invitare Sergio Tofano a riprendere l'interpretazione

Confermano questo auspicio del governo i suggerimenti di un commentatore autorevole come Achille Fiocco, che in parte si realizzarono con l'esperienza pluriennale del fiorentino Teatro della Fiaba (1927-1943) fondato e diretto da gentildonne-mecenati ed educatrici appassionate di teatro come Assunta Mazzoni, Flavia Farina Cini, Jole Vitali e Zaira Valgiusti, reclutando bimbe dai 5 ai 12 anni nelle scuole pubbliche fiorentine per allestire classici della letteratura per l'infanzia e fiabe sceniche comico-musicali di accreditati autori, fra cui Giuseppe Fanciulli (già fondatore e direttore a Milano, fra il 1919 e il 1923, del Teatro per ragazzi), Mario Pompei e Luigi Bonelli<sup>21</sup>.

Il bambino "attore" e "spettatore" è oggetto di ulteriori contributi sparsi nelle riviste di settore e nelle fonti bibliografiche in cui si evidenziano esperienze eterogenee comprese fra gli anni Venti e la metà degli anni Cinquanta, che allargherebbero il campo d'indagine dal "teatro di bambini" (fatto da fanciulli per un pubblico eterogeneo) al "teatro per bambini" (fatto da adulti per un pubblico prettamente infantile o adolescenziale). Si ricordano, ad esempio, gli spettacoli marionettistici della Compagnia dei Fantocci lirici di Yambo (alias Enrico Novelli), e del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca, in gran voga anche all'estero<sup>22</sup>; oppure le fiabe-rivista allestite da

---

del signor Bonaventura, per assicurare ai «nostri Balilla e Avanguardisti, così sapientemente assistiti in mille guise dal Regime, [...] il loro teatro italiano e fascista, come quello è sovietico e russo», creando «una apposita compagnia di attori con proprio repertorio, scene, registi e persino pedagogi»: un teatro di «attori veri, adulti e riccamente dotati, per la rappresentazione di veri drammi, commedie, rispecchianti la realtà storica» che, per autoregolarsi e promuoversi al meglio, studia «sperimentalmente, direttamente sui bambini l'efficacia degli spettacoli» attraverso «l'osservazione individuale e d'insieme degli spettatori e le loro impressioni, i loro giudizi, con disegni e con lettere ed anche a voce e in riunioni plenarie, sull'opera rappresentata». Per approfondimenti si veda anche (Tofano 1937: 211-213). Sull'exkursus artistico-biografico di Asia Lacis si veda Lacis 1976 e 2021; sull'esperienza di Natalia Sats si rimanda a Sats 1985 e Victorov 1986; mentre sulla condizione degli innumerevoli bambini e ragazzini rimasti orfani, per la guerra civile e le carestie, nella Russia postrivoluzionaria, protagonisti dei laboratori teatrali citati, cfr. Mecacci 2019.

- 21 Un articolo di Luigi Bonelli (1943: 104-107), nel ricostruire sinteticamente l'attività pluriennale della compagnia di bambine e ragazze fiorentine, attesta l'interessamento del regime fascista per questa peculiare esperienza pedagogico-teatrale. Le tournée nazionali della formazione, in particolare a Roma e Milano, fra fine anni '30 e primi anni '40, furono infatti promosse dalla Direzione generale del Teatro e dal Comando generale della Gioventù Italiana del Littorio.
- 22 Fra i contributi che ci informano della fortuna di queste forme di intrattenimento si segnalano, in particolare: Yambo 1906; Podrecca 1935a-b; Zuliani 1979; Vergani, Signorelli

un *ensemble* di bambini messo insieme da Daniele Chiarella, amministratore del Teatro Carignano di Torino, per supplire alla carenza di compagnie negli ultimi mesi del Secondo conflitto mondiale<sup>23</sup>; oppure ancora le storie del signor Bonaventura, personaggio del fumetto creato da Sergio Tofano e da lui trasposto a più riprese in teatro fra il 1927 e il 1953<sup>24</sup>. La ricerca dunque continua, sulla scorta del materiale documentario rinvenuto e delle nuove piste emerse, con l'obiettivo di approfondire e ampliare il campo di indagine in due direzioni: si tratterà, da una parte, procedendo a ritroso, di sondare le possibili tracce "genetico-premonitrici" del fenomeno dei "bimbi-attori" a partire dal *boom* di fine Ottocento, dall'altra di ricostruirne gli sviluppi e le eterogenee ricadute novecentesche, secondo un approccio "centrifugo" volto a scandagliare a fondo un complesso oggetto di studio profondamente radicato nella storia dello spettacolo.

## Bibliografia

Angelini, F. (1988). *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Laterza.

"Artisti italiani in giro" (1882). *Il Corriere di Roma*, 8 (19), 14 maggio.

Ascarelli, R. (1985). Cuniberti, Gemma. In *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 31, Istituto della Enciclopedia Italiana, ed. online, [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

Bonelli, L. (1943). "Il Teatro della Fiaba". *Scenario*, XII (3), marzo, 104-107.

Boutet, E. (1887). "Cronache drammatiche. Bimbi attori". *Corriere di Roma*, 19 agosto.

---

e Vergani 1979; Camarotto 2013.

23 Ne parla, in particolare, Margherita Trezzi (1986: 39-40). Per approfondimenti su caratteristiche e sviluppi del teatro per ragazzi nel primo Novecento si rimanda a Gagliardi 2006. Per una ricostruzione storica degli sviluppi della scena italiana durante il fascismo si veda, almeno, Angelini 1988, Livio 1989: 233-262, Scarpellini 1989, Cavallo 1990, Pedullà 1994.

24 Fra i contributi bibliografici che ricostruiscono l'exkursus artistico-biografico di Tofano si segnalano in particolare Tinterri 2014, Tancini 2019, Menza 2004 e 2014. Lungo questo filone ibrido, pedagogico-letterario-teatrale, si arriverebbe, fra l'altro, alle suggestive proposte di Gianni Rodari, impegnatosi negli anni '70 a scrivere testi teatrali e a fare teatro per bambini e ragazzi (partendo dalle loro esperienze, invenzioni, parole), nell'ambito di un progetto sperimentale che coinvolse genitori, insegnanti e uomini di teatro.

Boutet, E. (1889). “Attori minuscoli e Attori maiuscoli”. *Don Chisciotte della Mancia*, III (187), 6 luglio.

Boutet, E. (1899a). “Bimbi attori I”. *Le cronache drammatiche*, I (IX), 28 maggio, 131-133.

Boutet, E. (1899b). “Bimbi attori II”. *Le cronache drammatiche*, I, (X), 4 giugno, 155-156.

Boutet, E. (1908a). “Infanzia abbandonata I”. *Le cronache teatrali di Caramba*, 1 (VIII), vol. I, 23 febbraio, 113-115.

Boutet, E. (1908b). “Infanzia abbandonata II”, *Le cronache teatrali di Caramba*, 1 (IX), vol. I, 1° marzo, 125-126.

Boutet, E. (1913). “Rassegna drammatica – Gli addetti ai pubblici spettacoli e le provvidenze sociali”, *Nuova Antologia*, (1007), vol. CLXVIII, 1° dicembre, 529-533.

Camarotto, V. (2013). Novelli, Enrico. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol.78, Istituto della Enciclopedia Italiana, ed. online, [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

Carozzi, L. (1903). “Sul lavoro dei fanciulli nei teatri”. *Il lavoro: rivista di fisiologia, clinica e igiene del lavoro*, II (14), 209-215.

Cavallo, P. (1990). *Immaginario e rappresentazione. Il teatro fascista di propaganda*. Bonacci.

D’Arienzo, G. (2024). Rotte meridionali fra centro e periferia. Sulle tracce di un comico “scavalcamontagne”. In L. Spinelli (Ed.), *1861/1961. Un secolo di circuitazione teatrale in Italia: compagnie, spettacoli, piazze* (pp. 23-52). Tab edizioni.

Di Giacomo, S. (1891). *Cronaca del Teatro San Carlino: contributo alla storia della scena dialettale napoletana 1738-1884*. Di Giacomo.

Fagioli Vercellone, G.G. (1999). Garzes. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 52, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, ed. online, [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

“Fanciulli sulla scena” (1958). In *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, coll. 3-10. Roma: Le Maschere.

Fiocco, A. (1935). “Caro Sergio Tofano”. *Scenario*, IV (9), settembre, 474-476.

Gagliardi, M. (2006). Spettacoli per ragazzi. In *Enciclopedia dei ragazzi*, Istituto della Enciclopedia Italiana, ed. online [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

- Grazzini, G. (1995). *Dolci pestiferi perversi: i bambini nel cinema*. Pratiche.
- Hemmings, W. J. (1987). “Child Actors on the Paris Stage in the Eighteenth and Nineteenth Centuries”. *Theatre Research International*, 12 (1), 9-22.
- Lacis, A. (1976). *Professione: rivoluzionaria*. Feltrinelli.
- Lacis, A. (2021). *L'agitatrice rossa: teatro, femminismo, arte e rivoluzione*. A. Brinkmanis (Ed.). Meltemi.
- Lamb, E. (2009). *Performing Childhood in the Early Modern Theatre*. Palgrave.
- “L'enfant des tréteaux” (2000). *Cahiers Robinson*, (8), sotto la direzione di F. Marcouin.
- Livio, G. (1989). Il teatro fascista è esistito. In Id., *La scena italiana: materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento* (pp. 233–262). Mursia.
- Maddalena, M. (2004). *Bonaventura: racconto e immagine. Sergio Tofano (Sto) scrittore e illustratore per ragazzi*. Edizioni Seam.
- Majorana, B. (2019). “Santi, bambini, attori: Francesco Gizzio e il teatro degli oratoriani a Napoli nel Seicento”. *Bruniana e campanelliana: ricerche filosofiche e materiali storico-testuali*, XXV (1), 201-216.
- Martorana, P. (1865). *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano*. Chiurazzi.
- Mecacci, L. (2019). *Besprizornye: bambini randagi nella Russia sovietica (1917-1935)*. Adelphi.
- Menza, M. (2014). *Sergio Tofano e il signor Bonaventura*. Kappa.
- Pedullà, G. (1994). *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*. Corazzano.
- Peri, A. (1913). “La patologia professionale degli artisti drammatici”. *Il Ramazzini*, VII (1-2), gennaio-febbraio, 90-132; VII (3-4), marzo-aprile, 211-252; VII (6-7), giugno-luglio, 434-471.
- Piéjus, A. (2007). *Plaire et instruire: le spectacle dans les collèges de l'Ancien Régime*. PUR.
- Pieraccini, G. (1908). “Lo sfruttamento dei bambini sul teatro”. *Il Ramazzini*, II (5), 236-247.
- Plagnol-Diéval, M.-E. (2022). *L'Enfant révé. Anthologie des théâtres d'éducation du XVIIIe siècle*. Classiques Garnier.

Podrecca, V. (1935a). “Da Broadway a Hollywood (con “I Piccoli” attraverso il Nordamerica)”. *Scenario*, IV (10), ottobre, 530-534.

Podrecca, V. (1935b). “Da Broadway a Hollywood (con “I Piccoli” attraverso il Nordamerica)”. *Scenario*, IV (11), novembre, 580-584.

Reina, E. (1915). *I pubblici spettacoli e le provvidenze di legislazione sociale. Relazione di Ettore Reina all'On. Comitato Permanente del Lavoro per la discussione in merito a disposizioni legislative sul Contratto teatrale*. Cecchini.

Salvestri, G. (1879). *La piccola Ristori (Gemma Cuniberti): cenni biografici*. Brigola.

Saponari, A. B. (2020). “Piccole stelle crescono: la rappresentazione degli attori-bambini nelle riviste degli anni '30”. *L'Avventura*, (1), 41-62.

Sats, N. (1985). *Sketches from my life*. Raduga.

Scarpellini, E. (1989). *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista, nuova edizione riveduta e aggiornata*. La nuova Italia.

Simien, C., Fayolle, C. (2023). “L'enfance laborieuse, envers de la modernité.” *Annales historiques de la Révolution française*, 3 (413).

Simone, A. (2024a). Giri artistici di piccoli “Grandi Attori”. In L. Spinelli (Ed.), *1861/1961. Un secolo di circuitazione teatrale in Italia: compagnie, spettacoli, piazze* (pp. 119-143). Tab edizioni.

Simone, A. (2024b). *Gemma Cuniberti*. In Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI). Firenze University Press. <http://amati.unifi.it/>.

Tamberlani, C. (1982). “Pirandello nel teatro... che c'era”. *Quaderni dell'Istituto di studi pirandelliani*, Appendice, voll. 3-4, 165-176.

Tancini, F. (2019). Tofano, Sergio. In *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 95, Istituto della Enciclopedia Italiana, ed. online [www.treccani.it](http://www.treccani.it).

Tinterri, A. (2014). *Sergio Tofano*. In Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI). Firenze University Press. <http://amati.unifi.it/>.

Tofano, S. (1937). “Recitare per i bambini”. *Scenario*, VI (5), maggio, 211-213.

Trezzi, M. (1986). “Cronache torinesi 1945-1955”. *Linea teatrale*, II (6), dicembre, 39-40.

“Troupe et jeunesse” (2005). *Cahiers Robinson*, (18), sotto la direzione di C. Page.

Vergani, G., Signorelli, M., Vergani, L. (1979). *Podrecca e il Teatro dei Piccoli: cronache di una famiglia*. Casamassima.

Victorov, V. (1986). *The Natalia Sats Children's Musical Theatre*. Raduga Publishers.

Yambo, pseud. di Enrico Novelli. (1906). *Il teatro dei burattini*. Scotti.

Yon, J.-C. (2017). "Théâtromanie, dramaturgie, société de spectacle. Une analyse alternative de l'histoire des spectacles". *Dix-huitième siècle*, 1 (49), 351-366.

Zuliani, V. (1979). *Vittorio Podrecca ed il teatro dei piccoli: breve storia*. Fulvio.

## Documenti

Archivio di Stato di Chieti, Intendenza Abruzzo Citeriore, Polizia:

Lettera dell'intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore all'intendente della Provincia di Molise, Chieti 25 settembre 1827, busta 111, fasc. 85, segn. 369.

Lettera dell'intendente della Provincia di Molise all'intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore, Campobasso 29 settembre 1827, busta 111, fasc. 85, segn. 369.

Lettera dell'intendente della Provincia di Molise all'intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore, Campobasso 5 gennaio 1828, busta 111, fasc. 85, segn. 369.

Invito filarmonico – Accademia strumentale per la sera di Domenica 18 ottobre al Teatro ad un'ora di notte, Chieti 18 ottobre 1829, ASC, busta 282, fasc. 1.

Archivio di Stato di Chieti, Intendenza Abruzzo Citeriore, Intendenza Teatro e spettacoli pubblici:

Lettera di Raffaello Balduini e Salvatore Rosa all'intendente della Provincia di Abruzzo Citeriore, Spoleto 26 maggio 1845, con allegato Elenco della Drammatica Compagnia di Raffaello Balduini e Salvatore Rosa diretta da Gaetana Rosa in allegato, busta II, fasc. 18.

Avviso teatrale, Chieti, Tipografia Del Vecchio, 9 maggio 1851, busta III, fasc. 63.

Lettera di Federico Gentili al sindaco e presidente della Deputazione teatrale, Chieti 16 maggio 1851, con allegato Elenco della Drammatica Compagnia diretta e condotta dall'attore Federico Gentili, busta III, fasc. 63.

Elenco degli individui della Compagnia Drammatica diretta dal sig. Cesare Carli, Vasto 27 ottobre 1852, in allegato al fascicolo Vasto. Per la compagnia drammatica diretta dal sig. Carli, busta III, fasc. 75.

# I ruoli comici nel teatro italiano tra Otto e Novecento

*Marta Bianco*

Sapienza Università di Roma

DOI: 10.54103/st.256.c534

## Abstract

Il contributo si concentra sui ruoli comici del teatro di tradizione e nello specifico sul *brillante* con l'obiettivo di individuare, nel periodo di "anomia" del teatro italiano, le modalità con cui l'attore affinò le caratteristiche del proprio *ruolo* per renderle più consone a un *personaggio*. Attraverso le strategie comiche e l'analisi di repertorio è possibile comprendere come nella nuova drammaturgia italiana il *ruolo* tenda a privilegiare toni più malinconici e riflessivi. Particolare rilievo assume il Teatro del grottesco, dove il *brillante* si trasforma in *raisonneur*, centrale per comprendere l'opera pirandelliana. L'analisi mostra come alcune qualità del ragionatore erano già presenti nel *brillante* tradizionale. È ipotizzabile che il passaggio al "teatro del personaggio" inizi con *Sei personaggi in cerca d'autore* e si consolidi durante il fascismo, con l'abolizione progressiva dei ruoli. In seguito, l'attore dovrà adattarsi a nuove logiche produttive, diventando funzionale al *personaggio*. Infine, si può affermare che le peculiarità intrinseche del *brillante* permangano ancora per molto tempo negli "eredi". Incrociando le cronache dell'epoca con i caratteri ereditari all'interno di un repertorio unificato, ho tentato di ricostruire la gamma comica del *brillante* per scorgere quell'aspetto di continuità sopravvissuto al mutare del sistema teatrale.

## Parole chiave

Brillante; ruolo/personaggio; gamma comica

## Comic Roles in Italian Theatre between the Nineteenth and Twentieth Centuries

### Abstract

The contribution focuses on the comic roles of traditional theater and specifically on the *brillante* with the aim of identifying, in the “anomaly” period of Italian theatre, the ways in which the actor refined the characteristics of his *role* to make them more suited to a *character*. Through the actor’s comic strategies and repertoire analysis it is possible to glimpse the *brillante*’s shifts towards other comic roles and understand how in the new Italian dramaturgy the role tends to favor more melancholic and reflective tones. Particular significance is given to the Theatre of the Grotesque, where the *brillante* transforms into a *raisonneur*, a figure central to understanding Pirandello’s work. The analysis shows that some traits of the *raisonneur* were already present in the traditional *brillante*. It is plausible that the transition to the “theatre of the character” begins with *Six Characters in Search of an Author* and becomes established during fascism, with the gradual abolition of traditional roles. Finally, it can be asserted that the intrinsic peculiarities of the *brillante* persist for a long time in its “heirs.” By cross-referencing the chronicles of the time with the hereditary characters within a unified repertoire, I thus attempted to reconstruct the comic range of the *brillante* to see that aspect of continuity that survived the changing theater system.

### Keywords

*Brillante*; Role/Character; Comic Range

### Premessa

Il presente saggio si concentra sui ruoli comici del teatro italiano tra Otto e Novecento e nello specifico sul *brillante* con l’obiettivo di individuare, nel periodo di “anomalia” del teatro italiano<sup>1</sup>, le modalità con cui l’attore affinò le caratteristiche del proprio *ruolo* per renderle più consone a un *personaggio*. Attraverso una metodologia che prevede tre diversi approcci che

---

1 Intendo riferirmi al concetto di “anomalia” espresso nel saggio di Mirella Schino (1988: 51-72).

si sviluppano in modo incrociato – conoscenze storiografiche, repertorio, eredità – ho tentato di elaborare un quadro panoramico dei fattori di continuità e discontinuità del lavoro attorico. È possibile individuare nella fase di evoluzione del *brillante* da buffo e ridanciano a elegante e nobile alcuni slittamenti in altri ruoli attraverso i differenti registri drammaturgici. Ad esempio, è emerso come il *brillante* facesse propri registri più consoni al *caratterista* che aveva una propensione a impersonare caratteri che oscillavano da una patriarcale bonomia di uomo mite a un'imponenza biliare e sanguigna, oppure al *promiscuo* che era orientato al patetico e commovente, malinconico e mesto. Ciò grazie alla mobilità del *ruolo* inteso come una modalità variabile di drammaturgia d'attore. Sappiamo che il *ruolo* è un termine medio tra l'attore e il personaggio e che l'interprete ottocentesco tendesse a concepire il personaggio attraverso una sintesi delle funzioni e delle caratteristiche del proprio *ruolo*<sup>2</sup>. Di fatto possiamo constatare che il *ruolo* fosse per l'attore una matrice drammaturgica sulla quale impostare la propria idea di esecuzione nonché l'insieme delle *parti* in cui si specializzava. De Marinis nel suo *In cerca dell'attore* esplicita come quello ottocentesco fosse più un teatro della *parte* che un teatro del *personaggio* in quanto le *parti* (e i *ruoli*) hanno orientato il lavoro degli attori, dei capocomici e degli autori per un periodo che si sviluppa tra il XVII e il XIX secolo. Inoltre, sostiene che è con il teatro del *personaggio* che l'interprete inizierà ad assumere in maniera generalizzata il testo drammatico come unità di misura e a trasformare le “parti” in personaggi veri e propri (De Marinis 2000).

Cosa dobbiamo esaminare per comprendere la differenza del lavoro dell'attore con la *parte* e con il *personaggio*? Dalla definizione di *personaggio* nell'*Enciclopedia dello spettacolo* non emerge alcun riferimento a specifiche modalità interpretative, ma l'esigenza che l'attore rispetti le parole del personaggio (e dell'autore) e quindi le “battute” a esso intitolate (Ciarletta 1961). Anche nella definizione di *parte* notiamo la medesima osservazione:

Tanto poco il “personaggio” s'identifica, contrariamente all'apparenza, con la “parte”, che un personaggio splendido può essere una parte ingrattissima (una “tinca” dicono gli attori), e viceversa un personaggio convenzionale può essere una parte di prim'ordine: quasi tutti i “cavalli di battaglia” dei grandi attori dell'Ottocento corrispondono a personaggi artisticamente deteriori. Il perché è ovvio: la letteratura teatrale trasferita

2 Sulla definizione di *ruolo* si guardi Palombi 1986; De Pasquale 2001; Jandelli 2002.

in palcoscenico determina una variazione profonda di valori, la prospettiva scenica creata dagli attori essendo ben diversa dalla prospettiva interiore che il creatore dei personaggi aveva maturato dentro di sé (Ciarletta, Pavolini 1960: 1706).

Non sembra improprio dire che si intravede in queste parole una critica nei confronti di un sistema che autorizzava gli attori a manifestare la propria potenza e indipendenza per interpretare delle “parti” attraverso tecniche e competenze autonome rispetto ai dettami del testo “battuta per battuta”. Abbiamo detto come gli autori scrivessero i personaggi in funzione delle compagnie e dei *ruoli* e, nello specifico, dei singoli attori. È anche vero però che non possiamo non considerare come un certo tipo di personaggi abbia influito nella recitazione degli attori. Ce lo ricorda Squarzina nella definizione di *ruolo*:

Il repertorio post-ibseniano è fatto di lavori che riuniscono personaggi non inquadrati, qualitativamente, nell'organico tradizionale della compagnia ottocentesca; e le leggi interpretative del nuovo repertorio (intuite sempre più coscientemente dai riformatori della scena, fino alla codificazione stanislavskiana) esigono all'attore un lavoro di genere nuovo (Squarzina 1961: 1320).

Pertanto, il passaggio da teatro della *parte* a teatro del *personaggio* ci induce a indagare sia un mutamento nello stile recitativo dell'attore, sia l'approccio dell'attore al testo.

## Il brillante

Ho dunque improntato una “Storia del brillante” attraverso le “Storie dei brillanti” e ho tentato di evidenziare un repertorio di risorse compositive di ciascun attore così da poterlo rapportare con il repertorio di testi (Guarino 2005). È d'uopo pensare che le singole drammaturgie d'attore andassero ad apportare una modifica significativa nell'evoluzione del *ruolo*.

Luigi Bellotti Bon – nel quale è possibile individuare i caratteri fondativi del *ruolo* – attraverso un modo di recitare «più castigato, più nobile, più vero, più personale» (Rasi 1897: 333) conferì al *brillante* qualità raffinate ed eleganti; caratteristiche che trasfuse in Claudio Leigheb, attore in grado di «eliminare il ruolo dalle esagerazioni manieristiche» (De Pasquale 2001: 57) rendendolo «serio, cavernoso, tetro» (Corsi 1941: 40) talvolta per mezzo dei

suoi lineamenti insoliti, maggiormente inclini alla gravità e alla tristezza. Tali peculiarità vennero elaborate da Antonio Gandusio, che restituì una «aspirazione della serietà» (Simoni 1951: 35) esibendo registri drammaturgici quali «sgomento, malcontento, ossessione drammatica» (Simoni 1951: 35) tanto da apparire alla ribalta sempre seccato (Gagliano 1931), in contrasto con una colorita comicità (Simoni 1951). Una «*vis* comica pessimistica» (Ramperti 1927: 10) differente da quella impastata di «benessere e salubrità» (Ramperti 1927: 10) di Armando Falconi, *brillante* in cui si ravvisano alcuni slittamenti nel ruolo di *caratterista* così come in Amerigo Guasti, interprete di parti venate di romanticismo e poesia, che lo facevano apparire un «primo attore che è brillante, un brillante che è caratterista, un caratterista che è amoroso» (Adami *et al.* 1914: 61). A dare una svolta innovativa al percorso di evoluzione del *brillante* ci pensò Virgilio Talli, attraverso la ricerca di una «verità filtrata nel cauto pudore del suo interprete» (d'Amico 1985: 96). Con lui le più concitate *pochades* acquisivano grazia e leggerezza, mentre le parti da *brillante* furono contenute in uno stile aristocratico e uno spirito intimamente serio (*Ibidem*). Una modalità di operare che tramandò ad Alberto Giovannini, attore ricordato per la sua «modernità di mezzi al lavoro attorico» (Levi 1931: 27-28) e che basava la recitazione sulla «sfumatura» più che sulla combinazione di «forti contrasti» (*Ibidem*). Nei due brillanti ho riscontrato possibili filiazioni, fino ad arrivare ai *raisonneurs* pirandelliani e nello specifico a Luigi Almirante e Sergio Tofano. Il primo possedeva «una comicità pacata, quasi malinconica» (Leonelli 1940: 31) capace di restituire un'arte umanissima a «figure dai contorni limitati» (Fiocco 1954: 409), mentre il secondo spiccava per la sua «castigata eleganza ottenuta senza sfoggio di particolare fasto» (Tani 1962: 946). Di fatto, Tofano spinse il *brillante* «verso una dimensione più complessa e ricca di sfaccettature» (Cecchi 1932: 17).

## Repertorio

Come spiega Mirella Schino nel saggio *Sul ritardo del teatro italiano*, deleterio per le fondamenta del teatro di tradizione fu il momento in cui «spettatori colti cominciarono a sostenere [...] la necessità di qualificare il teatro attraverso la scelta d'un repertorio di buoni drammi» (1988: 60) ed è quindi opportuno ipotizzare che in tale contesto iniziò a mutare l'approccio che l'attore aveva nei confronti del proprio mestiere. Focalizzando l'attenzione

sul *repertorio* ho tentato di individuare il rapporto tra il *brillante* e le *parti* da lui interpretate. Attraverso i testi delle *pochades* è possibile evidenziare una “stasi” della tradizione attorica e, incrociando diversi materiali, siamo riusciti a identificare un “campionario” di tecniche e competenze tipiche del *brillante* così da delineare una sorta di calco-tipo del ruolo. È emersa costante la “presentazione” del *brillante* da parte degli astanti con annessa “entrata di sconquasso” dello stesso. Svolgendo la funzione di “motore dell’intreccio”, spesso il *brillante* è “vittima dell’equivoco” principale della *pièce* e di conseguenza circondato da una cert’aria di “spaesamento”, di trepidante attesa di qualcosa che deve accadere, rivelando così al pubblico una sorta di “dabbenaggine” accentuata talvolta da “balbuzie ed incertezze”. Inoltre, è presente nel ruolo un “nucleo solista” dato dalla verbosità di alcuni monologhi e dalla competenza di “mettersi in disparte” a contemplare la scena e a commentarla attraverso i *tra sé* che mettono il ruolo in contatto con il pubblico.

Seguendo le orme degli attori possiamo notare come nella drammaturgia italiana della seconda metà dell’Ottocento e il primo decennio del Novecento si manifestino i primi tentativi di affinamento del ruolo del *brillante* attraverso l’utilizzo di toni più malinconici e riflessivi. Note marcatamente intimistiche sono ravvisabili nella produzione di Roberto Bracco, il drammaturgo italiano maggiormente rappresentato all’estero prima dell’affermazione di Pirandello, attivo dal 1866 al 1922 (Stauble 1959). Presso l’archivio di Antonio Gandusio è conservato un carteggio che l’attore ha intrattenuto con il drammaturgo. Il 6 novembre del 1915 Bracco scrive a Gandusio:

Caro amico, sono contento che Virgilio ti abbia consentito di recitare con la deliziosa Melato, il nostro “Perfetto amore”. Non ti nego che avrei preferito una “Piccola Fonte” o una “Maternità”. Sono due eccellenti interpretazioni della Melato e due eccellenti interpretazioni tue, e so che ti stanno a cuore tutte e due. Nel «Perfetto amore» sei quell’ultimo “brillante” che sai essere, ma nella “Piccola fonte” e – a quanto mi hanno detto – in “Maternità” sei il “brillante” più qualcosa di profondamente umano<sup>3</sup>.

Possiamo ipotizzare che in questi testi, l’attore inizi a rintracciare i silenzi e le prime cose non dette nel *personaggio* più che nelle codifiche del *ruolo*; permangono alcuni espedienti tipici del *brillante* ma notiamo slittamenti in altri

3 Lettera di Roberto Bracco ad Antonio Gandusio del 6 novembre 1915, carteggio fondo Antonio Gandusio presso Casa Fondazione Lyda Borelli.

ruoli per mezzo di registri drammaturgici amari, più consoni al *caratterista* o patetici, quindi vicini al *promiscuo*.

Con il Teatro del grottesco<sup>4</sup> assistiamo all'ascesa al palcoscenico dell'autore mascherato da *raisonneur* e alla conseguente centralità del *brillante* che si troverà a guidare la produzione di questo nuovo genere grazie alla malleabilità che gli è propria. Di fatto, è in questo contesto che il *brillante* diventa *raisonneur* e attraverso l'analisi di *repertorio* abbiamo potuto notare come il *brillante* antesignano contenesse già in embrione alcune qualità che, sviluppate, avrebbero caratterizzato la specificità del ragioniatore: la "verbosità" diviene intellettualità, il *brillante* da buffo monologhista che tergiversava per poter "comprendere meglio" la sua condizione nel pieno di un equivoco, si trasforma con il grottesco, e più marcatamente con Pirandello, in un ragioniatore ampolloso, attorcigliato, in grado di distaccarsi cinicamente dal resto degli attori per guardarli da lontano, giudicarli o compatirli, competenza quest'ultima derivante dai "tra sé" della canonica commedia. Quel *brillante* vittima dell'equivoco che nella *pochade* ha sempre rappresentato il motore dell'intreccio, con il *raisonneur* si modifica in una figura epica, un *deus ex machina* tutto dialogo e poca azione, assottigliando notevolmente quella libertà di utilizzo di strategie comiche quali gag e sketch delle origini del ruolo.

Questo processo evidenzia una metamorfosi dello stile recitativo dell'attore e del suo rapporto con il testo. Sempre utilizzando come linea di indagine "la storia dei brillanti" tento di chiarire: l'analisi drammaturgica ha permesso di rilevare all'interno dei grotteschi la presenza di alcune strategie comiche del *brillante* ormai trasformate, sintomo di un progressivo sfaldamento del sistema dei ruoli. Certi aneddoti sulla figura di Luigi Bellotti Bon raccontano le gag che l'attore realizzava sul palcoscenico, lasciandoci intendere quanto fosse abile nell'andare a "soggetto"; lo scherzo comico che Bellotti Bon realizzò con il suo scritturato Domenico Bassi ne è un esempio: il Capocomico entra in scena di sorpresa imitando alla perfezione l'attore intento a interpretare un suo cavallo di battaglia (una macchietta recitata con accento italo-francese). Ho pensato allo stupore del pubblico nel vedere i due attori truccati e vestiti allo stesso modo, uno di fronte all'altro a far sfoggio della propria arte.

In un testo cardine del teatro del grottesco, *L'uomo che incontrò se stesso* scritto da Luigi Antonelli per la compagnia di Antonio Gandusio e rappresentato

---

4 Sul Teatro del grottesco si guardi Livio 1965; 1976; 1989.

al Teatro Olimpya di Milano il 23 maggio 1918, il protagonista Luciano Vecchio, interpretato da Gandusio, ha l'occasione di incontrare se stesso da giovane, Luigi Almirante, per rimpastare la sua vita andata in malora. Tra le numerose cronache della serata, Silvio d'Amico evidenzia come il giovane Luciano-Almirante seppe recitare «nell'identica maniera del suo capocomico, e che fu veramente la copia di lui ringiovanito» (d'Amico 1963: 155). I personaggi si trovano dunque uno di fronte all'altro in una situazione analoga alla gag di Bellotti Bon con Bassi, con la grande differenza che l'intervento di Bellotti Bon corrispondeva a una trovata a "soggetto", mentre nel grottesco l'azione è parte integrante del testo. Possiamo quindi ipotizzare che l'autore inglobò nel testo scritto il sapere materiale dell'attore attuando all'interno della compagnia di stampo capocomicale una circostanza non dissimile – così come suggerisce Taviani – da quella vissuta dalle compagnie commerciali italiane quando per le nuove *élites* intellettuali a cominciare dalla fine del XVII secolo e dall'inizio del XVIII «il teatro materiale divenne [...] la materia per esporre un patrimonio letterario» (Taviani 1978: 24).

Il Teatro del grottesco è di fatto un ambiente adatto alla comprensione dell'opera pirandelliana e nella prima rappresentazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello possiamo individuare l'apice di un cambiamento stilistico quando Luigi Almirante – attore dall'umorismo «sottile sottile, arguto, amaro, tagliente» (Rocca 1935: 49) – con la sua recitazione interpreta un *personaggio* vero e proprio. Nel saggio "*Sei personaggi*": *due interviste in una al primo padre*, Taviani afferma che nella scena dell'agnizione, il confronto tra gli Attori e i Personaggi è in realtà un confronto tra «attori che seguono diversi canoni recitativi» (1992: 319) ed evidenzia due tipologie di recitazione, tradizionale e innovativa. Difatti, Almirante affinò le caratteristiche del ruolo del *brillante* al punto da farlo coincidere con quello dell'*attor comico* rinnovando la recitazione tradizionale. In un articolo dal titolo *Perché faccio l'attor comico* Almirante racconta gli inizi della sua carriera: «come brillante facevo piangere, come amoroso facevo ridere... allora pensai a un nuovo sistema di recitazione... capovolsi i valori: recitai l'amoroso con intonazioni comiche e il brillante con intonazioni serie. Mi riuscì di far sorridere» (1929: 43). Tuttavia, è opportuno ricordare che Almirante interpretò il *personaggio* mantenendo un certo legame con il tradizionale modo di operare ottocentesco che autorizzava l'attore ad apportare modifiche al testo. È comunque ipotizzabile che il passaggio da teatro della *parte* a teatro del *personaggio*

affondi le radici nella prima rappresentazione dei *Sei personaggi* per dar seguito, se pur in modo graduale, a un nuovo assetto teatrale che prenderà avvio sotto il regime fascista e che porterà alla conseguente deriva dei ruoli. Come sostiene Mirella Schino, negli anni Venti inizia uno “svuotamento” progressivo delle modalità produttive dei ruoli e si consacra la supremazia degli autori in Italia (2017: 68).

## Eredità e gamma comica

Se consideriamo i cosiddetti “eredi” del brillante, ovvero attori quali Umberto Melnati, Enrico Viarisio ed Ernesto Calindri, ci rendiamo conto che negli anni Trenta e Quaranta la funzione dei ruoli non era del tutto dismessa, come ho ampiamente argomentato nella mia tesi di dottorato<sup>5</sup>.

Seguendo le orme degli eredi, attraverso un lavoro di censimento del Fondo Ministero del Turismo e dello Spettacolo presso l'Archivio Centrale dello Stato<sup>6</sup>, ho visionato una documentazione che potrebbe contenere possibili sviluppi circa la mia ricerca e prospettive di studio. Nella fattispecie ho esaminato un fascicolo contenente un carteggio tra Umberto Melnati e il direttore del Ministero del Turismo e dello Spettacolo Nicola De Pirro<sup>7</sup>. L'attore domanda al direttore il “Perché”, scritto in maiuscolo e sottolineato, dagli anni Cinquanta tutto d'un tratto abbia smesso di lavorare e aggiunge: «Ma perché questi organizzatori di Compagnia non tengono conto – se non del valore artistico – almeno, logicamente, di quello commerciale di un attore?». De Pirro, il 15 luglio 1961 risponderà che le compagnie nel modo in cui le intende lui non esistono più: «Se non ci sono capocomici disposti a sostenere una formazione quale tu proponi, io posso soltanto

5 Cfr. Bianco 2024.

6 Mi riferisco all'azione primaria del progetto di Ateneo *Politics of Culture in Italy: The Institutionalisation of Cinema, Theatre and Performing Arts (1935-1965)*, diretto dal prof. Damiano Garofalo in collaborazione con l'Archivio Centrale dello Stato. Attualmente, non si dispone di un indice analitico a cui fare riferimento per la citazione dei documenti presenti in questo saggio. L'inventariazione di alcune serie del fondo MTS è uno degli obiettivi del PRIN 2022 (2022P749MI) *Performing Arts, Economics, and Cultural Policies. New Interpretative Paradigms between Aesthetics and Social Sciences*, diretto dal prof. Matteo Paoletti (unità di Roma coordinata dal prof. Stefano Locatelli).

7 Per approfondimenti si rimanda ad Amato 2024.

rammaricarmene». Melnati avanza poi l'ipotesi di poter collaborare con nuovi impresari a cui sono destinate le sorti organizzative del teatro:

Caro Nicola, ti ringrazio per la tua affettuosa lettera da me ansiosamente attesa. Ma purtroppo – date le nuove disposizioni – tu non mi puoi dire quanto io speravo. Inutile starti a descrivere il mio stato d'animo, il mio smarrimento. Io sono nato sulle tavole del palcoscenico e per me sono la vita. Al mio ritorno a Roma, in agosto, verrò da te. Ti esporrò qualche mia idea. Tu mi darai qualche prezioso suggerimento. Vedi intanto tastare la possibilità a mio favore che qualcuno dei nuovi impresari d'oggi sia disposto concedermi [...].

Urge l'esigenza di considerare come il cambiamento del potere economico e la stabilità dei teatri imporrà all'attore di entrare in dinamiche e logiche lontane da quelle della compagnia<sup>8</sup>; per lavorare egli dovrà diventare uno strumento alle dipendenze del *personaggio*, inteso come unità di misura su cui poter costruire il proprio mestiere. Tuttavia, nonostante il sistema produttivo del teatro dei ruoli vada incontro a una progressiva disgregazione, è possibile ipotizzare che i *ruoli* continuino a esistere attraverso i propri caratteri e che le peculiarità intrinseche del *brillante* permangano ancora per molto tempo negli eredi. Incrociando le cronache dell'epoca con i caratteri ereditari all'interno di un repertorio unificato, ho tentato così di ricostruire la gamma comica del *brillante*.

Il *brillante* doveva possedere un corpo automatico che favoriva movimenti legnosi, come affermano le cronache a proposito di Leigheb e Gandusio (Varaldo 1910). La legnosità del gesto, ovvero una forzata piegatura delle articolazioni al tal punto che «sembra che gli arti del brillante debbano essere anchilosati» (Varaldo 1910: 112) è da considerare pur sempre in portamenti di innata eleganza, tant'è che il brillante doveva essere «ammaestrato alla scuola del cosiddetto “salone elegante”» (Gattinelli 1850: 54). Se pensiamo al “*physique du rôle*” notiamo che molti dei *brillanti* esaminati appaiono slanciati, con gambe lunghe, di aspetto segaligno e postura composta. Il timbro nasale della voce è un ulteriore elemento comune ai *brillanti* da Claudio Leigheb fino a Luigi Almirante, ricordato per «una voce lunga e stridula» (Ridenti 1963: 90) nasale quanto quella di Gandusio il quale però l'usava «di “petto” mentre Gigetto l'usava di “testa”» (Ridenti 1963: 90).

---

8 Sulla questione della stabilità del teatro italiano si veda Locatelli 2023.

La dizione ricercata dal *brillante* è «rapidissima, spiccata, chiara, di un'agilità inverosimile» (Simoni 1959: 81) e un ennesimo esempio lo fornisce Ernesto Calindri con la sua tipica «dizione a scatti» (Castello 1954: 1515). Per ciò che concerne la mobilità facciale di Bellotti Bon sappiamo che «a un movimento del capo, a una occhiata, scoppiavan risa convulse; ma il pubblico era sempre in faccia a uno specchio di vera eleganza» (Rasi 1897: 333) e ugualmente Leigheb riusciva a far «scoppiare dalle risa con un semplice ammiccare d'occhio ed una strizzatina di bocca» (De Pasquale 2001: 89). Ogni espressione, anche appena accennata, sembra quindi essere carica di comicità, come accade nelle controcene dell'erede Enrico Viarisio il quale «sapeva comunque ricavare il massimo degli effetti [...] da certe buffe sottolineature e da certe complicità sornione» (Castello 1962: 1634). Alcuni brillanti possedevano una naturale maschera facciale che proponeva una cert'aria stupefatta, un marchio di fabbrica per Gandusio e per Alberto Giovannini che aveva due «grandi occhi meravigliati» (Levi 1931: 27) adatti a esprimere il tipico “spaesamento” del *brillante*, reso anche dagli attoniti stupori e dal candido ragionare di Melnati (Ridenti 1957). Alle caratteristiche del *brillante* fin qui ricordate, si aggiunge l'andatura isocrona intervallata da passi piccoli o ad ampiezza di compasso che tendeva a sbilanciare il corpo conferendogli una posizione tendenzialmente obliqua (Varaldo 1910), peculiarità queste che appaiono materializzate nel Signor Bonaventura di Sergio Tofano. Infine, è fondamentale rimarcare nel *brillante* la presenza di una velata «maschera di stanchezza e di tristezza» (Varaldo 1910: 111) che restituisce una «certa finissima ombreggiatura patetica» (Tani 1962: 946); dotato alle volte di un aspetto «funereo e irresistibile» (Ridenti 1963: 90) il *brillante* dipinge, con un colore di svaporata vanità, un'umanità rassegnata e ricca d'amarezza. Dunque, l'aspetto «serio e quello fantoccresco» (Ramperti 1941: 514) convivono in un'osmosi coerente che dona al *brillante* una comicità venata di malinconia.

## Bibliografia

- Adami, G., et al. (1914). *Il teatro italiano nel 1913*. Vallardi.
- Almirante, L. (1929). “Perché faccio l’attor comico”. *Il dramma*, V(74), 42-43.
- Amato, G. (2024). *Nicola De Pirro e l’istituzionalizzazione del teatro (1935-1963)* [Dottorato di ricerca, Sapienza Università di Roma].
- Bianco, M. (2024). *I ruoli comici nel teatro italiano tra Otto e Novecento* [Dottorato di ricerca, Sapienza Università di Roma].
- Castello, G.C. (1954-1962). Calindri. In *Enciclopedia dello spettacolo* (Vol. 2, pp. 1514-1515).
- Castello, G.C. (1962). Viarisio. In *Enciclopedia dello spettacolo* (Vol. 10, pp. 1633-1634).
- Cecchi, A. (1932). “Sergio Tofano, ritratto di un attore”. *Scenario*, 11-17.
- Ciarletta, N. (1954-1962). Personaggio. In *Enciclopedia dello spettacolo* (Vol. 8, pp. 20-24).
- Ciarletta, N., Pavolini, P. (1960). Parte. In *Enciclopedia dello spettacolo* (Vol. 7, pp. 1706-1707).
- Corsi, M. (1941). “Conoscere i grandi artisti del passato: Ermete Novelli”. *Il dramma*, 17(354), 40-41.
- D’Amico, S. (1963). *Cronache del teatro 1914-1928*. Laterza.
- D’Amico, S. (1985). *Tramonto del grande attore*. Mondadori.
- De Marinis, M. (2000). *In cerca dell’attore*. Bulzoni.
- De Pasquale, E. (2001). *Il brillante si fa ragionatore: Claudio Leigheb e il teatro dei ruoli*. Bulzoni.
- Fiocco, A. (1954-1963). Almirante. In *Enciclopedia dello spettacolo* (Vol. 1, pp. 408-411).
- Gagliano, G. (1931). “Il grande attore non esiste più (ma esiste ancora un grande attore comico: Gandusio)”. *Il dramma*, 7(118), 37.
- Gattinelli, G. (1850). *Dell’arte rappresentativa in Italia*. Gianini e Fiore.
- Guarino, R. (2005). *Il teatro nella storia*. Laterza.

- Jandelli, C. (2002). *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*. Le Lettere.
- Leonelli, N. (1940). *Attori tragici, attori comici*. Istituto Editoriale Italiano B.C. Tosi.
- Levi, C. (1931). “Ricordi di uno scomparso: Alberto Giovannini”. *Comoedia*, 13(8), 27-28.
- Livio, G. (Ed.). (1965). *Teatro grottesco del Novecento*. Mursia.
- Livio, G. (1976). *Il teatro in rivolta*. Mursia.
- Livio, G. (1989). *La scena italiana*. Mursia.
- Locatelli, S. (2023). *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*. Dino Audino.
- Palombi, C. (1986). *Il gergo del teatro*. Bulzoni.
- Ramperti, M. (1927). “Galleria dei comici italiani, VI – Armando Falconi e Antonio Gandusio”. *Comoedia*, (1), 10.
- Ramperti, M. (1941). “Attori d'Italia: Umberto Melnati”. *Scenario*, 10(12), 513-514.
- Rasi, L. (1897). *I comici italiani*. Bocca.
- Ridenti, L. (1957). “Capitano tutte a me: confidenze di Matteo Bianchi”. *Radiocorriere*, 34(46), 24-25.
- Ridenti, L. (1963). “Addio a Luigi Almirante”. *Il dramma*, 39(320), 90-92.
- Rocca, G. (1935). *Teatro del mio tempo*. I. Barulli.
- Schino, M. (1988). “Sul ‘ritardo’ del teatro italiano”. *Teatro e Storia*, 3(1), 51-72.
- Schino, M. (2017). “Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre”. *Teatro e Storia*, (38), 67-113.
- Simoni, R. (1951). “Da oggi farai le farse”. *Il dramma*, 27(135), 31-36.
- Simoni, R. (1959). “Ritratti perduti: Virgilio Talli”. *Il dramma*, 35(279), 81.
- Squarzina, L. (1961). Ruolo. In *Enciclopedia dello spettacolo* (Vol. 8, pp. 1319-1321).
- Stauble, A. (1959). *Il teatro di Roberto Bracco – tra Otto e Novecento*. Ilte.
- Tani, U. (1952). Tofano. In *Enciclopedia dello spettacolo* (Vol. 9, pp. 944-947).

Taviani, F. (1978). "Ideologia teatrale e teatro materiale «sul teatro che fa a meno dei testi»". *Quaderni di teatro*, 1(1), 17-25.

Taviani, F. (1992). "«Sei personaggi»: due interviste in una al primo padre". *Teatro e Storia*, 7(13), 295-328.

Varaldo, A. (1910). *Fra viso e belletto: profili d'attrici e d'attori*. Quintieri.

# Trasmissione dei saperi performativi: le scuole di teatro e il sistema produttivo

*Noemi Massari*

Sapienza Università di Roma

DOI: 10.54103/st.256.c535

## **Abstract**

Il contributo vuole ripercorrere la nascita, lo sviluppo, la crisi, il ruolo e le caratteristiche delle scuole di teatro in Italia nel corso del Novecento in rapporto al sistema produttivo. Le scuole di teatro oggi rappresentano per il panorama teatrale italiano una conquista recente molto complessa da analizzare: molte, infatti, le strutture esistenti su tutto il territorio, con ordinamenti didattici molto differenti tra loro e diverse le nomenclature che creano equivoci che non permettono di comprendere appieno l'obiettivo ultimo della scuola: offrire una formazione professionale o una proposta di educazione artistica finalizzata alla formazione della persona. Le scuole per attori, pubbliche o private che rilasciano o meno un titolo di studio o una certificazione riconosciuta, hanno da sempre avuto e continuano ad avere uno stretto rapporto con il teatro attivo e il sistema produttivo, non solo per l'inserimento nel mondo del lavoro di nuovi artisti, ma anche per aver avuto, nel corso degli anni, la capacità di condizionare o adattarsi a nuovi sistemi artistici e produttivi.

## **Parole chiave**

Scuole di teatro; pedagogia teatrale; produzione teatrale

## **Transmission of Performing Knowledge: Theatre Schools and the Production System**

## **Abstract**

The contribution aims to trace the birth, development, crisis, role and characteristics of theatre schools in Italy during the 20th century. The schools will be analysed in relation to the production system. Theatre schools

today represent a recent achievement for the Italian theatre scene that is very complex to analyse: in fact, many structures exist throughout the territory, with very different didactic systems and different nomenclatures that create misunderstandings as to the school's ultimate objective: to offer professional training or an artistic education proposal. Actors' schools, public or private, whether or not they grant a recognised qualification, have always had a close relationship with the active theatre and production system, not only for the introduction new artists into the world of work, but also for having had, over the years, the ability to condition or adapt to new artistic and production systems.

### Keywords

Theatre Schools; Theatre Pedagogy; Theatre Production

In Italia la nascita di scuole di teatro per la formazione di attori è una conquista abbastanza recente, ma molto complessa da analizzare. Le prime accademie in senso moderno si sviluppano nella seconda metà dell'Ottocento: nel 1882 viene fondata a Firenze la prima scuola pubblica di teatro, la Real Scuola di Recitazione diretta da Luigi Rasi; e poi nel 1893 a Roma la Scuola di recitazione Eleonora Duse, annessa al Liceo musicale di Santa Cecilia<sup>1</sup>. Bisognerà attendere il 1935 per l'istituzionalizzazione della prima accademia statale, la Regia Accademia d'Arte Drammatica<sup>2</sup>. L'accademia nasce con l'obiettivo di formare il nuovo attore interprete, il suo fondatore Silvio d'Amico<sup>3</sup>, a seguito della sua esperienza come docente nella Scuola di recitazione Eleonora Duse, già dal 1929 inizia a pensare a come strutturare

- 
- 1 Per un approfondimento sulle prime scuole di teatro si rimanda a D'Amora 2007. Su Rasi si rimanda al numero speciale di «Arie», dedicato a Luigi Rasi e alla scuola di recitazione di Firenze, n. 16, gennaio-aprile 1991.
  - 2 L'Accademia viene istituita con R.D.L. del 4 ottobre 1935, n. 1882. Con l'avvento della Repubblica cambia denominazione e diviene Accademia Nazionale d'arte drammatica e nel 1955 viene intitolata a Silvio d'Amico. Dopo la riforma del 1999 l'Accademia è dotata di un nuovo ordinamento didattico che rilascia titoli di studio di livello universitario. Cfr. Di Lascio, Ortolani 2010. Sulla fondazione dell'Accademia, sulla strutturazione dei corsi, e per una ricostruzione del succedersi di docenti e allievi si rimanda a Giammusso 1988.
  - 3 Sulla figura di Silvio d'Amico si rimanda a Orecchia 2012, e al recente volume Pedullà 2023. Sul dibattito che ha anticipato la nascita dell'accademia si rimanda a Mancini 1987: 68-82, oggi in Mancini 2009: 35-54.

una nuova scuola per attori in funzione delle nuove scene e auspicare un nuovo modello:

Ci vuol altro che un insegnamento limitato a quattro ore quotidiane in cinque giorni la settimana. Ci vuole l'adozione (vedi i Russi, vedi Copeau) d'una specie di regola monastica: in cui i giovani diano, asceticamente, tutte l'ore della propria esistenza all'arte. Ci vuole una più ampia preparazione culturale, e un larghissimo addestramento fisico; finora consigliati ma non attuati. Ci vuole una scuola di trucco. Ci vogliono per gli allievi e per gl'*insegnanti*, viaggi di istruzione all'estero. E soprattutto ci vuole che la scuola non sia una scuola solo per attori, ma anche per *régisseurs*: un vero e proprio Conservatorio drammatico in cui gli allievi che ne sian capaci imparino non solo a eseguire, ma anche a dirigere; in cui si educino all'intelligenza, alla sensibilità, al gusto di estrarre da un testo l'azione teatrale e metterla in rilievo, e curarla e rifinirla (d'Amico 1985: 33).

L'utopia di d'Amico è dividere il momento pedagogico della formazione da quello della creazione ed esecuzione artistica; per dirla con le parole di Taviani l'obiettivo era quello di «creare un luogo teatrale in cui l'attore potesse crescere senza doversi piegare agli usi delle compagnie, delle società filodrammatiche o dei teatri stabilizzati» (Taviani 1984: 76). L'intento della nuova scuola è quello di formare un attore preparato non solo dal punto di vista artistico, ma anche estetico, fisico e culturale. Nel 1935 è lo stesso Silvio d'Amico, in un'intervista pubblicata su «Il Messaggero» a spiegare come è stata strutturata la nuova scuola:

questa Accademia (la cui sede per ora resta negli antichi locali ampliati) avrà un suo Teatro Scuola, aperto periodicamente al pubblico. Sicché i suoi maestri e i suoi allievi per metà della giornata si dedicheranno ad esercitazioni e studi preparatori, ma per l'altra metà condurranno tutti insieme la vita che si conduce in una compagnia drammatica (Giammusso 1988: 7).

L'Accademia, quindi, pur cercando un nuovo modo di formare l'attore e nascendo con l'intento di distaccarsi dalla formazione all'interno della compagnia, resta ancorata al modello tradizionale, ma la famiglia d'arte appare però esaurita e quindi anche l'apprendistato sul palcoscenico, considerato unica vera scuola per l'attore, sembra essersi svuotato di senso. Raul Radice, nel 1957, Direttore e Commissario straordinario dell'Accademia dopo la

morte di d'Amico<sup>4</sup>, spiega i presupposti della fondazione dell'Accademia, che:

nacque dalla necessità di dare, attraverso la propria configurazione, alimento a un teatro praticamente senza strutture che già da tempo aveva cominciato a imbarcare acqua da molte parti. Così l'Accademia non è nata per distruggere la scuola del palcoscenico (magari la avessimo ancora avuta), ma perché il palcoscenico, data la labilità e la brevità delle compagnie, e i figli degli attori non scegliendo in genere la carriera paterna, aveva cessato di essere una scuola (Radice 1957: 8).

La compagnia tradizionale e l'apprendistato in scena, viene ancora una volta individuato come il modello a cui ispirarsi per organizzare lo studio e il lavoro utile per la formazione del nuovo attore interprete. La scuola diviene un modo per cercare di reiterare il sistema delle compagnie. Come afferma Taviani, infatti:

Per le scuole di teatro occidentali, l'insegnamento avviene attraverso *frammenti* del repertorio spettacolare. Si può rintracciare lo stesso principio nei trattati che, nel secolo scorso, gli attori scrivevano per introdurre i dilettanti all'arte della recitazione: ogni insegnamento, ogni esercizio si basava sulla recitazione d'un determinato ruolo, o d'una parte del ruolo, sulla lettura d'una lettera, sul modo di dire una determinata battuta. Mentre l'apprendimento basato su paradigmi isola – nei fatti se non nella teoria – gli *elementi* che compongono l'arte dell'attore (e quindi si avvicina alla trasmissione di quei "principi" che sono la meta della ricerca "scientifica"); l'apprendimento basato su frammenti di repertorio è una pura pratica. La scuola di teatro occidentale si rivela, così, non come un tipo particolare di scuola, ma come un surrogato o una rettifica della compagnia in cui fare esperienza e imparare a recitare a forza di recitare. Per quanto riguarda il teatro, insomma, la tradizione pedagogica occidentale è rimasta immutata e l'avvento delle scuole non significa una trasformazione: è il raccorciarsi e lo sfoltirsi delle esperienze pratiche.

Un dettaglio ed una considerazione storica mostrano come le scuole siano omologhe all'addestramento fatto nelle compagnie. Il dettaglio: se

---

4 Raul Radice venne nominato direttore dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica nel 1954, su indicazione dello stesso Silvio d'Amico, nell'aprile 1955, alla morte di d'Amico divenne commissario straordinario. Cfr. Giammusso 1988.

si chiede quale sia il contenuto dell'insegnamento delle scuole teatrali, a parte gli insegnamenti di cultura generale, di storia dello spettacolo, di letteratura drammatica, sembra che non si trovi null'altro che un *savoir-faire* del gesto e del parlare, una patina su cui è troppo facile ironizzare. Ma che tutto si riduca a questo è un'illusione ottica che deriva dalla domanda: ci si chiede, infatti, cosa insegni la scuola teatrale, e per ciò stesso si presume che ci sia una materia d'insegnamento. La si va a cercare e si crede di capire che essa è solo etichetta e dizione. In realtà, malgrado le parole, materia di insegnamento non c'è. C'è una pratica teatrale, un esercizio del mestiere dell'attore che si svolge al riparo da occhi estranei, che spesso si organizza per prove e spettacoli davanti a spettatori professionali ed altre volte si suddivide per classi sotto la guida di diversi maestri (Taviani 1984: 75-76).

Nel secondo dopoguerra, l'Accademia perde subito il suo primato e si assiste alla nascita di nuove scuole di teatro: la necessità è formare l'attore per il teatro di regia. La prima scuola che tenta di fare concorrenza all'istituzione statale è la Libera Accademia di Teatro, fondata a Roma nel 1946 da Aldo Rendine e diretta da Pietro Sharoff, basata sul metodo Stanislavskij<sup>5</sup>. Nel 1957, sempre a Roma, Alessandro Fersen avvia lo Studio di arti sceniche, scuola al servizio della sua poetica e della sua idea di teatro<sup>6</sup>. Nel 1951 è il Piccolo Teatro di Milano, primo teatro in Italia, a inaugurare una scuola per attori, intesa come scuola d'arte, che si vuole differenziare dall'accademia romana, ma che sulla scia di questa cerca una sua legittimità. Obiettivo di Strehler e Grassi è quello di formare un nuovo attore per rinnovare la scena teatrale, considerata ormai arrugginita. Grassi sente la necessità di fare un lavoro capace di andare in profondità, in accordo con quanto fatto da d'Amico: è necessario lavorare per una «preparazione estetica, artistica, “umana” e fisica di nuovi attori per questo nuovo teatro» (Grassi 1951). Si dichiara però in disaccordo con il modello tradizionale:

Nego che una scena moderna qualificata possa realizzarsi con i “figli d'arte” o con attori che al teatro portino soltanto “temperamento e passione”. Nego che un rinnovamento razionale del nostro teatro possa ef-

5 L'accademia nel 1966 venne dedicata al maestro Pietro Sharoff e venne chiusa definitivamente nel giugno 2018.

6 Su Alessandro Fersen e sul suo Studio si rimanda a Bertolone 2009; Sabatini 2023; Polacco 1979.

fettuarsi, se non si vorrà effettuare un rinnovamento dei “quadri” del nostro teatro: organizzatori, attori, collaboratori di ogni genere (Grassi 1951).

La scuola di Milano come afferma Strehler, non doveva essere considerata come la Scuola del Piccolo perché, «se così fosse, mireremmo a fornire degli attori secondo determinati principi estetici entro la formula del nostro teatro, mentre invece questa Scuola è fatta per tutta la città di Milano» (Porretti 1953), sottolineando il valore educativo e formativo delle attività teatrali, ma è comunque inevitabile supporre che la scuola venisse utilizzata anche come palestra per attori funzionali alle attività produttive del teatro.

Tra gli anni Sessanta e Settanta le scuole hanno un ulteriore sviluppo su tutto il territorio nazionale, ne nascono nuove legate ai teatri stabili, con l'intento di istituire un vivaio di giovani attori al servizio del teatro, vere e proprie fabbriche per attori che hanno la capacità di precedere le esigenze del mercato teatrale. Tra queste, per esempio, la scuola del Teatro Stabile di Genova che viene istituita nel 1963 per volere di Ivo Chiesa, o quella del Teatro Stabile di Torino che negli stessi anni avvia dei corsi di formazione per l'attore e un seminario per Animatori Teatrali.

Le scuole diventano, in poco tempo, un sistema tradizionale di trasmissione dei saperi performativi, unanimemente accettato e condiviso. Ma con la stessa rapidità con cui si sono sviluppate, altrettanto velocemente vengono messe in discussione dalla nascita del nuovo teatro che mette in crisi tutto il sistema dello spettacolo: il testo, la scrittura, il regista, la gestione della compagnia privata, il teatro stabile, e rifugge gli insegnamenti accademici in favore di una nuova pedagogia, un nuovo sistema di apprendimento capace di ampliare le risorse a disposizione dell'attore e in cerca di nuovi maestri.

Si avvia così un sistema alternativo di formazione non più basato su insegnamenti tradizionali, ritenuti insufficienti, «non bisogna “imitare” o “caratterizzare”, ma “essere”, creando una forma capace di rovesciare le visioni abitudinarie» (Marino 2004: 25). Le scuole tradizionali vengono messe da parte in favore di laboratori, seminari, formazione permanente e autoformazione che hanno come scopo la “descolarizzazione” del teatro. La scuola non è intesa come un luogo dedicato alla trasmissione di tecniche finalizzate all'allestimento di uno spettacolo, ma un modo di avviare una pratica che è artistica e esistenziale nello stesso tempo, un modo per affrontare un viaggio, per scoprire le diverse sfaccettature della propria personalità, un

lavoro su sé stessi inteso come formazione permanente, un modo di lavorare dove la ricerca e il processo hanno più valore del risultato finale, in cui consumatori e produttori del teatro si confondono<sup>7</sup>. Il problema è: come si può tramettere un teatro non più fatto di tecniche e testi, ma di processi e sperimentazioni? L'unico artista che si pone il problema della trasmissione pedagogica è Leo de Berardinis che nel 1979 fonda a Bologna una scuola con lo scopo di formare attori puntando su un forte sviluppo della creatività e dell'espressività individuale attraverso il lavoro fisico e corporeo<sup>8</sup>.

In questo nuovo panorama teatrale le scuole tradizionali tentano di riorganizzarsi, introducendo le rivoluzioni del nuovo teatro all'interno dell'ordinamento didattico, tralasciando l'idea di fabbrica per attori da cui, come afferma Antonio Attisani, «non ne escono dei grandi protagonisti della scena, piuttosto dei buoni e medi professionisti, capaci di adattarsi alle esigenze dei registi più diversi e di lavorare sia in teatro che in televisione, alla radio o nel doppiaggio» (1986: 44). Le scuole tentano di inserire o sostituire

---

7 Su questo tema, interessante il saggio di Giacchè 1999, in cui lo studioso esamina il consumo attivo del teatro a partire dagli anni Settanta e Ottanta, analisi che lo induce a parlare dell'idea di teatro come "consumo". Secondo lo studioso, il teatro «si è candidato ed è risultato essere un punto di riferimento o di confronto obbligato per le subculture e le mode giovanili di un intero decennio. Si è formato così un nuovo pubblico (il pubblico di un mercato culturale per così dire "alternativo"), ma prima ancora un nuovo nutrito movimento di giovani che hanno eletto l'attività teatrale a loro hobby e/o lavoro privilegiato. L'ambiguità o la non professionalità della collocazione dei nuovi candidati attori non stava tanto nelle loro intenzioni o nella quota di impegno, ma nel modo di proporsi dell'attività teatrale stessa, che si offriva, e in parte si offre ancora, piuttosto come "consumo" che come "lavoro"» (49). Il teatro è quindi diventato "la scena del recitare" e non "il luogo del vedere", questo ha portato a una «sproporzione quantitativa fra la diffusione dell'offerta del "fare teatro" e la debolezza della domanda del "del vedere teatro"» (50). Questo porta a una maggior diffusione della formazione artistica tanto da considerarla un "mercato" capace di riproporre la formazione all'infinito come trasmissione di tecniche e saperi specialistici che prima di essere utili per un fine professionale porta i partecipanti a diventare loro stessi maestri e organizzatori di corsi e laboratori.

8 La scuola di Leo de Berardinis, un laboratorio/bottega d'arte, è stata attiva a Bologna dal 1979 al 1986. Leo de Berardinis amava ripetere «Attori si nasce ma si diventa»; la visione pedagogica coincide con il fare teatro, la formazione coincide con lo stare in scena senza negare l'esistenza di competenze tecniche e professionali: «ogni spettacolo che va in scena ha, comunque, dietro di sé una scuola. [...] In effetti per me il teatro, lo spettacolo, è un accidente laddove il continuum è rappresentato dalla scuola. [...] Comunque per me il concetto vero di scuola è un concetto non demagogico di laboratorio teatrale». Cfr. Conversazione riportata in De Marinis 1986: 61-62.

completamente una didattica più tradizionale con una didattica seminariale, con la convinzione che non esiste più un solo teatro, ma diversi modi di fare teatro e diverse esperienze da confrontare. Il cambiamento che apportano le scuole «segue e non precede quello del mercato teatrale» (Attisani, 1986: 46) legittimando esperienze che, prima condannate, portano all'interno della didattica tradizionale sperimentazioni con i grandi innovatori della scena degli anni Sessanta e Settanta, artisti considerati fino a poco tempo prima eretici e formati al di fuori o contro il teatro ufficiale. Il nuovo ordinamento prevede seminari più o meno lunghi di diversi artisti; tra questi, nel 1986, anche Tadeusz Kantor. Come afferma Attisani, in un articolo in cui racconta i cambiamenti apportati alla Scuola Paolo Grassi dal nuovo direttore Renato Palazzi<sup>9</sup>, «il nuovo problema di una scuola consiste dunque nel conciliare l'insegnamento della regola (il patrimonio di conoscenze acquisite) con lo stimolo dell'eccezione» (Attisani 1986: 45). Anche l'Accademia di Roma tenta, seppur timidamente, una riconversione, introducendo all'interno dell'ordinamento didattico attività laboratoriali guidate da artisti esterni alla scuola. Musati racconta così la rivoluzione degli anni Settanta e come questa è stata percepita dalle scuole e all'interno dell'Accademia:

Le scuole di teatro avevano attraversato ciascuna a suo modo la Tempesta Perfetta degli anni Settanta. Noi, l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, avevamo lasciato che il vento fracassasse i vetri, che la pioggia spegnesse le lampade, che le onde squarciassero la chiglia e ci togliessero il respiro. D'altra parte quasi tutti eravamo nel Movimento e il Movimento ci ruggiva intorno quanto dentro. Aprire alla tempesta, abbandonare maestri e certezze fu scelta difficile e certo grave, ma inevitabile [...]. Quando il gorgo cessò, eravamo laceri e stravolti, ma certamente più saggi e soprattutto ancora vivi, fortuna che non toccò a tutti (Musati 2004: 16).

Anche le scuole private, tra gli anni Settanta e Ottanta, si fanno sempre più strada nel mercato della formazione artistica con diversi indirizzi, interessi e specializzazioni, mescolando stili e metodi differenti, senza una concreta progettualità, complicando ulteriormente il panorama e l'offerta, confondendo un insegnamento di formazione da un insegnamento di informazione, non distinguendo quindi una formazione professionale da una

---

9 Renato Palazzi, critico teatrale e giornalista, ricopre l'incarico di Direttore della Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi dal 1986 al 1995.

dilettantistica. Alcune di queste scuole, inoltre, vengono pensate come una bottega in senso rinascimentale: allievi che vivono e collaborano a stretto contatto con un maestro. Tra le scuole private si segnala la nascita nel 1976 della Scuola di teatro Alessandra Galante Garrone a Bologna, in cui si integrano insegnamenti tradizionali con la pedagogia di Jacques Lecoq. A Firenze nel 1979 aprono due scuole molto differenti tra loro, il Centro di avviamento all'Espressione di Orazio Costa, che non si struttura come organismo di formazione, ma come palestra di avviamento; e la Bottega teatrale di Vittorio Gassman, uno studio più che un'accademia che privilegia gli aspetti pratici e artigianali. A Roma, sempre nel 1979, Gigi Proietti avvia il suo Laboratorio di esercitazioni sceniche, che prevedeva un corso di formazione biennale nelle varie tecniche espressive<sup>10</sup>.

Nel corso degli anni Ottanta le scuole di teatro avviano un importante processo di riforma a partire da una serie di incontri che si sono svolti a Milano, Riccione e infine a Pisa. Le scuole, messe in crisi dall'ulteriore sviluppo delle attività laboratoriali e seminariali per la formazione artistica iniziano a interrogarsi sulle loro opportunità, sui frutti che negli anni hanno seminato e sulle reali necessità per il futuro per risolvere l'attuale smarrimento. In modo particolare gli incontri di Pisa, avviati nel 1985, in cui nella prima edizione hanno aderito sette scuole<sup>11</sup>, sono stati un primo passo per interrogarsi «se le formule educative devono ribadire il *fare* della società dello spettacolo o se non è lecito, addirittura preferibile, *esplorare* nuovi campi, nuove modalità del costituirsi-in-scena» (Di Giammarco 1985: 7).

---

10 Per un'analisi sintetica della struttura e dell'attività di queste scuole si rimanda a Di Giammarco 1985. Per la Bottega teatrale di Gassman e il Centro di avviamento all'espressione di Orazio Costa si rimanda a Tei 1986.

11 Dal 1985 il Teatro Verdi di Pisa avvia una serie di incontri e confronti annuali con le scuole di teatro: lo scopo è esaminare i programmi e le diverse identità che animano le scuole. Come riferisce Rodolfo Di Giammarco, gli incontri si propongono «come forum senza soluzioni vincenti, senza la minima aspettativa di una conclusiva transazione» (1985: 6). Gli incontri prevedevano esemplificazioni didattiche, spettacoli-saggi e una serie di incontri e dibattiti su questioni metodologiche e pratiche relative alla pedagogia teatrale. Le scuole che hanno aderito al primo incontro erano: l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, la Civica Scuola d'Arte Drammatica "Piccolo Teatro di Milano", la Scuola di recitazione del Teatro Stabile di Genova, la Scuola di teatro di Bologna, il Centro di avviamento all'espressione, il Laboratorio di Esercitazioni Sceniche, La Bottega teatrale.

A Pisa nel 1985 si è dibattuto su una serie di temi<sup>12</sup>; tra questi, il problema della pedagogia in rapporto al teatro attivo per comprendere quale scuola è necessaria per il teatro di quegli anni. Per dirla con le parole di Roberto Tessari, che ha moderato l'incontro *Pedagogia, per quale teatro?*:

Il tema non riguarda tanto l'ipotesi di definire se deve esistere un rapporto tra la formazione delle singole scuole e una tendenza di teatro, quanto piuttosto la curiosità di vedere come reagisce, o come dovrebbe reagire, la struttura di una scuola (quindi l'organizzazione degli insegnamenti, ed anche i loro metodi e contenuti), in rapporto a un 'sistema dello spettacolo' in continua mutazione (Tessari, Di Giammarco, Della Mea 1987: 3).

Il problema del rapporto tra scuola e teatro attivo, tra scuola e mercato è una questione su cui ancora oggi si discute. Nel corso degli ultimi quarant'anni si assiste sul piano pedagogico, a una sempre maggiore frammentazione, domina la varietà degli stili e dei metodi che tendono, nella maggior parte dei casi, a fondere sistemi diversi spesso senza una concreta progettualità sull'idea di attore e di teatro che si intende insegnare agli allievi, ma con l'esigenza di formare un artista capace di adattarsi a diversi testi, modi di lavorare e mezzi.

Oggi lo studio delle scuole di teatro pone una serie di questioni a seconda se il fenomeno viene analizzato dal punto di vista storico e culturale oppure in rapporto alle matrici di riferimento o al sistema produttivo o, infine, analizzandone la struttura accademica e didattica. Questione quest'ultima che si è ulteriormente complicata a seguito del riconoscimento del titolo a livello universitario, dal 1999, ponendo nuovi problemi negli ordinamenti didattici<sup>13</sup>.

---

12 I temi discussi nel 1985, I edizione di *Prima del teatro*, sono stati: *Pedagogia, per quale teatro?*; *Sui rapporti tra parola e movimento*; *Sui ruoli: dalle mutazioni antropologiche alle conseguenze nella tecnica formativa dell'attore e dell'attrice*; *Metodi e criteri degli esami d'ammissione*; *Dalla scuola alla scena*; *La scuola, le scuole, nessuna scuola*.

13 Il sistema AFAM – Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica – è disciplinato dalla legge 508 del 21 dicembre 1999 che riforma il settore dell'educazione artistica equiparandola alla formazione superiore di livello terziario e di natura specialistica. Il riordino comprende diverse istituzioni: Accademie di Belle Arti, l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica, l'Accademia Nazionale di Danza, gli Istituti Superiori per le Industrie Artistiche (ISIA), i Conservatori di musica e gli Istituti superiori di Studi Musicali. La legge si collega all'articolo 33 della Costituzione che prevede per il sistema della formazione

Le scuole di teatro in Italia si presentano come una costellazione di diverse strutture e organizzazione in cui risulta molto difficile orientarsi e, a volte, comprendere le peculiarità delle singole offerte didattiche<sup>14</sup>. Già nella nomenclatura, non controllata e difficilmente omologabile (abbiamo corsi di perfezionamento, accademie triennali, biennali, master, corsi professionalizzanti che rilasciano diplomi o certificazioni più o meno validi), ci sono i primi equivoci in cui si inciampa che non permettono di comprendere appieno l'obiettivo ultimo della scuola: offrire una formazione professionale o una proposta di educazione artistica finalizzata alla formazione della persona e all'audience development. L'esistenza di molte scuole di teatro in Italia ha un valore ambivalente: da un lato rappresenta una ricchezza, ampia possibilità di scelta per i futuri allievi che consente uno sviluppo di pluralità di voci e indirizzi artistici; dall'altro, invece, un'offerta così ampia e variegata potrebbe essere controproducente per l'inserimento nel mondo del lavoro, infatti, molti sono gli attori diplomati che non riescono a inserirsi nel sistema produttivo dello spettacolo dal vivo. Il rapporto delle scuole con il sistema produttivo è un elemento molto interessante: quanto le scuole anticipano e quindi influenzano la scena attiva, rinnovando l'offerta di spettacolo, o quanto queste si piegano alle esigenze dalle produzioni teatrali?

Oggi tutti i teatri nazionali hanno al loro interno una scuola di teatro o corsi professionalizzanti con diverse strutture. Le politiche culturali che hanno portato all'inserimento, nei decreti ministeriali, dell'obbligo per i Teatri Stabili, oggi Teatri Nazionali, ad avviare progetti formativi, vengono da lontano, e rispondono alla necessità di avviare processi professionalizzanti delle maestranze teatrali. L'esigenza di costruire percorsi formativi sembra

---

artistica un ordinamento autonomo e parallelo al sistema universitario, e prevede tre cicli di studi equiparabili a quelli universitari. Per un approfondimento sulla normativa si rimanda a Dell'Aversana 2012; per indagini statistiche e per l'elenco aggiornato degli istituti AFAM presenti sul territorio si rimanda a <https://ustat.mur.gov.it/dati/didattica/italia/afam>.

- 14 Non esiste un elenco ufficiale delle scuole di teatro in Italia, sebbene negli anni siano stati tentati dei censimenti parziali; si rimanda a Innamorati, Megale, Ventrone 1998: 149-162. La rivista «Hystrio» ha dedicato dei Dossier alle scuole di teatro; quello dedicato all'Italia è del 2004. Nei numeri precedenti della rivista sono stati presentati altri dossier dedicati a scuole di teatro della Francia, Gran Bretagna, Russia, Mittel Europa, Germania, Spagna, Stati Uniti e Cina. Un censimento ancora non completo è quello fatto dal sito <https://teatropertutti.it/>, dove vengono elencate oltre 300 scuole di teatro in tutta Italia.

quindi arrivare dall'alto come imposizione, senza seguire una naturale necessità teatrale che viene dal basso e dal mondo teatrale. Ulteriore problema è che non tutti i grandi teatri hanno sviluppato nella loro tradizione iniziative organiche nel campo della formazione. Il decreto Nuovi criteri del 1° luglio 2014, decreto che ha portato modifiche sostanziali al Fondo Unico dello Spettacolo, oggi Fondo Nazionale Spettacolo dal Vivo, prescrive che ciascun teatro nazionale sia dotato di una scuola di teatro e di un corso di perfezionamento professionale, perseguendo anche l'obiettivo di favorire il ricambio generazionale. Dal punto di vista didattico i corsi istituiti dai teatri nazionali sono anch'essi molto differenti per nomenclatura (triennio, corso di perfezionamento, scuola, accademia) e per durata e strutturazione didattica. Da una prima analisi si evince che anche in queste scuole esiste una frammentazione della didattica che porta a un moltiplicarsi di numerosi laboratori che si susseguono, spesso il calendario didattico viene inevitabilmente influenzato dagli artisti e compagnie presenti nei cartelloni delle stagioni. L'obiettivo ultimo sembra essere quello di rafforzare il legame tra offerta formativa e inserimento professionale, favorendo una maggior connessione tra formazione e scena. Il vantaggio, infatti, che una scuola all'interno di un teatro può avere è lo stretto rapporto con le produzioni teatrali e con le compagnie ospitate, rapporto che può apparentemente mancare con un'accademia esterna a un teatro. Si sta tornando all'idea di una scuola fabbrica di attori capace di formare annualmente maestranze per un teatro specifico o per una produzione? Sono queste le scuole che sono in grado di influenzare il sistema teatrale e avviare reali processi di ricerca artistica?

In un panorama così variegato, uno dei problemi da affrontare quando parliamo di scuole di teatro professionali è quello della strutturazione di un programma didattico coerente con una tradizione o con una poetica che prevede un percorso con insegnamenti che si susseguono con una logica interna di propedeuticità. Oggi nella strutturazione delle accademie e delle scuole di teatro assistiamo a un'estremizzazione del rinnovamento avviato negli anni Ottanta, cioè al dissolvimento, in alcuni casi, di una cultura pedagogica strutturata e coerente, in favore di una formazione sempre più frammentata, in cui si moltiplicano esperienze laboratoriali di diverso genere, senza l'idea di un percorso organizzato, ma preferendo una formazione apparentemente più variegata.

Oggi per un giovane che vuole inserirsi nel mondo dello spettacolo ha ancora senso frequentare una scuola di teatro tradizionale? Se ancora si può parlare di scuole di teatro tradizionali. In che cosa consiste oggi la formazione di una scuola di teatro? Qual è il grado di competenze che dovrebbe fornire per consentire ai diplomati un inserimento nel mercato teatrale? Le parole di Tofano<sup>15</sup> dedicate agli allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica all'alba degli anni Sessanta suonano ancora attuali nonostante le profonde trasformazioni del sistema produttivo italiano:

Ecco: finalmente avete finito i vostri tre anni di studio in Accademia, tre anni lunghi e pazienti, avete avuto il tanto atteso diploma [...] e avete raggiunto o state per raggiungere quello che in questi anni è stato il vostro unico sogno, la prima scrittura. A questo punto il miglior consiglio che posso darvi – ma rimanga fra noi – è questo: dimenticate di essere usciti dall'Accademia e il vostro diploma mettetelo da parte.

Non pensate, per carità, che con questo consiglio voglia sconfessare l'utilità della scuola, disconoscere l'efficacia del nostro insegnamento e negare il frutto dei vostri tre anni di lavoro. Tutt'altro.

Volevo soltanto persuadervi a non credervi, per via di quel diploma, degli arrivati. Il vostro vero viaggio comincia adesso, adesso comincia la vostra vera scuola, lì, su quelle tavole di palcoscenico che sono durissime (Giammusso 1988: 155).

## Bibliografia

Attisani, A. (1986). “Scuole di teatro: fabbriche o accademie?”. *Burattini: rivista bimestrale del teatro di figura*, anno 2, n. 8, 44-47.

Bertolone, P. (2009). *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen*. Titvillus.

---

15 Sergio Tofano è stato docente di Recitazione dal 1951 al 1969 all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Il testo che segue è stato pubblicato in un opuscolo fuori commercio dall'editore Carlo Alberto Cappelli nel 1961, fu l'allora direttore Raul Radice a convincere Tofano a scrivere i suoi consigli per i neodiplomati attori. Il testo ora è pubblicato in Giammusso 1988: 155-166.

D'Amico, S. (1985). *Tramonto del grande attore* [1929]. La Casa Usher.

D'Amora, M. (2007). *Viaggio verso l'attore. Percorsi di training fra Italia, Inghilterra e Stati Uniti*, Bulzoni.

Dell'Aversana, F. (Ed.) (2016). *Manuale di diritto delle arti e dello spettacolo*. PMedizioni.

De Marinis, M. (1986). "Da Shakespeare a Shakespeare: intorno al superamento del teatro mediante il teatro". *Acquario*, n. 8, 9, 10.

Di Giammarco, R. (Ed.) (1985), *Prima del teatro. Sette scuole per sette modelli*. Teatri di Pisa.

Di Lascio, A., Ortolani, S. (2010). *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo. Dal 1860 al 2010, i 150 anni dell'Unità d'Italia nello spettacolo*. FrancoAngeli.

Giacchè, P. (1999). Il Teatro come 'attore' del terzo sistema. In *In compagnia. Materiali per la costruzione di un quadro di riferimento per lo sviluppo dell'occupazione degli operatori artistici teatrali: il teatro quale strumento sociale*, Emilia Romagna Teatro, Modena.

Giammusso, M. (1988). *La fabbrica degli attori. L'Accademia nazionale d'arte drammatica: storia di cinquant'anni*. Roma.

Grassi, P. (1951). "Polemica con proposte. Nuova scuola. Nuovi attori". *Corriere Lombardo*, 25 settembre 1951.

Innamorati, I., Megale, T., Ventrone, P. (1998). "Informazioni dall'Italia. Maestri e scuole. Istruzioni per l'uso". *Drammaturgia*, vol. 5, 1998, 149-162.

Mancini, A. (1987). "Prima dell'Accademia". *Ariel*, n. 3, settembre-dicembre, numero speciale dedicato a Silvio d'Amico, 62-83.

Mancini, A. (2009). *Tramonto (e resurrezioni) del grande attore. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*. Titivillus.

Marino, M. (2004). "La formazione teatrale fuori dalle scuole. Asini per scelta". *Hystrio*, anno XVII, n. 4, 24-27.

Musati, L.M. (2004). Per i vent'anni di Prima del teatro. In AA.VV. (Eds.), *Prima del teatro. Vent'anni di Scuola Europea per l'Arte dell'Attore. 1985/2004*, ETS.

Orecchia, D. (2012). *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*. University Press.

- Pedullà, G. (2023). *Silvio d'Amico. Una biografia*. Morlacchi Editore.
- Pesio, P.E. (1986). “Ragioni e (interrogativi) di una pedagogia teatrale”. *Quaderni di teatro*, anno VIII, n. 32, 3-26.
- Polacco, G. (1979). *La dimensione perduta. Alessandro Fersen 1957-1978. Ventun anni di laboratorio teatrale*. STET.
- Porretti, R. (1953). “Si vive di teatro nella Scuola del Dramma. E quando manca un insegnante gli studenti si seccano”. *L'Italia*, 20 aprile.
- Radice, R. (1957). “L'accademia “Silvio d'Amico”. Un istituto di istruzione artistica, come è l'Accademia, parte necessariamente da presupposti culturali”. *Sipario*, gen. 1957.
- Sabatini, D. (Ed.) (2023). “La ricerca e la formazione nel teatro e oltre. Alessandro Fersen e il tema della rappresentazione in rapporto alla scena. *Biblioteca teatrale*, n. 139.
- Taviani, F. (1984). “Schemi di riflessione su alcuni problemi di pedagogia teatrale”. *Quaderni di teatro*, anno VI, n. 23, 71-83.
- Tei, F. (1986). “Due esperienze significative”. *Quaderni di teatro*, anno VIII, n. 32, 31-38.
- Tessari, R., Di Giammarco, R., Della Mea, M.V. (Eds.) (1987). *Prima del teatro: terzo incontro internazionale delle scuole e delle idee di teatro*. Teatri di Pisa.



PARTE 4:  
ORGANIZZAZIONE E POLITICHE  
DELLO SPETTACOLO DAL VIVO



# L'archivio delle “varietà”<sup>1</sup>. La società Galli-Grazia, tra performance e dinamiche organizzative dello spettacolo

*Annalucia Cudazzo*

Università del Salento

DOI: 10.54103/st.256.c536

## **Abstract**

Il presente contributo ha lo scopo di presentare l'archivio della società teatrale e cinematografica bolognese Galli-Grazia, custodito presso il Fondo “Silvio d'Amico” e ospitato all'interno della Biblioteca Bernardini di Lecce. L'archivio fu messo a disposizione di d'Amico per la redazione dell'*Enciclopedia dello spettacolo*; quando, nel 1971, l'Università di Lecce (attuale Università del Salento) acquistò parte della biblioteca del critico romano, nel capoluogo salentino giunse un cospicuo numero di documenti appartenenti a Felice Galli e ad Alberto Grazia. Escludendo una mostra curata presso l'Università del Salento, dell'esistenza di tale archivio non è mai stata fatta menzione alcuna; i documenti custoditi permettono di ricostruire le dinamiche relative all'organizzazione di eventi teatrali e consegnano una ricca panoramica dello sviluppo dello spettacolo di varietà, anche in relazione alla drammaturgia tradizionale.

## **Parole chiave**

Fondo “Silvio d'Amico”; Archivio Galli-Grazia; teatro di varietà

---

1 Il titolo rimanda intenzionalmente all'espressione adoperata da Stefano De Matteis per il suo volume *Il teatro delle varietà. Lo spettacolo popolare in Italia dal caffè chantant a Totò* (2008).

## A “Varieties” Archive. The Galli-Grazia Company, between Performance and Organisational Dynamics of the Spectacle

### Abstract

The essay aims to present the archive of the Galli-Grazia theatrical and film society of Bologna, kept in the “Silvio d’Amico” Fund and housed inside the Bernardini Library in Lecce. The archive was made available to d’Amico for the editing of the *Enciclopedia dello spettacolo*; when, in 1971, the University of Lecce (now the University of Salento) purchased part of the Roman critic’s library, a large number of documents belonging to Felice Galli and Alberto Grazia arrived in Salento. Excluding an exhibition curated at the University of Salento, no mention has ever been made of the existence of such an archive; the documents make it possible to reconstruct the dynamics related to the organization of theatrical events and deliver a rich overview of the development of variety shows, also in relation to traditional dramaturgy.

### Keywords

“Silvio d’Amico” Collection; Galli-Grazia Archive; Variety Theatre

Il fondo Silvio d’Amico, di proprietà dell’Università del Salento e ospitato presso la Biblioteca Provinciale Nicola Bernardini – Convitto Palmieri di Lecce<sup>2</sup>, custodisce, oltre a una parte del patrimonio librario cui Silvio d’Amico e i suoi collaboratori erano ricorsi per la stesura dell’*Enciclopedia dello spettacolo*<sup>3</sup>, anche un archivio – quasi completamente sconosciuto fino a questo momento alla comunità degli studiosi – appartenente agli impresari Alberto Grazia e Felice Galli.

Quando il fondo fu acquistato nel 1971 dall’allora Università di Lecce, nel capoluogo salentino giunse anche del prezioso materiale non librario, tra cui la personale fototeca del critico teatrale, che nel corso dei decenni è andato quasi completamente perduto; al momento, infatti, sono conservati

---

2 Il Responsabile scientifico del Fondo “Silvio D’Amico” è il prof. Francesco Ceraolo, docente di Discipline dello Spettacolo presso il Dipartimento di Beni Culturali dell’Università del Salento.

3 Per approfondimenti si rimanda alla consultazione del *Catalogo del Fondo d’Amico dell’Università di Lecce* (1992).

soltanto tre fascicoli contenenti appunti dattiloscritti con correzioni manoscritte di Silvio d'Amico, relativi ad alcune voci confluite nell'*Enciclopedia*, e una cartella di schede, che riportano descrizioni di film, elaborate da qualche suo collaboratore. È presente, inoltre, un faldone in cui sono conservati cataloghi di diverse case editrici, inviati per proporre l'acquisto di volumi potenzialmente utili per il progetto.

La maggior parte del patrimonio non librario rimanente è costituito da una notevole quantità di documenti che attestano l'attività della ditta bolognese Galli-Grazia: si tratta di ventiquattro raccoglitori contenenti telegrammi, cartoline, manifesti, fotografie, biglietti da visita, atti giuridici, stralci di articoli di giornali, illustrazioni e soprattutto una nutrita quantità di lettere inviate da artisti di varia natura o, a volte, dai loro agenti, al fine di concordare la possibilità di ingaggio presso gli spazi di loro gestione.

Soltanto in un'occasione si è cercato di dare visibilità a tale patrimonio, per mezzo della mostra *Le rarità della Biblioteca del Monastero degli Olivetani*, ospitata dal 30 settembre al 15 dicembre del 2022 presso una delle sedi dell'Università del Salento e curata dalle bibliotecarie Angelica Masciullo e Maria Rosaria Tornese, alle quali va il merito di aver svelato, per prime, questo «tesoro nascosto a Lecce» (Cazzato 2023), consapevoli del valore che il materiale archivistico in questione ricopre per la ricostruzione dello scenario teatrale dei primi decenni del Novecento e delle dinamiche relative alla domanda e all'offerta degli spettacoli.

Escludendo questo evento, l'archivio non è mai stato valorizzato e la documentazione non ha alcun criterio di disposizione né schedatura alcuna, il che non ne rende agevole lo studio. Si segnala, inoltre, l'esistenza di un omonimo fondo custodito presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino e la presenza di alcuni documenti appartenenti alla società Galli-Grazia conservati presso la sede della Fondazione Cineteca di Bologna.

L'archivio Silvio d'Amico e l'archivio Galli-Grazia costituiscono un unico fondo, in quanto il materiale della società Galli-Grazia apparteneva a tutti gli effetti al critico romano, cui era stato donato, come si evince da una pagina web del sito dell'Università degli Studi di Lecce, non più reperibile online, che descriveva il materiale presente nel Fondo:

L'Archivio Galli-Grazia, parte integrante del Fondo d'Amico, è costituito da documenti, locandine e soprattutto lettere che attori, artisti e compagnie teatrali trasmettevano all'omonima agenzia teatrale bolognese,

per ottenere lavoro. L'Archivio, ceduto dall'agenzia Galli-Grazia alla redazione dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, è pervenuto all'Università di Lecce insieme al resto della biblioteca dell'*Enciclopedia*. Similmente il materiale che costituisce l'Archivio è conservato in raccoglitori<sup>4</sup>.

Tuttavia, è necessario effettuare due precisazioni riguardo a tale descrizione: la prima è che all'interno dell'*Enciclopedia* non c'è menzione alcuna dei due impresari né della loro attività; la seconda è relativa alla definizione impropria di "agenzia" per indicare la società, che era, in realtà, un'impresa teatrale e cinematografica.

Estremamente esigue sono le informazioni reperibili sulla ditta Galli-Grazia, che, come dimostrano i documenti conservati presso il fondo d'Amico, a dispetto della quasi nulla bibliografia prodotta sulla loro attività, era, invece, estremamente vivace e redditizia. L'unica attestazione dell'esistenza della società si riscontra all'interno di un accurato studio sul cinema muto bolognese dei primi anni del Novecento condotto da Elena Nepoti (2018), che si è avvalsa proprio della documentazione rinvenuta presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino e presso la Fondazione Cineteca di Bologna.

Alberto Grazia (Bologna, 24 febbraio 1865 – Rimini, 16 agosto 1936) e Felice Galli (Bologna, 8 luglio 1870 – ?) erano due acrobati che costituivano il duo "The Felsina's", e, raggiunta l'età di circa quarant'anni, dopo una lunga tournée in giro per l'Europa, avevano deciso di ritirarsi dalle scene, ma di continuare la loro avventura di soci in affari nel mondo dello spettacolo, dedicandosi all'acquisto e alla gestione di cinematografi e di spazi teatrali nella loro città d'origine. La storia della loro società iniziò nel 1911 con la gestione del Cinematografo Garibaldi, che era ospitato nell'atrio dell'Arena del Sole e che successivamente ebbe luogo proprio all'interno dell'Arena, trasformandosi in un cinema-teatro. Il 10 ottobre 1914, i due inaugurarono il Cinema-Teatro Apollo, situato in via Indipendenza n. 38: la maggior parte della corrispondenza presente nel fondo è costituita da richieste di artisti che proprio in questo spazio desideravano esibirsi. Nell'estate del 1915, fu eliminata dall'Apollo la programmazione cinematografica, per dare maggiore risalto allo spettacolo di varietà, come attesta l'aumento della

---

4 Per l'accesso alla pagina web, si ringraziano le dott.sse Angelica Masciullo e Maria Rosaria Tornese e l'ing. Walter Stefano, del personale tecnico amministrativo dell'Università del Salento.

corrispondenza, conservata a Lecce, con gli artisti a partire proprio da quel periodo.

Un accenno alla direzione dell'Apollo e, probabilmente, alla gestione da parte degli impresari Galli e Grazia, si rinviene all'interno di un saggio di Rodolfo De Angelis, che rappresenta una fonte importante per la ricostruzione dell'evoluzione del caffè-concerto in Italia; si legge, infatti: «[...] l'«Eden» di Bologna, gestito da una Società, si fidava dell'agente Manco, e l'Apollo, di proprietà di un ex-acrobata, un po' di tutti» (De Angelis 1946: 171). Le parole del cantautore e drammaturgo napoletano attestano, però, esclusivamente l'esistenza di un solo proprietario del Teatro Apollo, indicandone la precedente attività lavorativa; inoltre, sottolineano, con toni tendenzialmente critici e con un certo sarcasmo, l'assenza di figure competenti attorno alla direzione artistica, che, pertanto, a dire di De Angelis, non effettuava una selezione accurata nella scelta degli spettacoli, accettando consigli anche privi di fondamento professionale. Il fatto che non venga menzionato il nome dell'«ex-acrobata» e che non sia segnalato che gli impresari erano, in realtà, due desta alcune perplessità, in quanto, presso il Teatro Apollo, l'artista, autore del saggio, aveva debuttato il 27 marzo del 1916 e con i signori Galli e Grazia aveva avuto, in più di un'occasione, uno scambio epistolare, custodito nel fondo.

Gli agenti e i collaboratori che lavoravano per i Galli-Grazia di cui si ha notizia dai documenti sono: un certo Nesi (che, come attestano le lettere rinvenute in archivio, morì nel 1917), Napoleone Grazia (fratello di Alberto, che aiutava i due soci prevalentemente nella gestione degli affari) e un certo Battaglia. Secondo lo studio di Elena Nepoti, la ditta Galli-Grazia cedette, nel 1923, il Teatro Apollo alla Società Anonima Stefano Pittaluga che lo trasformò nuovamente in un cinema-teatro (Nepoti 2018: 199); all'interno del fondo, tuttavia, sono conservate lettere successive a questa data ed è certo che per tutto il 1923 e il 1924 il Teatro Apollo fu diretto ancora dalla coppia Galli-Grazia.

La lettera con datazione più antica fra quelle presenti nel fondo risale al 10 dicembre 1913, redatta da un certo Sirio Mamone, ma esclusivamente indirizzata a Felice Galli, denominato come «proprietario del cinema Garibaldi»; mentre, l'ultimo anno cui risale questo materiale archivistico è il 1929. A partire dal 1927, le lettere, salvo una sola eccezione, non sono più indirizzate a entrambi, ma solo a Galli, denominato direttore dell'Arena

del Sole, che, a quanto dimostrano i documenti, era rimasta in suo possesso. Inoltre, alcune lettere del 1925 e del 1926, indirizzate sempre a Galli, svelano che il nostro impresario era anche il direttore del Teatro Duse di Bologna. Il fatto che la prima e le ultime lettere riportino come destinatario solo Galli fa ipotizzare che il fondo fosse custodito proprio da questo socio e che, con buona probabilità, l'iniziativa di consegnarlo nelle mani di Silvio d'Amico fosse provenuta dalla sua famiglia.

I carteggi del fondo Galli-Grazia appartengono a una fase storica, quella tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, successiva alla seconda rivoluzione industriale, che ha visto l'offerta teatrale trasformarsi, a seguito delle sempre maggiori implicazioni economiche e sociali assunte dal tempo libero, determinando cambiamenti sensibili anche nell'ambito della distribuzione dello spettacolo (Cavaglieri 2016: 307). Al fine di soddisfare le nuove esigenze del pubblico e di far fronte all'aumento della domanda, vennero incrementati gli spettacoli di intrattenimento che necessitavano di spazi *ad hoc*: a partire dall'apertura del Salone Margherita a Napoli nel 1890, in pochi anni furono inaugurati altri teatri di varietà e *café-chantant* e nacquero i primi cinematografi e cine-teatri. Le scelte dei Galli-Grazia, che, in pochi anni, accentrarono nelle loro mani diversi edifici, e che, con le loro offerte, abbracciavano un ampio raggio di richieste del pubblico, rivelano la capacità dei due soci di comprendere bene lo scenario economico e le mode del tempo.

A seguito di una conversazione con le eredi di Alberto Grazia condotta dalla Nepoti (2018: 197), è emerso che i due acrobati, prima di tornare stabilmente a Bologna e di dar vita al loro esercizio imprenditoriale, si erano recati a Parigi, dove avevano conosciuto i fratelli Lumière, da cui avevano preso spunto per la fondazione della loro attività. Non è da escludere che questo soggiorno francese abbia influito anche sull'idea di costituire una società finalizzata alla gestione di eventi spettacolari e teatrali, tenuto conto che, com'è noto, fu la Francia ad assistere, per prima, a un vero e proprio processo di industrializzazione del teatro, che si accompagnò anche alla fioritura di diverse compagnie impresarie.

L'attività dei direttori teatrali Galli e Grazia testimonia come il cambiamento cui si era assistito nel corso dell'Ottocento fosse divenuto la norma: rispetto agli inizi del secolo precedente, nel Novecento non erano più gli impresari a cercare e richiedere artisti da scritturare, ma era il contrario ad avvenire (Cavaglieri 2006: 121). Erano le agenzie e, nel caso del carteggio

esaminato, soprattutto gli artisti a contattare le direzioni teatrali, mediante una presentazione che risaltava l'originalità e la qualità del numero proposto. Non mancano, infatti, nei manifesti, nei biglietti da visita e nelle lettere scritte su carta intestata, aggettivi che riconducono proprio a tale aspetto: tutti gli artisti si proponevano come sensazionali, originali, unici, meravigliosi e quant'altro.

Nell'archivio sono totalmente assenti le lettere scritte dai Galli-Grazia, tuttavia sono stati rinvenuti dei fogli di carta intestata della loro attività, sui quali, al margine, scritte in rosso, sono riportate le direttive cui si attenevano:

Per norma la Direzione si astiene dal rispondere a proposte di artisti o riguardanti artisti, nei seguenti casi:

1. (Se le proposte sono fatte da Agenti) quando altro Agente, o l'Artista, è già in corrispondenza e trattativa con la Direzione.
2. (Sia per gli Agenti che per gli Artisti) quando i programmi sono al completo; quando trattasi di un genere di cui il Teatro sia già provvisto; quando la Direzione ritenga che l'Artista o il suo genere di lavoro non si confacciano al locale, per qualsiasi ragione.

In molte delle lettere ricevute, i due soci annotavano le loro considerazioni su un artista oppure segnalavano se egli si fosse già esibito presso l'Eden o altri locali bolognesi o ancora presso i loro stessi spazi; in quest'ultimo caso, veniva riportata la data della precedente performance e il compenso che era stato stabilito in quell'occasione.

Spesso gli artisti allegavano alla lettera di presentazione ritagli di giornali a dimostrazione del riscontro positivo ottenuto durante precedenti spettacoli e non era infrequente ricorrere a forme di "raccomandazione" da parte di terzi soggetti. Fra i numerosissimi casi emersi da questo «fiume di inchiostro» (Cavaglieri 2006: 121), possiamo prendere a mero titolo di esempio quello del direttore artistico del Varietà Maffei di Torino, Emilio Oberto, che, nel novembre del 1922, garantì per un certo «comico-familiare» chiamato Tom Bill, il quale si era esibito presso il suo teatro per dieci giorni, riportando la sua testimonianza in chiusura della lettera scritta dall'artista. A volte, invece, erano artisti già stimati dagli impresari che cercavano di mettere una buona parola per i loro colleghi: è questo, invece, il caso, ad esempio, della stella lirica Olga Rosalin, che nel 1918 indirizzò una lettera ai Galli-Grazia per convincerli a scritturare la compagnia dell'attore Vito

Sorrentino. Come emerge dall'analisi delle lettere, il capocomico siciliano aveva già contattato, l'8 febbraio del 1916, i due direttori, con probabile esito negativo, per illustrare l'attività della "Compagnia Italo-siciliana Gran Guignol"; essa era legata alle lezioni di Giovanni Grasso, in onore del quale mettevano in scena delle commedie «colla graziosa maschera siciliana di Onofrio», italianizzazione del nome "Nofriu", che assieme a Virticchiu era uno dei protagonisti delle farse carnevalesche palermitane, successivamente entrati a far parte del repertorio dell'opera dei pupi. Purtroppo, da quanto emerge dal carteggio, la compagnia di Sorrentino probabilmente non fu mai scritturata, in quanto non sono state rinvenute lettere in cui venivano presi accordi specifici; si può ipotizzare che il motivo dell'assenza di risposte derivi proprio dal rispetto delle direttive precedentemente citate: la compagnia di Sorrentino proponeva un genere di teatro tradizionale, distante da quelli accolti nei teatri di varietà.

Se la direzione teatrale era interessata alle proposte degli artisti o dei loro agenti, iniziava la fase di negoziazione, che riguardava prevalentemente tre aspetti: in primis, il compenso; poi la data; infine, spesso, il tipo di performance da eseguire. Nella corrispondenza con le agenzie, i Galli-Grazia si informavano sul tipo di numeri dei loro clienti e operavano una scelta fra i nomi che erano stati loro suggeriti. Questa fase di scambio epistolare non sempre si rivelava agevole, come dimostrano le tante lettere necessarie prima di poter prendere un accordo, che, a volte, finiva per saltare. Diversi potevano essere i motivi alla base di una negoziazione non andata a buon fine, come ad esempio: il fatto che un artista poteva sentirsi offeso di fronte alla richiesta da parte degli impresari di abbassare la cifra richiesta; la mancanza di disponibilità per le date richieste; un'indisposizione dell'artista che doveva essere giustificata da un certificato medico oppure un'indisposizione dell'accompagnatore, nel caso di artisti molto giovani; la difficoltà a far coincidere la data dell'esibizione presso l'Apollo con il periodo in cui un artista si trovava già di passaggio dall'Emilia-Romagna.

Le lettere dell'archivio consegnano anche uno spaccato su un momento storico molto delicato qual è stato il secondo decennio del Novecento, riportando a galla le sempre crescenti difficoltà incontrate dagli artisti e dal mondo dello spettacolo durante la Grande Guerra; spesso si tratta di questioni di natura pratica, come nel caso di un cantante, Decaruso, costretto a inviare ai Galli-Grazia un telegramma, il 4 ottobre 1915, in cui viene

dichiarata l'impossibilità di debuttare il giorno seguente a causa del mancato possesso del passaporto per l'interno. Come mette in evidenza Armando Petroni (2016: 49), la guerra ebbe, infatti, delle ricadute particolarmente negative sui teatri, per via anche del numero sempre crescente degli attori arruolati e per l'ovvia diminuzione del pubblico, a causa della censura e a causa dei provvedimenti di guerra finalizzati al risparmio energetico; inoltre, le lettere conservate nel fondo testimoniano le lamentele degli artisti per l'aumento del costo dei trasporti ferroviari, con conseguente richiesta di un compenso maggiore che non sempre veniva accolta dai Galli-Grazia.

La situazione peggiorò poi con la disfatta di Caporetto del 1917: molti teatri furono convertiti a uso ospedaliero, mentre soprattutto i teatri di varietà furono costretti a sottostare al clima di austerità nel rispetto delle tante vite spezzate e dell'esito catastrofico della battaglia. A tal proposito, si possono prendere in considerazione le lettere della coppia artistica Clotilde & Musto, che giravano l'Italia con la loro collezione di pappagalli ammaestrati e che in diverse occasioni avevano raggiunto degli accordi con i Galli-Grazia; i rapporti erano diventati, però, sempre più complessi nel 1917, già prima della battaglia di Caporetto, come testimonia la lettera dell'8 agosto, in cui viene richiesto un aumento della retribuzione per fronteggiare le spese. Sembra che i direttori fossero andati incontro a tale richiesta, perché, nella lettera del 12 novembre, dunque a catastrofe avvenuta, i due tornarono a scrivere, confermando il debutto solo a patto di avere la garanzia che l'Apollo non sarebbe stato chiuso. La lettera successiva permette di comprendere che il teatro sarebbe rimasto aperto, ma, nonostante la trattativa si fosse conclusa positivamente, Musto e Clotilde maturarono comunque la decisione di rinunciare all'ingaggio, in quanto non avrebbero potuto approfittare del soggiorno bolognese per lavorare in altri teatri del luogo, poiché, al contrario dell'Apollo, avevano temporaneamente sospeso la loro attività. Dal carteggio emerge come Musto e Clotilde cercino la comprensione dei Galli-Grazia, appellandosi proprio al loro passato di acrobati in continuo spostamento.

L'archivio restituisce anche una lettera a firma di Carlo Amore, proprietario del Caffè Romano a Torino, che scrisse per confrontarsi coi colleghi sul futuro delle loro attività, messe in crisi dai provvedimenti statali e dalla guerra, e per sollecitarli a una forma di protesta nei confronti delle direttive imposte dall'alto. All'indomani della sconfitta di Caporetto, anche gli artisti

cercarono di conformarsi a quell'austerità richiesta e, infatti, nelle lettere risalenti a quel periodo si iniziò a specificare che lo spirito delle esibizioni era improntato all'assoluta serietà e non più alla comicità e alla leggerezza. In riferimento ai cambiamenti nella scelta delle performance, si può prendere in considerazione anche il carteggio con il direttore artistico e agente del teatro Iovinelli di Roma, Renato Bini, cui i Galli-Grazia non risposero per lungo tempo, innescando l'impazienza degli artisti da lui seguiti; la lettera del 22 novembre del 1917, a firma di Bini, permette di ricostruire il motivo del silenzio dei nostri impresari: essi ritenevano i numeri proposti assolutamente immorali e dissoluti rispetto a quanto richiesto dallo Stato italiano.

Al momento, data la mole del materiale conservato, risulta impossibile quantificare con esattezza i performer che si esibirono, nel corso degli anni, per i Galli-Grazia; gli artisti erano soliti rivolgersi ai due impresari principalmente in quattro occasioni: prima di pianificare una tournée, quando avevano meramente bisogno di denaro, quando erano di passaggio per Bologna e si trovavano in località vicine o quando modificavano il loro repertorio introducendo delle novità.

Sulla base delle analogie fra i numeri proposti, si possono riscontrare delle tendenze cui è possibile ricondurre gli artisti che si esibirono presso l'Apollon in quegli anni: musica e canto; fenomeni paranormali; spettacoli acrobatici e sportivi; spettacoli di pose plastiche, che testimoniano il fenomeno di riscoperta del corpo cui si assiste agli inizi del Novecento (De Marinis 2000: 131); generi parateatrali; danze; spettacolo circense; arti visive; spettacoli con animali. Dalle lettere analizzate, emerge, inoltre, che i Galli-Grazia erano soliti concedere grande spazio ad artisti lontani dalla cultura eurocentrica, ospitando numerosi performer stranieri, soprattutto cinesi, giapponesi, indiani, arabi e turchi; questa scelta era dettata dall'esotismo che dominava gli scenari culturali dei primi del Novecento, fornendo anche un'alternativa al «teatro occidentale come teatro di parola, mimetico-naturalistico» (Angelini 1988: 112).

Della maggior parte degli artisti che si esibirono presso il Teatro Apollon e presso l'Arena del Sole si è persa quasi completamente la memoria; tuttavia, il carteggio ha restituito dei nomi che sono stati destinati a restare impressi nella storia del teatro e dello spettacolo italiani e non solo. Si pensi, ad esempio, al già citato De Angelis, esponente di spicco del teatro di varietà, le cui lettere risalgono al periodo compreso fra il febbraio del 1916 e il mese

di luglio del 1918; oppure al compositore Cesare Andrea Bixio, autore della celebre canzone *Parlami d'amore Mariù*, per il conto del quale prende accordi il suo agente Francesco Monaco nel 1922; ancora all'attore – e poi futuro regista – Carlo Duse, cugino di Eleonora. Fitta è la corrispondenza anche con l'attore e cantante Luciano Molinari, considerato uno dei pionieri del genere dell'imitazione. Legata da un vero e proprio rapporto di amicizia a Felice Galli fu una delle regine mondiali del varietà, Lydia Johnson, che, a quanto si apprende dal carteggio, era un'abitudinaria degli spazi bolognesi gestiti dai due impresari; l'artista era solita scrivere di suo pugno ai Galli-Grazia, a eccezione dei periodi in cui era impegnata in tournée, quando gli impresari cercavano di tenersi in contatto con lei tramite il suo agente.

Tra i documenti sono emerse anche delle lettere e dei telegrammi dell'agente romano Luigi Ferrante, risalenti al 1924, che proponeva alla società anche un giovane napoletano, al suo esordio nel mondo varietà, un «comico eccentrico originale futurista», che si faceva chiamare Totò. Fra gli artisti proposti da Ferrante, i Galli-Grazia si interessarono proprio a lui, dandogli l'opportunità di esibirsi a Bologna; tuttavia, il ritrovamento di un telegramma inviato dall'agente rivela che, per un non meglio specificato impedimento, si rendeva necessario posticipare il debutto dell'attore. Non avendo ritrovato altre lettere successive scritte da Ferrante e non essendo facile ricostruire l'esperienza artistica di Antonio de Curtis nei primi anni Venti, non è dato sapere se effettivamente egli ebbe modo di esibirsi presso il Teatro Apollo oppure se i Galli-Grazia si lasciarono scappare l'occasione di accogliere uno degli artisti che sarebbe stato destinato a segnare la storia del Varietà e del teatro.

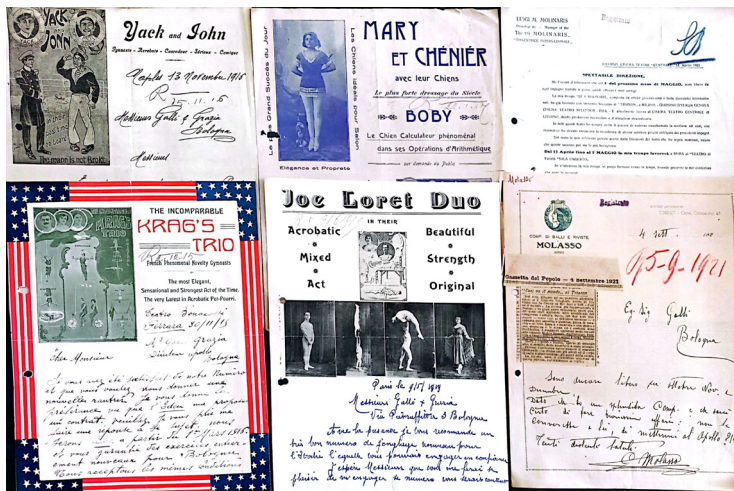


Fig. 1: Alcuni esemplari di lettere inviate alla società Galli-Grazia

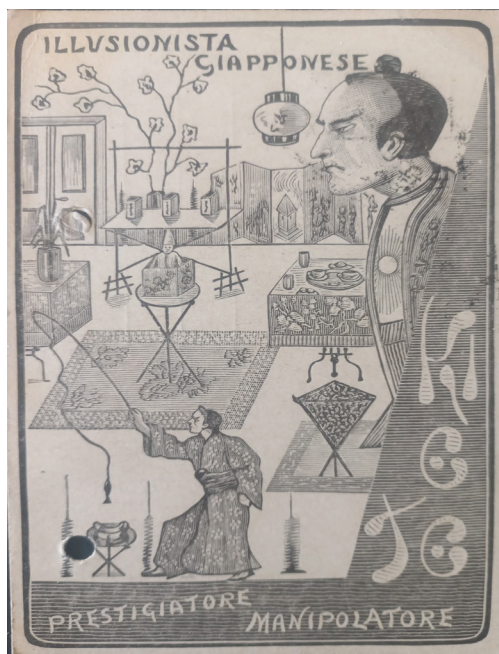


Fig. 2: Biglietto da visita di un prestigiatore giapponese

## Bibliografia

- Angelini, F. (1988). *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*. Laterza.
- Cavaglieri, L. (2006). *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*. Bulzoni.
- Cavaglieri, L. (2016). "Trasformazioni nell'organizzazione teatrale in Italia all'inizio del Novecento". *Teatro e Storia*, 30(37), 307-325.
- Cazzato, E. (2023). "Il fondo d'Amico e l'archivio Galli-Grazia: rarità e documenti di pregio in mostra a Lecce". *Drammaturgia*, 17 gennaio, contributo pubblicato online e disponibile al seguente link: <https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=8528>.
- CUT Bari Archivio dello Spettacolo, Regione Puglia Assessorato alla Cultura (1992). *Catalogo del Fondo d'Amico dell'Università di Lecce*. Laterza.
- De Angelis, R. (1946). *Storia del café-chantant*. Il Balcone.
- De Marinis, M. (2000). *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Bulzoni.
- De Matteis, S. (2008). *Il teatro delle varietà. Lo spettacolo popolare in Italia dal café chantant a Totò*. La Casa Usher.
- Nepoti, E. (2018). *Storia del cinema muto a Bologna. Dalle origini agli anni Venti*. Persiani.
- Petrini, A. (2016). "Fuori dai cardini. Appunti su teatro e Prima guerra mondiale". *Il castello di Elsinore*, 29(73), 43-63.



# Nicola De Pirro, il primo Direttore generale dello Spettacolo. Intervento pubblico tra cesura e continuità (1935-1963)

*Giuseppe Amato*

Sapienza Università di Roma

DOI: 10.54103/st.256.c537

## **Abstract**

L'articolo analizza la figura di Nicola De Pirro, primo Direttore generale dello Spettacolo in Italia, ponendo l'accento sul suo ruolo nella transizione tra il regime fascista e il contesto democratico del dopoguerra. Attraverso una ricerca archivistica basata su documenti inediti conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato e il fondo privato della famiglia De Pirro, lo studio delinea il processo di istituzionalizzazione del teatro italiano esplorando tre aspetti principali: l'evoluzione del ruolo di De Pirro, le modalità operative della Direzione generale dello Spettacolo e l'evoluzione dell'intervento pubblico nei confronti delle arti drammatiche. Il lavoro mette in luce la centralità di De Pirro nella sistematizzazione dei finanziamenti statali alla scena di prosa, analizzando la continuità di pratiche amministrative fasciste nel dopoguerra e i compromessi tra esigenze sociali e artistiche nelle strategie di sovvenzionamento. L'analisi cerca di fornire nuovi strumenti interpretativi per comprendere l'impatto delle politiche culturali tra gli anni Trenta e Cinquanta aprendo nuove prospettive di ricerca sul rapporto tra politica e spettacolo dal vivo.

## **Parole chiave**

Direzione Generale dello Spettacolo; Nicola De Pirro; istituzionalizzazione del teatro

## **Nicola De Pirro, the First General Director of Performing Arts. Public Intervention between Caesura and Continuity (1935-1963)**

### **Abstract**

The article analyses the figure of Nicola De Pirro, Italy's first Director General of the Performing Arts, focusing on his role in the transition from the Fascist regime to the postwar democratic context. Through archival research based on previously unpublished documents preserved in the Central State Archive and the private fund of the De Pirro family, the study outlines the process of institutionalising of Italian theatre by exploring three main aspects: the evolution of De Pirro's role, the operating methods of the Direzione generale dello Spettacolo, and the evolution of public intervention towards the dramatic arts. The research highlights De Pirro's central role in systematizing state funding for theatre, analysing the persistence of Fascist administrative practices in the postwar years and the compromises between social and artistic demands in the funding strategies. The analysis seeks to provide new interpretive tools for understanding the impact of cultural policies between the 1930s and 1950s by opening new perspectives on the relationship between politics and performing arts.

### **Keywords**

Directorate-General for Performing Arts; Nicola De Pirro; Institutionalisation of Theatre

### **Breve stato degli studi e impianto della ricerca**

Nel 1935 lo Stato fascista istituisce l'Ispettorato del Teatro, la prima istituzione pubblica dedita unicamente al teatro. Come suo direttore viene nominato un giovane avvocato, già esponente di spicco della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo: Nicola De Pirro. Posto alla guida della neonata istituzione, De Pirro mantenne tale incarico per ventotto anni resistendo, peraltro, ai più burrascosi mutamenti politici del secolo scorso. Tuttavia, negli studi relativi alla storia del teatro del Novecento e in particolare ai rapporti istituzionali tra la politica e lo spettacolo dal vivo, manca del tutto un approfondimento che lo riguardi direttamente. De Pirro

compare negli studi sempre in maniera latente, come elemento connaturato di un sistema istituzionale in fase di formazione.

Già negli anni Ottanta il suo nome si impose all'attenzione di Claudio Meldolesi (1984) nei suoi studi sulla generazione dei registi. Ciononostante, si trattò più di una tangenza, di un riconoscimento formale della contaminazione del teatro da parte delle istituzioni. Successivamente furono Gianfranco Pedullà (1994) prima ed Emanuela Scarpellini (2004) poi a trattare in qualche modo il ruolo di De Pirro nelle loro ricerche sul teatro in epoca fascista. Anche in questo caso, nonostante si trattasse di studi particolarmente specifici sull'impatto del regime sulla scena, la sua presenza si avvertiva, giustamente, solo come una doverosa contingenza. Furono poi gli studi di Mirella Schino (2011) sulla nascita della regia in Italia, quindi su Silvio d'Amico, figura intimamente legata a De Pirro, a far emergere la centralità del Direttore generale nonché la scarsità di notizie sul suo conto. Di particolare importanza, infine, risulta il lavoro condotto dalla rivista «Teatro e Storia» all'interno del quale il gruppo di ricerca si è occupato di De Pirro in maniera trasversale (Schino *et al.*, 2017); a parte Patricia Gaborik che, invece, ha concentrato la sua attenzione proprio su di lui. Si può dire che, ad oggi, questo rappresenti l'unico tentativo dichiarato di ricostruzione e analisi dell'attività e del pensiero del Direttore generale, arricchito da qualche cenno biografico.

La ricerca, che il presente contributo ha l'obiettivo di presentare, ha mosso i suoi primi passi proprio dall'ipotesi che questa carenza di studi su De Pirro fosse da ricondurre, in parte, all'assenza di una solida documentazione in grado di fare luce sul suo ruolo all'interno delle istituzioni e non solo. Infatti, è proprio muovendo da tale ipotesi che è stato possibile individuare presso l'Archivio Centrale dello Stato una sottoserie archivistica relativa a Nicola De Pirro, costituita dagli atti d'ufficio inediti relativi al suo incarico presso la Direzione generale dello Spettacolo. La sottoserie, composta da 14 buste i cui estremi cronologici vanno dal 1948 al 1963, oltre a rivestire di per sé carattere di eccezionalità, si è rivelata determinante per il ritrovamento del fondo del Ministero del turismo e dello spettacolo; anch'esso inedito, mai inventariato e avente una consistenza stimata intorno alle 10.000 buste<sup>1</sup>.

---

1 Il censimento del complesso di fondi del Ministero del turismo e dello spettacolo (fondo MTS) rappresenta l'azione principale del progetto di Ateneo finanziato da Sapienza Università di Roma dal titolo *Politics of Culture in Italy: The Institutionalisation of Cinema*,

A questa importante scoperta ne sono seguite altre due: quella dei verbali della prima commissione consultiva per l'assegnazione dei finanziamenti allo spettacolo dal vivo normata dalla cosiddetta "Legge Andreotti" e quella del fondo privato della famiglia De Pirro.

Lo studio, confluito nella tesi di dottorato dello scrivente (Amato 2024), si pone tre obiettivi: fornire un mezzo di corredo per dei fondi archivistici inediti; tracciare un quadro biografico del primo Direttore generale dello Spettacolo; approfondire i meccanismi interni di un'importante istituzione pubblica. Il piano biografico e quello storico-istituzionale, dunque, si fondono all'interno della ricerca nel tentativo di colmare reciprocamente i propri vuoti. Seguendo la parabola di Nicola De Pirro all'interno delle istituzioni si approfondisce il suo ruolo come Direttore generale prima sotto il Fascismo e poi durante i governi democristiani; contestualmente vengono delineate le prime modalità operative della Direzione generale dello Spettacolo nel secondo dopoguerra in relazione all'evoluzione dell'intervento pubblico nei confronti del teatro drammatico.

## Il tardivo processo di istituzionalizzazione del teatro

Nicola De Pirro (1898-1979) fu un fascista della prima ora e militò nelle file della Federazione Industriali dello Spettacolo fin dalla sua fondazione. Da lì, grazie all'amicizia con Giuseppe Bottai maturata durante gli anni dell'università, giunse all'ispettorato. La sua nomina, voluta da Galeazzo Ciano, incontrò inizialmente qualche resistenza da parte dello stesso De Pirro. In una lettera di quei giorni indirizzata a Ciano si legge:

È quello dell'arte un terreno assai delicato sul quale lo Stato, quando vi avesse messo i piedi, potrebbe fare più danno che bene. Pensi Lei ad ogni cambiamento di ministro i pericoli che correrebbero queste due arti [musica e teatro]: Avremmo forse una estetica di Stato; sorgerebbe la

---

*Theatre and Performing Arts (1935-1965)*, diretto dal prof. Damiano Garofalo e condotto in collaborazione con l'Archivio Centrale dello Stato (ACS). Ad oggi, la maggior parte delle serie del fondo MTS non dispone di un indice analitico, motivo per il quale tutti i documenti citati in questo contributo risultano al momento fuori consultazione. L'inventariazione di alcune di queste serie è uno degli obiettivi del PRIN 2022 (2022P749MT) *Performing Arts, Economics, and Cultural Policies. New Interpretative Paradigms between Aesthetics and Social Sciences*, diretto dal prof. Matteo Paoletti (unità di Roma coordinata dal prof. Stefano Locatelli).

esigenza di un teatro politico, finora scongiurata; avremmo la corsa alle protezioni, già così evidenti anche oggi e via di seguito<sup>2</sup>.

Tuttavia, questi flebili accenni di liberalismo, questa necessità che il teatro restasse avulso da qualsiasi ingerenza da parte dello Stato, furono presto messi da parte da De Pirro che svolse il suo incarico con inflessibilità e assoluto rispetto delle gerarchie fasciste. Sotto la sua direzione l'ispettorato iniziò il processo di istituzionalizzazione del teatro attraverso tre direttrici: il controllo dei complessi artistici e dei loro repertori; l'istituzione dei primi finanziamenti sistematici alle attività drammatiche; la creazione di un Teatro di Stato. Si trattò di una manovra accentratrice tardiva rispetto alle tempistiche adottate in altri settori e, soprattutto, rispetto al panorama politico coevo. La fondazione del *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* si colloca nel marzo del 1933, poco più di un mese dopo la nomina di Adolf Hitler a Cancelliere del Reich. In Italia, invece, bisognerà attendere dodici anni dalla nascita del regime prima che lo Stato istituisca, nel 1934, il Sottosegretariato per la stampa e la propaganda.

Tardiva è anche l'attuazione di un piano sistematico di sovvenzionamento alle attività di prosa inaugurato con il R.D.L. 720/1936, quindici anni dopo la primissima sovvenzione statale a una compagnia di prosa sancita dal R.D.L. 5/1921. A proposito del decreto del 1936 sarà utile citare una lettera inviata da Bottai a De Pirro nel gennaio del 1936 (un mese prima della promulgazione del decreto) che chiarisce la paternità di quest'ultimo: «Del decreto sui teatri, tu farai quel che credi. Si tratta d'un particolare, sul quale ho voluto richiamare la tua attenzione; ma tu solo puoi giudicare per dove bisogni passare per arrivare alla perfezione o, almeno, nelle vicinanze»<sup>3</sup>.

Quando De Pirro giunse all'ispettorato la questione del Teatro di Stato, invece, era già un tema che animava i dibattiti istituzionali; erano già note le proposte di d'Amico (del 1921 e del 1931), di Pirandello (del 1926) e di Salvini (del 1927). Anche in ambito musicale si stavano concretizzando dei tentativi di statalizzazione, si pensi all'acquisizione nel 1926 da parte del Governatorato di Roma del teatro Costanzi per la realizzazione di un teatro dell'opera nazionale (Paoletti 2015). Com'è noto, il Teatro di Stato venne però bocciato dallo stesso Mussolini ufficialmente per carenza di fondi.

2 Lettera del 27 marzo 1935, in ACS, fondo MTS, fondo Personale, serie Personale cessato al 1968 (PCE), b. 125, fasc. PCE 2806.

3 Lettera del 2 gennaio 1936, in fondo privato della famiglia De Pirro.

Tuttavia, a partire dal 1935 l'azione del Direttore generale tese sempre verso il tentativo di realizzare l'ambizioso progetto, in accordo specialmente con le idee e i programmi stilati negli anni da Silvio d'Amico. Con quest'ultimo De Pirro condivideva, oltre alla direzione della rivista «Scenario», un legame d'amicizia arricchito da una forte comunione d'intenti. Nelle loro intenzioni, si sarebbe dovuto trattare di una o più strutture pubbliche ospitanti dei complessi stabili, gestite direttamente da un ente statale che si occupasse di realizzare e quindi finanziare stagioni regolari<sup>4</sup>. Era un'ipotesi, questa, che rispondeva all'esigenza di un aggiornamento della scena teatrale italiana, considerata in «ritardo» rispetto al panorama istituzionale e artistico estero.

L'idea del ritardo del teatro italiano era stata introdotta proprio da d'Amico nel 1929, e si declinava spesso anche come un vero e proprio complesso di inferiorità. Era un modo di guardare e pensare il teatro italiano condiviso, tra gli altri, anche da Nicola De Pirro. Così scriverà, infatti, nel 1948 a Giulio Andreotti, allora Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, con delega allo spettacolo: «Il teatro ha bisogno di aiuto: la conformazione geografica del Paese, la tradizione del nomadismo e l'assenza di teatri stabili, la mancanza di una tradizione culturale teatrale, sono altrettante ragioni di uno stato di necessità di questa attività, che ne impongono il sostegno da parte dei pubblici poteri»<sup>5</sup>.

A tal proposito, Meldolesi (1984) chiarisce come sarebbe più corretto parlare di anomalia anziché di ritardo<sup>6</sup>. Il nomadismo, il sistema dei ruoli, gli echi della tradizione grand'attorica dell'Ottocento erano tutti elementi conaturati del teatro italiano che facevano di quest'ultimo il «Teatro Italiano». Quella del ritardo, dunque, era una percezione sulla quale, però, personalità eminenti come d'Amico e De Pirro, appunto, fondarono le loro strategie d'azione.

---

4 Riguardo al progetto di d'Amico sull'Istituto nazionale del teatro drammatico si vedano i contributi di Di Tizio (2015; 2021).

5 N. De Pirro, *Appunto per S. E. il Sottosegretario*, in Archivio Andreotti – Istituto Luigi Sturzo, serie Teatro, b. 921, Sovvenzioni. Polemiche. Critiche ecc.

6 A proposito della logica del ritardo si rimanda agli studi di Schino (1998; 2017).

## Gli equilibri della Direzione generale dello Spettacolo

Se la carenza di documentazione direttamente riferita a De Pirro sotto il Fascismo impedisce ulteriori approfondimenti, lo stesso non può dirsi per il secondo dopoguerra. I documenti conservati in ACS hanno permesso, infatti, di fare luce, in particolar modo, sulle vicende che lo hanno coinvolto tra il 1943 e il 1948, fornendo preziosi dettagli circa: la sua appartenenza all'ala frondista del Partito Nazionale Fascista, la sua fuga da Roma poco prima del 25 luglio, la sua attività come partigiano in Abruzzo presso l'armata "Francavilla", il processo di epurazione e, infine, il suo reintegro come Direttore generale voluto da Giulio Andreotti.

Nel 1948 nasceva, infatti, la Direzione generale dello Spettacolo nel nuovo contesto democratico dell'Italia repubblicana. Di fatto, però, la sua struttura e le sue competenze rispecchiavano in tutto e per tutto la vecchia Direzione generale per il Teatro e la Musica di matrice fascista; persino il suo più alto dirigente rimase lo stesso. La collocazione della Direzione generale alle dirette dipendenze della Presidenza del Consiglio anziché di un ministero rappresentava, invece, una novità rispetto agli anni immediatamente precedenti.

Il primo atto formale del Direttore generale fu la stesura del D.Lgs. 62/1948 meglio conosciuto come "Legge Andreotti". Il provvedimento reintroduceva le sovvenzioni, interrotte durante la guerra, con gli stessi criteri del Regio Decreto Legge del 1936 – sono note le parole di Paolo Grassi (1948) che lo definì un «ritorno all'*ancien régime*» – e del resto è ormai chiara la paternità dei due decreti. Tuttavia, questa, come tante altre questioni analoghe, risponde alla teoria della continuità di logiche e prassi fasciste in epoca repubblicana. Come ha sottolineato Piero Calamandrei (1955), la sopravvivenza delle leggi fasciste di pubblica sicurezza aveva dato modo alla Democrazia Cristiana di esercitare il proprio potere con mezzi e pratiche nate durante il Fascismo.

È in questo contesto che opera la commissione consultiva, l'organo preposto alla valutazione delle domande di finanziamento<sup>7</sup>. Tramite degli atti amministrativi impropriamente chiamati "circolari", la commissione definiva di anno in anno i criteri di accesso al contributo statale. L'intera

---

7 Per un approfondimento sulla composizione della commissione e sulle sue prime strategie operative si rimanda ad Amato (2021).

regolazione del comparto teatrale era dunque affidata alle decisioni della commissione, il cui ruolo andava oltre quello meramente consultivo assegnatole dal Decreto Legislativo. Questo, con tutta probabilità, per la presenza in commissione dello stesso Andreotti che conferiva a ogni decisione la legittimità necessaria per conto della Presidenza del Consiglio. La Direzione generale rappresentava, di fatto, una sorta di anticamera avente come ruolo la mediazione tra la scena e la Presidenza del Consiglio, tutelando ora gli interessi industriali e artistici della scena ora quelli politici del Governo.

Si evidenziano quindi due correnti, che potremmo definire “artistica” una e “sociale” l’altra mutuando tali diciture direttamente dalla “Legge Andreotti” che decretava l’interesse dello Stato nei confronti di «manifestazioni teatrali italiane di particolare importanza artistica e sociale»<sup>8</sup>. L’obiettivo del Governo era quello di predisporre un piano di intervento pubblico, di *welfare*, finalizzato a mitigare gli effetti della disoccupazione. Questo portò, quindi, a inquadrare il settore dello spettacolo all’interno delle logiche di un qualsiasi altro settore produttivo industriale senza tener conto delle sue specificità, tanto che le questioni artistiche rimasero, almeno in un primo momento, in secondo piano. Così affermava Andreotti in sede di commissione: «la ragione prevalente per cui sono state fatte le norme è di carattere sociale e assistenziale. [...] Se noi dovessimo fare una valutazione prettamente artistica, il nostro compito sarebbe difficile. Dobbiamo conseguire il risultato di impiegare delle masse che altrimenti non potrebbero lavorare»<sup>9</sup>.

La corrente “artistica” era, invece, sostenuta da alcuni membri della commissione come Mario Apollonio, Ildebrando Pizzetti e dallo stesso Nicola De Pirro. Il fatto che il Direttore generale credesse nella necessità di un rinnovamento del teatro italiano e che questo rinnovamento apparisse possibile, a suo avviso, solo attraverso la stabilizzazione dei complessi artistici nel tempo ma soprattutto nel luogo, lo portò a lavorare apertamente in favore del riconoscimento dei teatri stabili. Risale al marzo del 1948 la prima bozza di circolare predisposta dal Direttore generale e contenente le primissime norme per l’assegnazione dei contributi. Grazie al ritrovamento di questo

8 D.Lgs. 20 febbraio 1948, n. 62, *Disposizioni a favore del Teatro*, art. 1, «Gazzetta Ufficiale», n. 47, 25 febbraio 1948.

9 Verbale n. 14 della riunione della commissione consultiva del 22 settembre 1948, in ACS.

documento inedito è possibile retrodatare la comparsa del termine “teatro stabile” chiarendo come tale riconoscimento, accordato di fatto solo al Piccolo Teatro di Milano inaugurato l’anno precedente, non fosse frutto del lavoro della commissione (insediatasi il 16 aprile successivo) ma unicamente di Nicola De Pirro.

L’affermazione della stabilità pubblica, oltre a rappresentare la modalità perfetta per coniugare l’istanza “artistica” con quella “sociale”, avrebbe permesso al Direttore generale di riprendere le fila di quel progetto di un Teatro di Stato fondato sulla stabilità e sul sostegno pubblico, in grado di «condurre alla creazione di una tradizione [...] ancorata ad una istituzione che solidifica le esperienze, le codifica, e conferisce ad esse il segno della nobiltà» (De Pirro 1943: 186). Egli, in realtà, si sarebbe spinto anche oltre se Andreotti non avesse posto un freno alla sua volontà di instaurare un controllo diretto nei confronti degli stabili, il che avrebbe fatto di questi dei veri e propri enti parastatali; il freno posto da Andreotti, invece, permise la proliferazione dei teatri municipali sul modello proposto dal Piccolo<sup>10</sup>.

È chiaro, quindi, come dal 1947 al 1953 l’attività del binomio De Pirro-Andreotti fu costellata di compromessi e trattative. Lo si nota specialmente nelle norme imposte ai teatri stabili che in un primo momento, ovvero nella bozza predisposta da De Pirro, prevedevano una continuità contrattuale per gli attori di nove mesi, estesa poi a dodici a seguito della prima consultazione con la commissione e quindi con Andreotti. Tuttavia, tale continuità costituiva un grande rischio di gestione obbligando il teatro a provvedere economicamente agli attori anche nei mesi estivi. Non è un caso, dunque, che nella circolare successiva il termine venga ridotto a dieci mesi, frutto probabilmente di un compromesso tra le visioni di Andreotti e De Pirro. È evidente, a questo punto, che il primo intendesse la stabilità come continuità lavorativa per gli artisti, mentre il secondo come continuità della struttura tecnico-organizzativa e della direzione artistica. Idea, questa, che portava a pensare agli attori come a una semplice componente del teatro (subordinati peraltro alla struttura istituzionale facente capo al regista) determinando

---

10 Il ruolo giocato dalle istituzioni nell’affermazione dei teatri stabili è uno dei temi centrali nello studio condotto da Locatelli (2023) sui primordi del Piccolo Teatro di Milano.

una sorta di normalizzazione della cultura attorica, non più vista come la ragion d'essere del teatro ma come uno dei tanti elementi in gioco<sup>11</sup>.

## **L'istituzionalizzazione negli anni Cinquanta: nuove prospettive di ricerca**

Negli anni Cinquanta inizia dunque ad affermarsi in Italia la stabilità pubblica. Ciò avvenne a partire dal modello proposto dal Piccolo e istituzionalmente incoraggiato dalla Direzione generale dello Spettacolo, che inquadrò tutte le nascenti realtà analoghe nelle maglie normative definite proprio a partire dal teatro milanese. Ciò portò all'affermazione di un nuovo sistema produttivo e di un nuovo assetto del panorama teatrale italiano che, senza un concreto intervento pubblico, specialmente di natura economica, difficilmente si sarebbero realizzati.

La nascita dei teatri stabili è solo un esempio di come molte delle forze messe in campo e delle idee partorite negli anni Trenta trovarono piena realizzazione solo nel secondo dopoguerra. Sarebbe opportuno quindi svincolare l'istituzionalizzazione del teatro da una sua più o meno rigida collocazione storiografica limitata agli anni Trenta, ampliando l'arco cronologico fino a inglobare, quantomeno, la prima metà degli anni Cinquanta.

Il ruolo di De Pirro in questo processo di istituzionalizzazione fu senza dubbio centrale, in alcuni casi del tutto determinante e in altri non così decisivo come la sua posizione preminente potrebbe far credere; ancora oggi è poco chiaro, ad esempio, il suo ruolo nell'ambito della censura, sempre espletata da altri funzionari e probabilmente solo convalidata dal Direttore generale in ultima battuta.

Sono molteplici gli aspetti che andrebbero ancora analizzati e che la ricerca qui presentata ha solo contribuito a far emergere. Si pensi al ruolo di De Pirro nel supportare i luoghi di sperimentazione e formazione teatrale negli anni Cinquanta: sarà il Direttore generale a promuovere il finanziamento dei teatri universitari volendoli inquadrare nelle stesse maglie istituzionali dei teatri stabili; e sarà sempre De Pirro a studiare un piano di accorpamento tra l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica e il Centro Sperimentale di

---

11 A proposito delle prime modalità operative della Direzione generale dello spettacolo e delle ricadute in termini di normalizzazione della cultura attorica si veda il contributo di Locatelli e Amato (2024).

Cinematografia per creare un unico centro nazionale di formazione professionale per attori e registi. Si pensi, infine, al ruolo da lui giocato nel 1959 nel tentativo di realizzare un Ministero delle Arti che avesse competenza esclusivamente sul settore culturale; il che ricordava sorprendentemente il Ministero delle Belle Arti proposto da d'Amico (1945) negli anni Quaranta.

Andrebbe certamente approfondito il Nicola De Pirro degli anni Sessanta e Settanta che, nonostante il pensionamento, continuò a esercitare una certa influenza sul settore teatrale e cinematografico. Un De Pirro che alla fine della sua carriera, in netta contrapposizione con i suoi primissimi anni di attività, era ben lungi dal considerare l'arte come «un terreno assai delicato sul quale lo Stato, quando vi avesse messo i piedi» avrebbe potuto «fare più danno che bene».

## Bibliografia

Amato, G. (2021). “Sulla politica delle sovvenzioni alle attività teatrali nel secondo dopoguerra: introduzione ai verbali della prima commissione consultiva (1948-1950)”. *Biblioteca Teatrale*, n. 136, 139-159.

Amato, G. (2024). *Nicola De Pirro e l'istituzionalizzazione del teatro (1935-1963)*. Dottorato in Musica e Spettacolo, XXXVI ciclo, Sapienza Università di Roma, relatore Stefano Locatelli.

Calamandrei, P. (1935). La Costituzione e le leggi per attuarla. In A. Battaglia, P. Calamandrei, E. Corbini, G. De Rosa, E. Lussu, M. Sansone, L. Valiani (Eds.), *Dieci anni dopo 1945-1955. Saggi sulla vita democratica italiana*. Laterza.

D'Amico, S. (1945). *Il teatro non deve morire*. Eden.

De Pirro, N. (1943). “Il giuoco delle parti”. *Scenario*, n. 6, 185-186.

Di Tizio, R. (2015). “Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico”. *Teatro e Storia*, n. 36, 355-383.

Di Tizio, R. (2021). La Regia Accademia d'Arte Drammatica di Roma tra i progetti teatrali di Silvio d'Amico e la politica culturale del regime. In E. D'Annibale (Ed.), *La politica culturale del fascismo, vol. I: Istituzioni culturali* (pp. 337-357). Istituto Italiano Studi Germanici.

Gaborik, P. (2017). “The Voice of the Institutions. The Inspector General, Nicola De Pirro one Hierarch’s writings in «Scenario» and the rhetoric of fascist theatrical management (1932-1939)”. *Teatro e Storia*, n. 38, 241-261.

Grassi, P. (1948). “Teatro corporativo?”. *Sipario*, nn. 21-22.

Locatelli, S. (2023). *L’eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*. Dino Audino.

Locatelli S., Amato, G. (2024). “Giulio Andreotti e Nicola De Pirro tra compromessi e strategie della Direzione generale dello Spettacolo: *Assassinio nella cattedrale* a San Miniato e le prime norme sui teatri stabili”. *Biblioteca Teatrale*, n. 141, 393-418.

Meldolesi, C. (1984). *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*. Sansoni Editore.

Paoletti, M. (2015). *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*. Alma Mater Studiorum – Dipartimento delle Arti.

Pedullà, G. (1994). *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*. Il Mulino.

Scarpellini, E. (2004). *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell’Italia fascista*. LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.

Schino, M. (1988). “Sul «ritardo» del teatro italiano”. *Teatro e Storia*, n. 1, 51-72.

Schino, M. (2011). “Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale”. *Teatro e Storia*, n. 32, 169-212.

Schino, M., Di Tizio, R., Legge, D., Scappa, A., Gaborik, P., Taddeo, G., Ponzetti, F., Marenzi, S. (2017). “Dossier: Teatri nel fascismo. Sette storie utili”. *Teatro e Storia*, n. 38, 61-384.

Schino, M. (2017). “Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre”. *Teatro e Storia*, n. 38, 67-113.

# «Il più grande palcoscenico del Piemonte»: una premessa metodologica allo studio di un Circuito regionale multidisciplinare

*Matteo Tamborrino*

Università di Torino

DOI: 10.54103/st.256.c538

## **Abstract**

Il saggio mira a riflettere sulle possibili fonti di documentazione e sugli approcci metodologici sottesi all'esplorazione – in prospettiva storiografica, estetica e organizzativa – di un oggetto complesso come un Circuito regionale multidisciplinare, entità propria del comparto teatrale italiano, volta alla distribuzione e alla promozione della pratica e della cultura performativa in un perimetro territoriale specifico (come normato dall'attuale D.M. 23 dicembre 2024, n. 463, art. 42). Il discorso è declinato sul caso particolare del Piemonte.

## **Parole chiave**

Piemonte; decentramento; distribuzione teatrale

## **«Piedmont's Biggest Stage»: a Methodological Prologue to the Study of a Multidisciplinary Regional Circuit**

## **Abstract**

The paper aims to reflect on the possible sources of documentation and methodological approaches underlying the exploration – from an historiographical, aesthetic, and organizational perspective – of an object complex such as a Multidisciplinary Regional Circuit, a specific body within the Italian theatre field, aimed at the distribution and promotion of performing arts and culture in a particular territory (as regulated by the current Ministerial

Decree signed on December 23<sup>rd</sup> 2024, no. 463, art. 42). The discussion is then focused on Piedmont case-study.

## Keywords

Piedmont; Decentralisation; Theatre Distribution

Il presente contributo si propone di riflettere sulla questione tutt'altro che pacificata delle fonti di documentazione e delle prospettive di metodo sottese all'esplorazione (da un punto di vista storiografico, estetico e organizzativo) di un oggetto complesso quale un Circuito regionale multidisciplinare, organismo proprio del comparto teatrale italiano, raramente frequentato dagli studi di settore, eccezion fatta per alcune illuminanti indagini di ispirazione "militante" (cfr. per esempio il recente Gallina 2024). Il discorso – in questa sede – è declinato sul caso specifico del Piemonte<sup>1</sup>.

E allora: che cos'è un Circuito? Qual è il suo statuto a livello istituzionale? In che modo si può sintetizzare un'attività che, di fatto, copre un vasto spettro di linguaggi e codici scenici? Che cosa significa distribuire una proposta performativa di risonanza nazionale (o addirittura internazionale) sul territorio? Come si è passati da quest'ultima funzione a forme di programmazione, o meglio di co-progettazione assieme a Comuni, enti locali e compagnie, in ottica di riequilibrio? Che tipo di relazione si instaura fra centro e periferie (urbane, metropolitane, regionali, ma anche sociali e culturali)? Che peso possiede l'avvicinarsi di cariche e "colori" sugli scranni dell'Assessorato regionale nella definizione di traiettorie politico-culturali di media e lunga durata? In che modo valutare la dimensione economica<sup>2</sup>?

---

1 Il *paper* si immagina infatti come ideale prelude metodologico al saggio *Il Circuito teatrale del Piemonte: per una ricostruzione storica, artistica e operativa di vent'anni di attività (2003-2023)*, dal titolo dell'omonimo progetto di ricerca svolto in seno all'Università di Torino (referente scientifico: prof. Armando Petrini), indagine più vasta e auspicabilmente complessiva, di taglio storico-teatrale e organizzativo, finalizzata a sciogliere le questioni di fondo depositate in queste pagine. Dalla preliminare scelta di un approccio, di una griglia, dunque, all'esplicazione dei contenuti. Tale contributo verrà collocato – a mo' di introduzione – in testa al volume in allestimento *La scena (in) centrifuga. Esperienze, pratiche e politiche teatrali in Piemonte*, curato da chi scrive per i tipi di Accademia University Press.

2 Gran parte di queste domande sono confluite nella sezione monografica del corso di Territori e organizzazione dello spettacolo dal vivo (a.a. 2023-2024), erogato per il C.d.L. in Beni Culturali dell'Università di Roma "Tor Vergata".

Sono – questi – soltanto alcuni degli interrogativi che devono necessariamente animare qualsiasi ricerca che pretenda di confrontarsi con la realtà dei Circuiti regionali multidisciplinari (e forse non solo), entità di relativamente recente disciplina<sup>3</sup>, definibili oggi secondo la formula più aggiornata benché provvisoria dell'art. 42 del D.M. 23 dicembre 2024, n. 463 (recante “Criteri e modalità per l’assegnazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo”), che al comma 1 sancisce:

Fermo restando quanto previsto negli articoli 5 e 41, è concesso un contributo ai Circuiti Regionali che, nella regione nella quale hanno sede legale ed operativa, svolgano, in idonei spazi di cui l’organismo ha la disponibilità, attività di organizzazione dello spettacolo dal vivo, di programmazione, di promozione e formazione del pubblico, in collaborazione con un adeguato numero di istituzioni scolastiche e universitarie, e con altri centri di incontro giovanile, e che non producano, coproducano o allestiscano spettacoli, direttamente o indirettamente. I circuiti possono svolgere l’attività, in aggiunta, anche in una regione confinante con quella in cui hanno sede, ove sia priva di un analogo organismo. Può essere sostenuto, ai sensi del presente articolo, un solo circuito multidisciplinare per regione.

Come anticipato, il caso-studio oggetto di interesse è quello del Piemonte, anzi del “più grande palcoscenico del Piemonte”, come recita l’attuale *claim* del suo Circuito teatrale. Per poter valutare adeguatamente l’impatto storico-operativo dell’organismo entro i propri confini territoriali di pertinenza è tuttavia opportuno conoscerne anzitutto la storia, riavvolgendo il nastro sulla data di originaria istituzione. Il 19 febbraio 2003, infatti, per gemmazione dall’Ufficio Territorio del Teatro Stabile di Torino, nacque dinanzi al

---

3 Come ricorda Gallina 2024, pur non parlando ancora esplicitamente di Circuiti, «già nella circolare 72/73 del 26 aprile 1972 si prevedono “contributi ad organismi teatrali costituiti dagli enti locali” in Regioni non servite dai Teatri Stabili “per realizzare in collegamento con l’ETI [...], iniziative promozionali e di coordinamento della programmazione teatrale”. Nella circolare 75/76 del 6 giugno 1975, i Circuiti territoriali ottengono un articolo ad hoc: possono essere promossi da enti pubblici e da organizzazioni sindacali, culturali e di categoria (possono quindi essere sia pubblici sia privati) e hanno come fine la “programmazione” e la “promozione” nell’ambito di un territorio regionale o interregionale». Snodo fondamentale per lo studio dei Circuiti e delle loro funzioni è poi il Decreto Tognoli del 1991, dal nome dell’allora ministro del Turismo e dello Spettacolo.

notaio Enrico Mambretti – alla presenza dei commercialisti Pier Vittorio Vietti e Mariella Anfossi e di Agostino Re Rebaudengo, quest’ultimo in veste di presidente del TST – la Fondazione Circuito Teatrale del Piemonte, con il mandato di esternalizzare, di diffondere su scala regionale, il piano di decentramento già attivo da tempo nel solo contesto urbano.

Dopo numerosi cambi di denominazione, Fondazione Piemonte dal Vivo<sup>4</sup> è oggi la ragione sociale con cui è noto il Circuito Regionale Multidisciplinare riconosciuto dal Ministero della Cultura e dalla Regione Piemonte (suo socio unico). Attualmente essa opera sull’intero territorio regionale, in qualità di protagonista per la diffusione della cultura teatrale, declinata nelle differenti dimensioni artistiche che abitano il palcoscenico. Interesse statutario è diffondere nei teatri della regione – in collaborazione con amministrazioni comunali, formazioni teatrali del territorio e spazi di aggregazione – una variegata offerta performativa, realizzata da compagnie regionali, nazionali e straniere, mirando alla formazione e all’incremento del pubblico, alla valorizzazione delle sedi di spettacolo e alla circuitazione<sup>5</sup> di una proposta culturale auspicabilmente vicina – quantomeno negli intenti – alle singole comunità. Trova così spazio nei cartelloni comunali, dai capoluoghi di provincia ai piccoli borghi, un ampio repertorio: dai classici alla nuova drammaturgia, dalla prosa alla danza, dalla musica dal vivo al circo contemporaneo, passando per il teatro-ragazzi e le contaminazioni fra generi<sup>6</sup>. Accanto a ciò – e mediante il dialogo intrattenuto nel corso degli anni con numerosi *stakeholder* e partner – la Fondazione porta avanti numerosi progetti speciali, il più significativo dei quali è la Lavanderia a Vapore, centro di residenza per la danza sito a Collegno, nei locali del celebre manicomio (cfr. Tamborrino 2022 e 2023).

Nell’atto costitutivo del 2003 si insiste a più riprese – *ça va sans dire* – sulla prassi della *distribuzione* (in particolare delle produzioni di “casa madre”),

---

4 Dal 2012 al 2016 Fondazione Live Piemonte dal Vivo Circuito Regionale dello Spettacolo.

5 Da un punto di vista lessicale è interessante notare come il modello distributivo su cui si modella *ab origine*, fin dai “giri” dei comici professionisti, il teatro italiano sia per l’appunto la cosiddetta circuitazione, termine attestato dal 1956 e derivato da *circuito*: «un sistema di trasferimenti regolari che permetteva [...] di raggiungere la domanda lì dove essa si trovava e di suscitare là dove essa ancora non esisteva» (Cavaglieri 2021: 32).

6 Tali informazioni sono desumibili all’URL: [piemontedalvivo.it/la-fondazione](http://piemontedalvivo.it/la-fondazione).

una delle principali tappe della filiera teatrale<sup>7</sup>. Come ricorda Livia Cavaglieri (2021: 24), «la distribuzione permette che uno spettacolo sia venduto e dunque diffuso nei contesti che lo possono programmare. Essa rende, cioè, possibile l'incontro tra produzione ed esercizio». Leader in materia sono appunto i Circuiti regionali, particolarmente attivi nel Centro-Nord, sebbene uno dei più dinamici sia collocato nel Mezzogiorno, l'ex Teatro Pubblico Pugliese, oggi Puglia Culture; organismi – questi Circuiti – «nati per federare tra loro teatri in cittadine di provincia con teniture di pochi giorni» (Cavaglieri 2021: 137).

Del non trascurabile “problema della distribuzione” in siffatte condizioni avvertiva invero già Gigi Livio (1984: 28) dal momento che «un determinato “risultato” teatrale [...] deve essere distribuito. E se il modo di produzione ne determina l'organizzazione linguistica, la distribuzione, questa organizzazione linguistica, la condiziona ancor prima che nasca. Un po' come dire: dimmi per quale circuito prepari un certo prodotto e ti dirò di che prodotto si tratta». Non a caso lo studioso citava l'Ente Teatrale Italiano, che nel dopoguerra gestiva quasi duecento sale, mentre a partire dagli anni Ottanta ridusse il proprio esercizio diretto a Valle e Quirino a Roma, Pergola a Firenze e Duse a Bologna.

Nella preistoria secondo novecentesca dei Circuiti, la vocazione distributiva regionale si ravvisava anche nei cosiddetti Stabili di “seconda generazione” (a partire almeno dalla stagione 1977/1978), variante appunto degli Stabili su base regionale, che affiancavano con successo crescente il modello originario di stampo municipale (cfr. Cavaglieri 2021: 121): si pensi a ERT, risultante dal progressivo assorbimento della funzione produttiva da parte di ATER, o al Teatro Regionale Toscano, su cui si scagliavano le aspre polemiche di Leo de Berardinis negli intermezzi del film *Assoli*, arrivando perfino a paragonare quella rete a una cosca mafiosa (cfr. Tamborrino 2020: 69-79). Tra le voci critiche verso questi *network* non si può dimenticare quella – sia pur *ex post* – di Beppe Navello, che metteva in guardia rispetto ai pericoli di una circuitazione che sarebbe potuta andare «oltre ogni limite ragionevole di salvaguardia della qualità artistica espressiva o anche soltanto tecnica di uno spettacolo [...]. Si raggiungono – denunciava il regista alla data del 1990 – località per nulla attrezzate a ricevere spettacoli teatrali, si

---

7 Colpisce, in questo documento, l'accento posto anche sulle attività d'ambito cinematografico e audiovisivo.

rappresentano di fronte a provinciali platee esterrefatte *pièce* massacrate nelle scenografie, nelle luci, nella recitazione» (in Cavaglieri 2021: 117).

Ora, oltre al *background* storico e al fronte polemico, va rammentata – in una ricerca consapevole sulla circuitazione piemontese – anche la geografia del territorio, che condiziona in maniera decisiva le modalità di distribuzione, intrecciandosi peraltro a un altro tema nodale e nient’affatto trascurabile, quello cioè dell’esercizio e della gestione di spazi teatrali e non (i cosiddetti luoghi non convenzionali, rigenerati o riconvertiti). Tutti elementi – quelli fin qui citati – determinanti nella valutazione d’impatto di una programmazione artistica spesso influenzata da fattori concreti (ossia dall’architettura dei luoghi, oltre che da continue negoziazioni politiche), il cui tratto più evidente risulta essere la variabilità territoriale, l’impossibile *reductio ad unum*, un *unum* che rischierebbe di risultare altrimenti coloniale, paternalistico e centrico. Il territorio di cui si diceva va per di più inteso, espanso, in direzione di un “capitale territoriale” (concetto apparso per la prima volta in una relazione di inizio millennio dell’Organizzazione per la cooperazione e lo sviluppo economico; cfr. OECD 2001: 231), richiamando quel complesso di fattori «materiali e immateriali, pubblici e privati, cognitivi e relazionali» (Camagni, Capello, Cerisola, Panzera 2020: 34) caratterizzanti la ricchezza di un luogo/comunità. La decana degli *Urban Studies* Francesca Governa (1999), in un volume fondativo sull’argomento, parla in effetti di territorio proprio come l’effetto dell’interazione tra processi socio-culturali di una comunità e spazio da essa abitato.

Scriva Matteo Negrin (2023), direttore di Fondazione Piemonte dal Vivo:

[II] Piemonte [...] vede la presenza di un capoluogo di Regione che attrae su di sé nella sua estensione metropolitana la massima parte della domanda e dell’offerta dei prodotti e dei servizi – e quindi della popolazione – e dove il progressivo svuotamento delle deleghe alle Province ha portato alcune aree amministrativamente separate a ricomporsi secondo antichi confini – è il caso del Monferrato – o addirittura a riconoscersi in legami extra-regionali: è il caso del Verbano-Cusio-Ossola e dell’Alto Novarese il cui legame identitario con la Lombardia è sempre più esplicito. La circostanza piemontese è dunque molto diversa rispetto ad altre regioni come l’Emilia-Romagna, il Veneto o la Puglia, che potremmo definire autenticamente policentriche e per le quali il ragionamento sul riequilibrio territoriale, per quanto altrettanto ineludibile, va declinato

con specificità diverse.

A essere introdotto è poi il concetto di “teatro di prossimità” (*pattern* che Negrin mutua da Anne Hidalgo, sindaca di Parigi), coordinata efficace – a ben guardare – se applicata alla situazione specifica del Piemonte, in quanto prevalentemente composto da teatri comunali, sociali e municipali, talvolta gestiti “in economia” (attraverso una propria struttura amministrativa), talvolta invece

esternalizzati a enti terzi, non di rado compagnie teatrali. [Sono] questi teatri dotati di una storicità di rilievo o esiti relativamente recenti di politiche di rigenerazione urbana. In ogni caso, quale che sia la natura dello spazio e la sua modalità di gestione, il teatro comunale non è un Teatro Nazionale in sedicesimo né un Centro di Produzione figlio di un dio minore. È uno spazio di cittadinanza attiva, un luogo poroso di scambio (*Ibidem*).

Se seguiamo Negrin e ammettiamo che tra il 2003 e il 2023 si sia progressivamente passati da un’idea di distribuzione dello spettacolo dal vivo a esperienze di programmazione realizzate in sinergia con attori pubblici e privati (*in primis* i Comuni), bisogna tuttavia anche domandarsi se si sia davvero superato il concetto (storicizzato) di decentramento evolvendolo a favore di una più screziata politica di riequilibrio territoriale<sup>8</sup>, in direzione di un Circuito che da ente-portafoglio, o al più collocatore, sia risultato vero moltiplicatore delle opportunità di relazione (teatrale, istituzionale e umana). Attraverso la ricostruzione storica e la mappatura geografica, perciò, la ricerca arriva a saggiare criticamente il grado di realizzazione delle promesse decoloniali, di quella supposta attitudine cioè a mettere «al centro le comunità locali e il *genius loci*, qualora esplicito, o costruendo alleanze per andarne alla ricerca qualora non [...] evidente, [per superare] il pensiero binario (centro/periferia) e [favorire] lo sviluppo di reti locali ulteriori a quelle esistenti, interpretando il ruolo del Circuito come “abilitatore di contesto”» (*Ibidem*).

In altri termini, il percorso di studio deve sapersi chiedere, infine, se il proprio oggetto di ricerca sia stato realmente capace di proteggere quei teatri di prossimità di cui si diceva poc’anzi dal veder esaurita la propria funzione in una dozzina di levate di sipario a stagione, esplicitandone piuttosto

---

8 Sul tema del riequilibrio territoriale cfr. Pisano 2023.

la vocazione in altre forme. E ancora, misurare (soprattutto quantitativamente) quale sia stato nel tempo il coefficiente di ingaggio e di sostegno nei confronti delle comunità del territorio, dei presidi locali e della creatività indigena. I Circuiti teatrali regionali (dal 2015 ribattezzati “multidisciplinari”) sono infatti organizzazioni che dovrebbero favorire la riduzione degli squilibri, tanto che – come ricorda Mimma Gallina (2024) – il termine *circuito* è sempre più spesso sostituito da quello di *rete*, mentre si assiste a un allargamento dei loro tradizionali compiti a servizi più ampi.

In generale, comunque, se il *core business* ministeriale resta la distribuzione – che determina «le modalità di collaborazione e i rapporti economici fra Circuiti e Comuni[, orientandone] le forme di assistenza tecnico-organizzativa» (*Ibidem*) – altro esplicito incarico da tenere in considerazione in un’analisi storico-artistico-operativa è quello promozionale, laddove la promozione (geniale creatura partorita dall’inflessa attività di Paolo Grassi) «viene intesa in un senso ampio e comprende tutte le iniziative che mirano alla più larga diffusione del teatro e della cultura teatrale: la critica, la saggiistica, la formazione del pubblico, [...] la ricerca e la documentazione ecc.» (Cavaglieri 2021: 24). Una funzione – questa – tanto estesa quanto vaga, che nel tempo ha assunto «le due accezioni che ha tuttora: il sostegno alle aree emergenti del sistema (giovani, ricerca, compagnie regionali...) e all’incremento del pubblico» (Gallina 2024), ossia il famigerato *audience engagement e development*.

Il Circuito del Piemonte possiede oggi un profilo e un’identità aggiornati: ciò significa – in prospettiva storiografica – sapersi confrontare con il mutare delle dinamiche interne, ma anche di quelle contestuali, in un tempo dilatato che copre almeno un ventennio, creando una rete di interrelazioni che freni la stagnazione entro monadi leibniziane. Certo, il legame con la più stringente attualità rischia di intorbidire, se non opportunamente maneggiato, il progetto di laica «messa in storia» (l’espressione è cavata da Mango 2018: 45), esponendola alla *vexata quaestio* del “recentismo”.

Per evitare dunque distorsioni ottiche nel processo di storicizzazione – che, come insegna Livio (2001), è sempre storia e critica di un fenomeno, ricostruzione e scelta di una modalità, di una «direzione di marcia» (Bloch 1981: 70) – è opportuno adottare precise cautele, così da scongiurare il rischio di mitografie o contrapposte (ed egualmente sterili) demonizzazioni. Proteggersi insomma da confusioni e fosforescenze dettate dalla

prossimità temporale, dalla vicinanza prospettica o da un acritico feticismo, in cui talvolta si depositano coinvolgimenti (per non dire, compromissioni) personali<sup>9</sup>.

Come dunque ovviare a tale problema nell'approccio all'oggetto di studio "Circuito", mantenendo nei suoi confronti un adeguato distanziamento critico? *In primis*, si è reso indispensabile individuare validi supporti bibliografici, quella letteratura critica cioè che potesse guidare a mo' di bussola la ricerca. Lo stato dell'arte sull'argomento conta infatti – accanto agli studi già menzionati – un *corpus* di testi per lo più firmati da operatori culturali. Solo per citarne un breve elenco, brutalmente parziale: Acquarone 2009; Gallina 2014; Malaguti, Gentilucci 2014; Gallina, Ponte di Pino 2016; Argano 2019; Pontremoli, Ventura 2019; Caporale, Donati, Gallina, Panozzo 2023; Lamberti 2024; Minetto, Tarassi 2024. Interessanti momenti di autoriflessione per il Circuito piemontese – da avvicinare dunque con la dovuta attenzione, vista la loro natura endogena – sono poi la collettanea *La (quasi) impresa. Manuale d'uso per operatori culturali*, curato da Hangar (2017), altro ramo d'azienda della Fondazione, o i vari bilanci sociali di cui l'ente si è dotato negli ultimi anni, dal 2018 in avanti, fotografie periodiche di una trasformazione ancora in atto.

Era inoltre necessario risalire all'altro fondamentale bacino di interesse per la ricerca, rappresentato dal polifonico complesso di fonti primarie conservato da Piemonte dal Vivo<sup>10</sup>: in particolare, i libretti delle stagioni comunali realizzati nel tempo dall'Ufficio Stampa, raccolti lungo un asse diacronico che travalica il periodo 2003-2023, raggiungendo finanche le pendici degli anni Novanta, quando cioè l'attività di decentramento (termine, a quell'altezza temporale, ormai del tutto svuotato del proprio significato primigenio) era ancora delegata a un'area del TST. Questi materiali, specie nei loro segmenti introduttivi a firma di direttori e assessori, restituiscono (fra le pieghe istituzionali e propagandistiche del "politichese") mutamenti e direttrici strategiche, sebbene l'ottica promozionale con cui ancora oggi vengono allestiti implichi l'interposizione di un inevitabile distacco. Fra le varie tipologie documentarie esaminate si annoverano inoltre

---

9 Sono alcuni rappresentanti della scuola fiorentina ad avvertire in tal senso. Cfr. in ordine cronologico: Zorzi 1979; Lapini 1985; Mamone 1992; Ferrone 1995; Mazzoni 2014. Si veda anche Marinai 2015.

10 Sul tema dell'intenzionalità delle fonti cfr. Megale 2014.

fonti emerografiche, da ampliare fino ad accogliere anche visioni contrarie e dissensi, per superarne la costituzionale parzialità.

Voci contrarie, dunque, spesso espresse anche per bocca dei testimoni: a corroborare la ricostruzione soccorrono infatti le testimonianze orali, raccolte per una serie in costruzione del progetto ORMETE, *La scena “centrifuga”, da Torino e ritorno* (ORMT-12), che si propone di indagare le dinamiche di distribuzione e circuitazione in Piemonte attraverso la memoria dei suoi maggiori interpreti e fautori (artisti, operatori, funzionari). Al centro, il rapporto fra arti dello spettacolo e tessuto “centrifugo”, dalle periferie urbane alle estremità regionali, in un tempo lungo che si snoda fino all’era post-pandemica.

La disponibilità di tali materiali – opportunamente incrociati con contratti, dati SIAE e C1<sup>11</sup> – permette peraltro interessanti ragionamenti sui singoli processi e prodotti artistici disseminati sul territorio (spettacoli, concerti, performance, progetti performativi di vario tipo). Anche qui, tuttavia, un *cabier de doléances*: in primo luogo, per la difformità sostanziale dei cartelloni, concertati con i Comuni (e dunque effetto di un gioco di mediazioni e contrappesi, da cui discende una direzione artistica dal profilo assai differente da quella di un Teatro Nazionale, un TRIC o uno degli svariati festival ospitati in regione); in seconda istanza, per il vincolo di esclusione dalla funzione produttiva, se non in forme “leggere” come la residenza artistica (sul tema cfr. Biondi, Donati 2023). La multidisciplinarietà – la compenetrazione cioè di prosa, danza, musica dal vivo e circo contemporaneo – è elemento distintivo per il Circuito e insieme insidia per il ricercatore, risorsa operativa e al contempo complicanza esegetica.

Rispetto agli assetti normativi da considerare in questo percorso di ricerca e ricostruzione, due appaiono gli ineludibili riferimenti. Da un lato, quello più esplicito della Legge regionale 1° agosto 2018, n. 11 (“Disposizioni coordinate in materia di cultura”), che riconosce a Fondazione Piemonte dal Vivo «un ruolo specifico come circuito regionale multidisciplinare e una funzione fondamentale nel consolidamento del sistema regionale dello spettacolo: di fatto è il braccio con cui la Regione sviluppa politiche culturali nell’ambito dello spettacolo» (in Caporale, Donati, Gallina, Panozzo 2023:

---

11 Stando all’art. 4 del D.M. 13 luglio 2000, il C1 giornaliero è un documento riepilogativo – giornaliero, per l’appunto – dell’incasso e delle presenze di un evento; il C1 mensile, invece, ne rappresenta la versione complessiva.

99). Dall'altro, in ottica contestuale, la revisione del Titolo V della Parte II della Costituzione, avvenuta nel 2001. A tale dimensione si aggancia, in maniera pressoché naturale, il *côté* economico:

Regioni e Comuni – riporta infatti Paoletti 2022: 368-369 – risultano centrali fin dalla riforma costituzionale [...], che affermando una netta separazione tra competenze statali e regionali in materia di cultura ha fatto sì che da tempo “i finanziamenti pubblici allo spettacolo dal vivo [abbiano] assunto una struttura di tipo federale”, sebbene spesso i vari livelli di governo intervengano sulla materia in forme sostanzialmente sovrapponibili e indifferenziate, prive di quegli elementi di coordinamento e sussidiarietà di cui il Codice dello Spettacolo dovrebbe definire gli ambiti.

Altrove lo studioso puntualizza l'importanza giocata nel sistema odierno da un altro *player*, le Fob:

A partire dalla riforma costituzionale sul c.d. “regionalismo differenziato” [...] e dall'entrata a regime, nel 2015, dei Nuovi criteri per la distribuzione del Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS, dal 2023 Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo), il sistema di finanziamento italiano alle arti performative ha assunto una struttura sempre più complessa e disomogenea. Studi recenti [...] hanno evidenziato come negli ultimi anni il proliferare di leggi-provvedimento del tutto discrezionali in favore di singoli soggetti, misure *ad hoc* introdotte dalla decretazione d'urgenza durante la crisi pandemica, nonché una normazione in materia culturale assai frastagliata da parte degli enti territoriali abbiano portato a grandi squilibri nell'allocazione di risorse tra le varie regioni e tra i settori stessi dello spettacolo dal vivo. In un contesto caratterizzato da profonde disuguaglianze, sempre maggiore importanza hanno assunto le Fondazioni di origine bancaria (Fob), in grado di sostenere il sistema e di orientarlo attraverso una pluralità di strumenti: la partecipazione diretta al capitale delle imprese di spettacolo, il sostegno istituzionale, l'erogazione di risorse tramite bandi che hanno vieppiù influenzato le modalità progettuali e la visione delle compagnie. Si tratta di un'*agency* spesso superiore a quella statale e degli enti territoriali, in merito alla quale la dimensione dello spettacolo dal vivo è stata fino a qui esplorata soltanto in superficie (Paoletti, Celati 2024: 106).

Ora, grazie ai vari bilanci d'esercizio stilati annualmente da Piemonte dal Vivo secondo i principi di un'amministrazione trasparente è possibile

osservare il peso reale dei diversi contributi. Nel 2022, solo per citare un esempio, si segnala – rispetto all’anno precedente –

un incremento del volume complessivo nel computo entrate/uscite della Fondazione, conseguente alla progressiva ripresa delle attività, che al 31.12.2022 possono legittimamente considerarsi ritornate a regime. Per quanto riguarda il valore della produzione, nonostante il primo trimestre abbia ancora risentito del protrarsi dell'emergenza sanitaria, i ricavi da abbonamento e sbigliettamento per un totale di € 1.213.522 hanno segnalato un incremento del 97,45% rispetto al 2021. Sempre in merito alle entrate, la Fondazione ha potuto contare sul determinante sostegno da parte del Socio Unico Regione Piemonte: il contributo della Regione per l'attività istituzionale costituisce il 47,65% delle entrate nel 2022. La restante parte delle entrate è garantita dal FNSV [...] il cui contributo è incrementato del 10% rispetto all’anno precedente, dagli Enti Locali con cui la Fondazione allestisce le stagioni teatrali, e dai privati (comprese le Fondazioni di Origine Bancaria)<sup>12</sup>.

In conclusione, lo studio di un Circuito regionale è – più ancora che per altri oggetti – un’analisi *stratigrafica*, in cui il dato numerico va necessariamente incrociato con la ricaduta sociale di un’attività culturale in un determinato territorio (inteso alla maniera di cui sopra). In uno dei suoi ultimi *speech* Pierluca Donin, allora direttore di ArteVen e presidente dell’Associazione Reti Teatrali Italiane, affermò:

Nel tempo si è lavorato alla formazione di una coscienza degli spettatori verso lo spettacolo dal vivo, più vicina alle pratiche mitteleuropee che a quelle del teatro di giro nazionale, permettendoci di aumentare il livello della proposta in termini qualitativi. Questo obiettivo si è raggiunto grazie alle infaticabili azioni culturali di formazione del pubblico nei singoli territori. È quindi il concetto di distribuzione che ci va stretto condannandoci spesso ad essere visti e interpretati come agenzie pubbliche di collocamento degli spettacoli, sottovalutandoci in termini di creatività, dovendo inoltre contrastare un estremo disequilibrio che vede i sostegni economici più corposi essere indirizzati verso la produzione piuttosto che ai teatri. [...] Vogliamo presumere che per leggere il valore della evoluzione dei *sistemi teatrali pubblici territoriali* (ci piacerebbe acquisire questa nuova denominazione) legati alla vecchia pratica

---

12 Si cita dal Bilancio sociale 2022 di Fondazione Piemonte dal Vivo, p. 30.

della distribuzione è necessario indagare nell'ambito del lavoro diverso da quello misurabile per numeri. E qui inizia la nostra battaglia per il riconoscimento dello straordinario lavoro degli organizzatori pubblici del territorio<sup>13</sup>.

## Bibliografia

Acquarone, A. (2009). *Pratica ed etica del management teatrale. Per una ridefinizione dell'«organizzazione ed economia dello spettacolo»*. Franco Angeli.

Argano, L. (2019). *La gestione dei progetti di spettacolo. Elementi di project management culturale*. Franco Angeli.

Biondi, F., Donati, D. (2023) (Eds.). *Incontro al futuro. I teatri delle residenze in Italia: un'inchiesta*. L'Arboreto Edizioni.

Bloch, M. (1981). *Apologia della storia o Mestiere di storico*. Trad. it. C. Pischetta. Einaudi.

Camagni, R., Capello, R., Cerisola, S., Panzera, E. (2020). "The Cultural Heritage – Territorial Capital Nexus: Theory and Empirics / Il nesso tra Patrimonio Culturale e Capitale Territoriale: teoria ed evidenza empirica". *Il Capitale Culturale*, 11, 33-59. <https://doi.org/10.13138/2039-2362/2547>.

Caporale, M., Donati, D., Gallina, M., Panozzo, F. (2023) (Eds.). *Le politiche per lo spettacolo dal vivo tra Stato e Regioni*. Franco Angeli.

Cavaglieri, L. (2021). *Il sistema teatrale. Storia dell'organizzazione, dell'economia e delle politiche del teatro in Italia*. Dino Audino.

Ferrone, S. (1995). 'La locandiera' di Goldoni secondo Visconti. In C. Alberti, G. Pizzamiglio (Eds.), *Carlo Goldoni 1793-1993* (pp. 357-367). Regione del Veneto-Il Poligrafo.

Gallina, M. (2014). *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*. Franco Angeli.

---

13 Si cita dalla relazione di Pierluca Donin, *Le direzioni. Quale futuro per i Circuiti*, nell'ambito del convegno *Un nuovo assetto dello spettacolo dal vivo. Azioni, progetti, promozione per i territori e le comunità* (Sapienza Università di Roma, 22-23 novembre 2022), a cura di Stefano Locatelli e Roberta Scaglione (con la collaborazione di REACT Promozione e ATCL).

Gallina, M. (2024, 17 gennaio). All'origine dei Circuiti regionali: dal decentramento al riequilibrio territoriale. *ateatro*. <http://www.ateatro.it/webzine/2024/01/17/allorigine-dei-circuiti-regionali-dal-decentramento-al-riequilibrio-territoriale/>.

Gallina, M., Ponte di Pino, O. (2016). *Oltre il Decreto. Buone pratiche tra teatro e politica*. Franco Angeli.

Governa, F. (1999). *Il milieu urbano. L'identità territoriale nei processi di sviluppo*. Franco Angeli.

Hangar (2017). *La (quasi) impresa. Manuale d'uso per operatori culturali*. Il Sole 24 Ore.

Lamberti, E. (2024). *La distribuzione degli spettacoli dal vivo. Un percorso di curatela*. Titivillus.

Lapini, L. (1985). "Che cos'è la storia dello spettacolo? Testimonianze su alcune lezioni metodologiche di Ludovico Zorzi". *Quaderni di teatro*, 7 (27), 28-35.

Livio, G. (1984). Sempre dell'organizzazione. In Id., *Minima theatrialia. Un discorso sul teatro* (pp. 27-29), Tirrenia-Stampatori.

Livio, G. (2001). "L'assenza del testo". *L'asino di B*, 5, 7-12.

Malaguti, A., Gentilucci, C. (2014). *La distribuzione pubblica organizzata del teatro. Prospettive future*. Franco Angeli.

Mamone, S. (1992). "Storia dello spettacolo: il testimone preterintenzionale". *Medioevo e Rinascimento*, 6, XI-XVIII.

Mango, L. (2018). Mettere in storia il Nuovo Teatro. In C. Tafuri, D. Beronio (Eds.), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017* (pp. 43-57), AkropolisLibri.

Marinai, E. (2015). "Dall'esperienza alla storia". *Mimesis Journal*, 4 (2), 93-95.

Mazzoni, S. (2014). "Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto". *Drammaturgia*, 11, 9-137.

Megale, T. (2014). "Questioni di memoria. L'attore contemporaneo sotto il cielo mediale". *Drammaturgia*, 11, 330-333.

Minetto, A., Tarassi, S. (2024). *I festival diffusi. Un nuovo formato organizzativo per le politiche*. Franco Angeli.

Negrin, M. (2023, 22 giugno). Le funzioni dei teatri di prossimità: le comunità al centro. *ateatro*. <http://www.ateatro.it/webzine/2023/06/22/le-funzioni-dei-teatri-di-prossimita-le-comunita-al-centro/>.

OECD (2001). *OECD Territorial Outlook*, OECD Publishing.

Paoletti, M. (2022). “FUS, extra FUS e spesa regionale: la riforma dello spettacolo dal vivo in Italia e i suoi effetti territoriali (2014-2020)”. *Comunicazioni Sociali*, 3, 367-383.

Paoletti, M., Celati, B. (2024). Vecchi problemi, “nuovi” player: il ruolo delle fondazioni di origine bancaria nel sistema dello spettacolo dal vivo italiano. In R. Paltrinieri, F. Spampinato (Eds.), *Arti come Agency. Il valore sociale e politico delle arti nelle comunità* (pp. 106-119), Franco Angeli.

Pisano, S. (2023), Riequilibri(sm)o territoriale. In M. Caporale, D. Donati, M. Gallina, F. Panozzo (Eds.), op. cit. (pp. 57-31).

Pontremoli A., Ventura G. (2019). *La danza: organizzare per creare. Scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*. Franco Angeli.

Tamborrino, M. (2020). “‘Un mare di parole’ tra Assoli e Udunda Indina. Il plurilinguismo “malato” di Leo e Perla nella fase di rientro capitolino”. *Mimesis Journal*, 9 (2), 63-90.

Tamborrino, M. (2022). Lavanderia a Vapore, da manicomio a Casa della Danza. Un’esperienza contemporanea di relazione fra spazio teatrale e comunità territoriali. In I. Riccioni (Ed.), *Teatri e sfera pubblica nella società globalizzata e digitalizzata* (pp. 335-351), Guerini editore.

Tamborrino, M. (2023). The Lavanderia a Vapore, from Madhouse to Dancehouse. A Contemporary Experience of Relationship between Theatrical Space and Territorial Communities. In I. Riccioni (Ed.), *Theater(s) and Public Sphere in a Global and Digital Society*, II (190-204), Brill.

Zorzi, L. (1979). *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*. In *Storia dell’arte italiana*, I (pp. 419-463), Einaudi.



# Scenari del circo contemporaneo. Contesti artistici e istituzionali italiani ed europei<sup>1</sup>

*Andrea Zardi*

Università di Torino

DOI: 10.54103/st.256.c539

## **Abstract**

Il presente contributo mira a inquadrare lo stato della produzione artistica, della formazione e organizzazione del circo contemporaneo attraverso l'analisi e la comparazione di diversi modelli operativi diffusi in Europa. Questa ricerca ambisce, attraverso un confronto trasversale, a delineare i nuovi panorami che contraddistinguono “les Arts de la piste et de la rue” attraverso l'inquadramento normativo e le nuove istituzioni che si occupano di questa disciplina, introducendo una comparazione con altri paesi europei.

## **Parole chiave**

Circo; danza; interdisciplinarietà

## **Landscapes of Contemporary Circus. Artistic and Institutional Contexts in Italy and Europe**

## **Abstract**

This contribution aims to outline the state of artistic production, training, and organization of contemporary circus through the analysis and comparison of different operational models across Europe. Through a cross-sectional comparison, this research seeks to define the emerging

---

<sup>1</sup> Il presente contributo è uno degli esiti del progetto di ricerca “Produzione, organizzazione e formazione nel circo contemporaneo”, realizzato presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino e con il sostegno del Centro di Produzione Nazionale blucinQue NICE, sotto la supervisione del prof. Alessandro Pontremoli. L'articolo si configura come una prima parte della ricerca, in corso di elaborazione, sul panorama del circo contemporaneo in Europa.

landscapes that characterize “les Arts de la piste et de la rue” by examining the regulatory framework and the institutions dedicated to this discipline, introducing a comparison with other European countries.

### **Keywords**

Circus; Dance; Interdisciplinarity

## **Oggetto della ricerca e strumenti metodologici**

Il circo contemporaneo può essere considerato uno degli ambiti creativi nello spettacolo dal vivo più fertili e produttivi degli ultimi anni, impegnato nella costruzione di una nuova identità non solo sul piano artistico, produttivo e di ricerca, ma anche nel complesso percorso di affrancamento da immaginari e tipizzazioni storiche, scarsa considerazione all'interno delle accademie e dalla limitata legittimazione da parte delle arti “colleghe” afferenti all'universo delle arti performative. Questa trasformazione è attestata dalla creazione di nuovi codici, tecniche, modalità compositive, da diversi riconoscimenti istituzionali e da una ricca riflessione teorica, valorizzata dagli strumenti metodologici della ricerca storica, filosofica e antropologica, nonché da meditate considerazioni di natura culturale del fenomeno (Zardi 2023). In particolare il contributo più rilevante giunge dal riconoscimento e dal rinnovato dialogo con le altre discipline delle arti della scena, in particolare con la danza, il teatro fisico e quello di figura. Emerge peraltro con evidenza una sempre maggiore autonomia dell'autore/autrice<sup>2</sup> di circo da qualsiasi estetica tradizionalmente trasmessa della disciplina (Gueyz 2019) e si possono inoltre distinguere nuovi fenomeni performativi, da leggere attraverso uno sguardo specifico nei percorsi di formazione degli artisti e ai processi di produzione attuali.

Questi cambiamenti non sono avvenuti in ogni paese in modo omogeneo, bensì con velocità molto differenti tra un contesto e l'altro e con esiti divergenti: questa eterogeneità dei fenomeni non si individua esclusivamente nei percorsi artistici dei singoli individui o delle compagnie, ma anche nelle modifiche degli inquadramenti normativi e istituzionali di riferimento. Lo studio quindi si serve dell'analisi degli apparati legislativi (decreti,

---

2 Per una scorrevolezza nella lettura, l'autore utilizzerà il maschile sovraesteso con valore inclusivo per tutti i generi.

aggiornamenti, criteri di finanziamento) e dei documenti condivisi dalle realtà che si occupano a vari livelli di circo contemporaneo (mappature, questionari) – nello specifico in Francia, Belgio, area fiamminga e Regno Unito – con una raccolta di dati semi-strutturata e uno sguardo sull’attuale panorama italiano. Le informazioni raccolte nell’osservazione partecipata di alcuni di questi contesti evidenziano la correlazione, da una parte, fra trasformazione di linguaggi, formati artistici, modalità di produzione e, dall’altra, i meccanismi di finanziamento pubblico: due mondi diversi ma che si informano (e si plasmano) a vicenda e devono essere presi in considerazione in modo integrato. Un’indagine maggiormente partecipata – realizzata attraverso interviste dirette, questionari e partecipazione agli eventi legati al circo (festival, tavole rotonde, convegni, incontri con i professionisti, indagini d’archivio) – è utile a considerare il coinvolgimento degli attori principali della pratica artistica, i cambiamenti del pubblico e il rapporto tra formazione e professionismo, tenendo conto dell’evoluzione storica della disciplina. Un metodo che richiede un’osservazione partecipante – di matrice etnografica – serve a comprendere le trasformazioni di un’arte che solo in apparenza ha lasciato meno tracce nella storia dello spettacolo dal vivo e necessita di «lavorare *con* gli artisti e non soltanto *su* gli artisti» (Carniani 2017: 109) comprendendo quindi «il ruolo del corpo del ricercatore nell’esperienza sul campo, così come dei corpi degli artisti» (*Ibidem*).

Conoscere le trasformazioni delle estetiche e dei formati del circo contemporaneo è fondamentale per intuire la situazione peculiare del sistema normativo italiano ma soprattutto per comprendere le profonde trasformazioni che la disciplina ha subito negli anni, avvicinandosi sempre di più alla sfera della danza, del teatro e della musica. Questa considerazione non auspica a una minore autonomia e identità al settore del circo, ma prende atto della grande distanza fra la tradizione circense, a cui l’immaginario collettivo è abituato, e la contemporaneità: non solo per la questione dell’eventuale impiego di animali, ma anche per la progressiva estinzione dei modelli a conduzione familiare o delle grandi compagnie, l’esaurimento di un immaginario popolare legato al nomadismo (non privo di denotazioni romantiche), l’utilizzo esclusivo dello *chapiteau* o della strada, il consolidamento di una precisa estetica e modellizzazione dello spettacolo che ne condiziona i tempi di costruzione, la pluralità di linguaggi e l’avanzamento

in termini di ricerca artistica<sup>3</sup>. I processi di istituzionalizzazione – tendenti ovviamente a formulare delle definizioni generali – rischiano di creare dei recinti disciplinari che non lasciano spazio alle molteplici espressioni di una pratica artistica sempre di più divergente dai formati e dai processi della tradizione secolare.

Il circo contemporaneo si sta orientando verso formati scenici leggeri e contesti diversi dal consueto *chapiteau*, integra i linguaggi della performance (in particolare le ibridazioni del *terzo paesaggio*<sup>4</sup>), si interessa a periodi di creazione in residenza improntati alla ricerca e allo sviluppo di nuovi linguaggi autoriali. Vi è inoltre una maggiore presenza nei contesti scenici prima legati esclusivamente alla danza e al teatro e nella ricognizione accademica sempre più ricercatori, artisti e curatori riflettono su temi come la storicizzazione delle esperienze, la trasmissione, la memoria e le pratiche d'archivio. Pensare al circo contemporaneo integrando anche le prospettive proprie di altre discipline richiede uno sguardo non solo sulla produzione e modalità di

---

3 A dimostrazione di una certa miopia delle varie *governance* al riguardo, è utile sottolineare come la prima normativa che riconosce il valore sociale “dei circhi equestri e dello spettacolo viaggiante” risale alla Legge 337 del 18 marzo 1968, la quale non solo fornisce alcune definizioni del settore, ma stabilisce una Commissione consultiva che valuta gli stanziamenti a queste imprese e fornisce linee guida alle amministrazioni locali per stabilire delle aree idonee a ospitare queste attività, dare disposizioni igieniche e fornire i servizi adeguati alla permanenza degli artisti. Le successive norme, emanate tra il 1975 e il 1985, hanno contribuito ad aumentare il fondo destinato alle imprese di circo e allo spettacolo. Con il D.M. 23/05/2003 n. 141 vengono inseriti criteri di valutazione delle domande di finanziamento sia quantitativi – riguardanti i costi di produzione, ospitalità, promozione, il numero di spettacoli e di personale impiegato, ecc. – sia qualitativi, tenendo in considerazione la validità del progetto artistico, la sua importanza culturale, la rilevanza sui territori e in ambito nazionale e internazionale, la regolarità nell'attività. Si dovrà attendere il decreto 1° luglio 2014 per considerare la produzione nell'ambito delle “Imprese circensi” e il D.M. 27/07/2017 con la formulazione delle “Imprese di produzione”, considerando nello specifico il “Circo contemporaneo e di innovazione” sia per le “prime istanze” (ovvero quelle realtà che concorrono per la prima volta alla richiesta di finanziamento pubblico) sia “under35”. Questo decreto viene ulteriormente modificato nel 2021 (D.M. 25/10/2021) con la creazione dei Centri di produzione di circo, trovando un maggiore equilibrio di fronte alla presenza già da tempo operativa dei centri per la danza e per il teatro.

4 Questa classificazione, mutuata dal *Manifeste du Tiers Paysage* (2004) di Gilles Clément, è stata applicata ad alcune delle recenti tendenze della danza contemporanea d'autore in Pontremoli 2018; Acca 2018.

creazione, ma anche sulla relazione con il pubblico, con le istituzioni e con i percorsi legislativi<sup>5</sup>.

## Il panorama italiano

Non rientra negli obiettivi di questo articolo l'indagine sistematica dell'inquadramento normativo relativamente alle discipline circensi: risulta tuttavia utile partire da una sintetica analisi delle leggi fondamentali che ne hanno regolato il riconoscimento e i finanziamenti, utile per capire l'attuale situazione, alla luce anche dei cambiamenti che il settore stesso ha subito nel corso degli ultimi vent'anni e tenendo conto delle peculiarità dell'arte circense in Italia. Un patrimonio di esperienze dal consistente valore storico con specificità non solo relative all'evoluzione della disciplina in sé, ma anche nel suo rapporto con le altre arti, nell'ecosistema di professionisti, artisti e istituzioni e nella complessa galassia di esperienze che caratterizzano il panorama locale.

Con l'istituzione nel 1985 del Fondo Unico per lo Spettacolo (Legge 30/04/1985 n. 163) – a oggi denominato Fondo nazionale per lo Spettacolo dal vivo (Legge 29/12/2022, n. 197 comma 631) – viene introdotto un criterio di finanziamento stabile, ripartito per ogni tipologia di attività e regolato da criteri aggiornati periodicamente negli anni successivi: questa legge infatti specifica una quota destinata ai circhi e allo spettacolo viaggiante pari all'1,5% dell'intero fondo stanziato. Nonostante l'aumento apparente del fondo nel corso degli anni emerge con evidenza come il finanziamento, in rapporto all'inflazione e alle variazioni di un mercato decisamente più problematico, abbia in realtà avuto una contrazione generale, presentando un'incidenza sempre minore sul Pil annuale<sup>6</sup>. All'interno dei singoli settori

---

5 I processi di istituzionalizzazione di una disciplina trasformano non solo le estetiche dei prodotti artistici, ma hanno un impatto sulla loro diffusione nei differenti contesti sociali e sulla loro collocazione in ambiti prima marginalmente contemplati. Un caso interessante è quello della *breakdance* in Francia, esaurientemente approfondito in Shapiro 2004.

6 Si può fare riferimento alla Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo e sull'andamento complessivo dello spettacolo relativo all'anno 2022: si evidenzia un'incidenza sul PIL dello 0,00846% nel 1985 a uno 0,0222% nel 2022. Il decremento del Fondo è ben analizzato in Stumpo 2003.

si evidenzia inoltre come l'attività dei circhi e dello spettacolo viaggiante sia sempre la meno supportata:

La quota di intervento dedicata al settore dello Spettacolo Viaggiante è costantemente la più bassa di tutte. Certo è difficile considerare il circo alla stregua di quelle attività spettacolari dette “maggiori” come, ad esempio, la musica e lo spettacolo danzante, ma, considerando che le spese di gestione di un circo, a differenza di un balletto o di una rappresentazione teatrale, devono tener conto di grandi strutture mobili e della cura di animali, spesso di grande taglia, sembra comunque che al circo venga riservata un'attenzione politica minore al momento della compilazione di questa legge (Del Sarto 2007).

L'intervento statale deve tenere conto non solo dei parametri numerici, ma anche del valore dei progetti in termini di avanzamento della ricerca artistica e di ricaduta positiva nel panorama del settore, concentrandosi su parametri di tipo qualitativo e sulle differenze fra territori, tradizioni, e legislazioni locali<sup>7</sup>.

Con il Decreto del 1° luglio 2014 – una riforma radicale nel quadro del settore – vengono istituiti i Centri di Produzione sia per il teatro che per la danza, a seguito di un acceso dibattito<sup>8</sup>. Queste realtà – distinte per strutture, competenze, prerogative e finalità dai Teatri di Rilevante Interesse Culturale (TRIC) e dai Teatri Nazionali – devono adempiere a diverse funzioni, tra cui il produrre e distribuire opere, ospitare gli artisti in residenza, programmare annualmente al proprio interno un numero minimo di spettacoli. Ai Centri di Produzione è affidato il compito di rafforzare e sostenere le compagnie e le associazioni che solitamente operano nell'ambito della sperimentazione e

---

7 Tale valorizzazione del contenuto di un progetto avviene attraverso l'esplicitazione – all'atto dell'assegnazione – dei punteggi ottenuti sulla qualità del progetto e non solo dell'ammontare dei contributi ottenuti, anche a fronte della disomogeneità tra i vari livelli della *governance*, nazionale e locale, come afferma Luca Ricci: «Infatti, influssi politici e pesanti “ingessamenti” dovuti alla tutela dei finanziamenti storicizzati hanno creato un immobilismo ormai evidente nell'assegnazione di queste risorse. A livello regionale, non esistono criteri di valutazione univoci o parametri condivisi tra le varie Regioni e la frammentazione delle diverse leggi regionali rende possibili profonde discrepanze nella distribuzione delle risorse» (Ricci 2013: 239).

8 «[...] un lungo dibattito sul loro ruolo e sulle loro funzioni. Di fatto diverse compagnie da anni svolgevano un ruolo supplente a quello dei Centri, disponendo di uno spazio performativo, sostenendo la produzione e la diffusione di lavori di giovani coreografi, attivando iniziative per la sensibilizzazione del pubblico» (Ventura 2018: 31).

della ricerca e che difficilmente potrebbero trovare uno spazio nei contesti più tradizionali; in aggiunta, alcune delle azioni di questi enti sono indirizzate a rafforzare le relazioni con i territori di riferimento sia dal punto di vista istituzionale che all'interno della società civile, nonché alla creazione di coproduzioni finalizzate al sostegno della creazione e messa in scena nei festival. Tali compiti sono solo alcuni degli indicatori creati per valutare il lavoro del Centro di produzione: tuttavia, sebbene siano definiti come strumenti di misurazione della qualità, risulta evidente come prevalgano le questioni numeriche e quantitative. Il settore del circo vedrà l'istituzione dei Centri di produzione nel 2021 (si rimanda alla nota 3)<sup>9</sup>, un passaggio che segna un ulteriore avanzamento verso alcuni paesi europei – e in alcuni casi anche li supera – definendo anche maggiore consapevolezza dell'importanza di questo settore nel mercato culturale. È sufficiente osservare come – dopo tre anni dall'entrata in vigore di questo decreto – il circo contemporaneo abbia acquisito una maggiore rilevanza come spazio fertile per nuove ricerche che si allontanano dai modelli consueti del circo tradizionale verso altre traiettorie: territorio, sostenibilità e interazione con le altre discipline. Da un punto di vista squisitamente numerico, questo riconoscimento era necessario dato il numero sempre maggiore di compagnie e collettivi artistici – di piccola, media e grande dimensione – che lavorano e viaggiano sul territorio nazionale e anche internazionale, oltre a rappresentare un mercato dal rilevante impatto economico<sup>10</sup>.

9 «Sono definiti centri di produzione di circo gli organismi che svolgono attività di produzione e di ospitalità e che abbiano la disponibilità in esclusiva per l'attività circense, con continuità nel corso del triennio a cui si riferisce il progetto, di uno o più tendoni ubicati nel comune o nell'area metropolitana in cui l'organismo ha sede legale o nelle aree provinciali confinanti della regione di appartenenza e munite delle prescritte autorizzazioni comunali e che abbiano, inoltre, nella stessa area di riferimento, la disponibilità di una sala di almeno novantanove posti gestita direttamente in esclusiva, con riferimento alle attività di circo, e munita delle prescritte autorizzazioni»; D.M. 25/10/2021, art. 31-bis. In Italia attualmente i Centri di Produzione di Circo sono: Associazione Sistema23 di Jesi (AN), Teatro Necessario (Parma), Associazione blucinQue NICE (Torino).

10 La Mappa del circo 2023, ideata dall'Associazione Giocolieri & Dintorni e pubblicata da «Juggling Magazine», ci riporta come l'Italia conti circa 63 compagnie di circo (fra imprese di innovazione e compagnie dotate di tenda), 77 fra reti, agenzie, festival e rassegne, 13 festival multidisciplinari che programmano anche circo. A questi dati si aggiungono 5 scuole professionali di circo e le numerose realtà che si occupano di circo in ambito ludico e sociale. La spesa totale del pubblico del circo si assesta su quasi 9 milioni di euro a fronte di più di 16.000 spettacoli: questo dato colloca il circo come il terzo comparto per

Risulta difficile includere il circo contemporaneo *in toto* all'interno della macrocategoria del "circo e arti viaggianti" in quanto ha maturato necessità, obiettivi e caratteristiche da ormai diverso tempo molto specifiche rispetto a quello di tradizione, tracciando delle differenze radicali su ogni aspetto della sua identità. Questo processo, le cui radici affondano alla nascita del *Nouveau Cirque*, mostra numerose e riconoscibili peculiarità, tra cui:

- residenze in periodi specifici – anche molto lunghi – finalizzati a ricerca e all'innovazione, spesso anche da parte di artisti singoli;
- costruzione di spettacoli non più scanditi dalla successione dei numeri e delle specialità, ma costruiti attorno a un intreccio e a una drammaturgia coesa e stratificata;
- consistente riflessione teorica sui temi complessi e talvolta socialmente impegnati (la violenza di genere, l'ecologia, i processi migratori o la coesione sociale, ecc.);
- slittamento da formati più legati all'intrattenimento verso contenuti più intimi e articolati;
- pianificazione produttiva che tiene conto della collocazione dei prodotti artistici anche in contesti differenti dallo *chapiteau*, opera attraverso reti internazionali e progetti di rete, nonché strategie di progettazione di ampio respiro<sup>11</sup>;
- rifiuto all'uso di animali in scena;
- ricorso a programmazione e promozione in istituzioni teatrali e festival solitamente pensati per danza, teatro e musica;
- propensione all'ibridazione dei generi e all'integrazione di altri linguaggi (ad esempio l'arte digitale)<sup>12</sup>.

---

volume di offerta sia per il numero degli spettacoli prodotti che per gli incassi, tenendo conto delle ben differenti condizioni in cui questo si realizza rispetto al teatro di prosa, al balletto e altri generi (Annuario SIAE 2023).

11 Si segnalano, a titolo esemplificativo: i numerosi progetti europei promossi da FEDEC, un network che dal 1998 ha raccolto 83 realtà che si occupano di circo contemporaneo; la piattaforma Circusnext che attraverso i suoi 24 membri si impegna a diffondere e promuovere gli artisti e la diffusione dell'arte. In ambito più locale, A.C.C.I. (Associazione Circo Contemporaneo Italia) sostiene la creatività di giovani compagnie e collettivi attraverso il progetto ministeriale Circ\_UP 2.0 e il bando Trampolino Vetrina.

12 Per ulteriori approfondimenti sulle caratteristiche ed evoluzioni storiche del circo contemporaneo, tra le numerose ricerche, si rimanda a: Cristoforetti e Serena 2001; Martínez 2002; Cordier 2007; Jacobini 2011; Burighel 2016; Stratta 2016; Bessone 2018.

Il decreto del 23/12/2024 relativo al triennio 2025/27 apporta alcune modifiche ai requisiti richiesti per l'ammissione al finanziamento ministeriale: confrontando le soglie previste per i centri di produzione per la danza rispetto a quelle gli organismi equivalenti per il circo è possibile evidenziare la persistente differenza tra i due settori in termini di giornate lavorative richieste e il numero minimo di rappresentazioni.

Un limite consistente viene posto alle coproduzioni: se il decreto del 2017 (art. 3 comma 9) permette di definirle tramite un accordo formale tra i soggetti coproduttori che espliciti i rispettivi apporti finanziari (con un limite a non più di quattro), il nuovo decreto impone che il soggetto associato non possa contribuire – per danza e circo – a meno del 10% del costo totale di produzione dell'opera fino al suo debutto, esplicitando il ruolo nella collaborazione. Tuttavia vi è un'attenzione nuova alle collaborazioni internazionali, esentando le coproduzioni con enti esteri da questi vincoli.

	Centri di prod. Circo Cont. (D.M. 25/10/2021 art. 31-bis)	Centri di prod. Circo Cont. (D.M. 463 23/12/2024 art. 33)	Centri di Prod. Danza (art. 26)	Centri di Prod. Danza
<b>Rappresentazioni</b>	120 <b>P.I.T.:</b> 60 (I anno). 70 (II anno), 80 (III anno) <b>Under35:</b> 20 all'anno	160	40 + 3 regioni 10% rappr. a ingresso gratuito	
<b>Rappresentazioni estero</b>	Max 20 <b>P.I.T.:</b> max 30 (I anno), 40 (II anno), 40 (III anno)	Max 42	40% max	40% max
<b>Giornate lavorative</b>	800 <b>P.I.T.:</b> 450 (I anno); 500 (II anno); 550 (III anno)	1500	800	1000

<b>Obbligo di spazi</b>	Sala da 99 posti + uno o più tendoni nel comune O area metropolitana O aree provinciali confinanti	Sala da 99 posti + uno o più tendoni nel comune O area metropolitana O aree provinciali confinanti	Sala 99 posti gestita in esclusiva	Sala 99 posti gestita in esclusiva
<b>Ospitalità</b>	30	35	30 (40% max in altre sale)	
<b>Personale assunto</b>	Min. 8 unità P.I.T.: min. 5 unità	Min. 8 unità		Favorire l'impiego prevalente di Under35
<b>Altri obblighi</b>	Capacità di reperire risorse da altri enti privati/pubblici  Possesso della licenza di esercizio dell'attività circense (art. 69 Regio Decreto 773 18/06/1931)	Capacità di reperire risorse da altri enti privati/pubblici  Possibilità di organizzare fino al 20% attività di danza e 10% teatro		Capacità di reperire risorse da altri enti privati/pubblici

**Tabella 1:** Tabella comparativa dei requisiti richiesti per i Centri di Produzione di Circo e quelli di Danza per gli ultimi due trienni di finanziamento ministeriale. P.I.T.: Prime Istanze Triennali.

Le numerose differenze emerse fino a ora evidenziano come i decreti e i loro aggiornamenti tengano conto della natura sempre più complessa e articolata dei fenomeni artistici nello spettacolo dal vivo e da come questi siano difficilmente recintabili all'interno degli *ambiti* previsti dalla norma. Le differenze considerevoli nei parametri richiesti per la danza rispetto al circo contemporaneo – con soglie ben più complesse da raggiungere e parametri più stringenti per il secondo – non tengono conto in realtà delle trasformazioni che accomunano i due contesti sia dal punto di vista produttivo che dal punto di vista progettuale, distributivo e nelle azioni sui territori.

## Uno sguardo all'Europa

Una parte consistente di questo lavoro di ricerca è costituito da un'indagine trasversale delle funzioni e degli inquadramenti dei Centri di produzione

di circo contemporaneo in alcuni paesi europei, tenuto conto delle grandi diversità tra i vari contesti sia dal punto di vista normativo che storico. Le informazioni sono state raccolte attraverso le interviste a personalità rilevanti all'interno di direzioni artistiche e nelle organizzazioni degli enti che si occupano di circo contemporaneo<sup>13</sup>, oltre ad aver sottoposto a 15 enti tra Germania, Belgio, Francia, Inghilterra, Bulgaria e Italia un questionario analitico degli ambiti di cui l'ente si occupa, tra cui:

- sostegno di compagnie e/o artisti;
- periodi di supporto tramite ospitalità, sostegno finanziario, dotazione di competenze;
- formazione professionale e continuità lavorativa;
- presenza di un archivio o centro di documentazione;
- collaborazione con enti universitari;
- organizzazione di festival;
- apertura al multidisciplinare;
- attenzione alle nuove generazioni;
- impatto sul territorio di riferimento e ai nuovi pubblici;
- tipologia di spazi utilizzati;
- tipologie di fondi dedicati al settore (pubblici o privati).

In questa sede l'attenzione andrà su due campioni che possono, per alcune caratteristiche, essere associati al modello italiano: ovvero la Francia e la regione belga delle Fiandre.

La Francia gode di una storia di lungo corso per la presenza e il supporto del circo contemporaneo nel novero delle arti performative riconosciute, anche in virtù di *governance* virtuose quali il dicastero del ministro dell'educazione Jack Lang che fondò nel 1985 il Centre National des arts du cirque (CNAC), legittimando la dimensione e l'importanza del circo come patrimonio culturale nazionale (Wallon 2001) e segnando un momento importante di un lungo processo di «democratizzazione culturale» che ha visto

---

13 Alcune delle persone intervistate nel corso della ricerca: Nadège Cunin, coordinatrice generale dell'École de Cirque de Lyon e responsabile del Pôle national des arts du cirque Les utoPistes – Cité internationale des arts du cirque – Vénissieux (FR); Franziska Trapp, ricercatrice dell'Università di Münster (DE); Jan Daems: coordinatore Codarts Rotterdam (NL); Koen Allary: coordinatore Danspunt (BE); Alice Greehill: managing director Zirkus On (DE); Mathieu Antajan: CNAC (FR); Séverine Van der Stighelen: Circus Centrum (BE); Giulia Guiducci (Teatro Necessario); Jenny Patchovsky: BUZZ Federal Association of Contemporary Circus.

un consistente sostegno al settore, a partire dalla fine degli anni Settanta, da parte del governo francese (Cordier 2013)<sup>14</sup>. La Francia conta 14 istituti<sup>15</sup> che rispondono alla norma per l'attribuzione del marchio *Pôles nationaux du cirque*<sup>16</sup> (PNC), vincolato al rispetto di determinate condizioni che si fondano su una politica di trasmissione ed educazione alle arti circensi e costituiscono un punto di riferimento per il territorio. Si proverà qui a sintetizzare alcune peculiarità nel confronto con il sistema italiano:

- la programmazione regolare di spettacoli durante eventi specifici o festival, anche attraverso altre strutture. L'organizzazione deve anche essere pensata per più produzioni in serie, in un'ottica di sostenibilità delle produzioni;

- attenzione alla distribuzione nei territori di riferimento con tournée coordinate;

- attenzione a sostenere la partecipazione culturale di vari pubblici attraverso attività al di fuori dei propri spazi, con forme artistiche itineranti, strutture mobili e uso di spazi pubblici non originariamente pensati per il circo;

- le azioni di responsabilità culturale sono integrate con la missione di supporto alla creazione;

- collaborazione con enti di Alta Formazione, sostegno di giovani artisti e assunzione di impegni produttivi;

- costituzione e sviluppo della memoria collettiva del circo in una collaborazione con il Centro Nazionale.

In particolare la direzione di un PNC è affidata a un/una professionista del settore, selezionato/a attraverso una procedura di selezione pubblica, con l'affiancamento di un team permanente. Se la direzione è affidata a un artista, la sua attività può continuare all'interno della struttura purché

14 «Mobilisée par les pionniers du “nouveau cirque”, la référence à la démocratisation culturelle s'est également vue intégrée dans la politique de soutien au secteur, même si celle-ci s'est avant tout déployée au nom du soutien à la création» (Cordier 2013).

15 La Cascade (Bourg St Andéol); Le Carré Magique (Lannion); Le Palc (Châlons-En-Champagne); Cirque Jules Verne (Amiens); Le Prato (Lille); Théâtre Firmin Gémier / La Piscine (Antony Et Châtenay-Malabry); La Brèche (Cherbourg-Octeville); Cirque-Théâtre D'elbeuf (Elbeuf); Centre Culturel Agora (Boulazac); Le Sirque (Nexon En Nouvelle-Aquitaine); La Verrerie D'ales (Alès); Circa Pôle National (Auch); Le Plongeoir – Cité Du Cirque (Le Mans); Archaos (Marseille).

16 Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatives au label «Pôle national du cirque».

garantisca la diversità estetica e l'equa condivisione delle risorse: la quota stanziata per la produzione dell'artista/direttore non può essere maggioritaria né in termini di finanziamento né nel numero di opere prodotte e diffuse.

Ogni PNC sviluppa un progetto artistico e culturale che viene formalizzato in una convenzione pluriennale sostenuta e sottoscritta da partner pubblici che ne definisce le missioni, gli obiettivi e le risorse finanziarie. Gli obiettivi principali sono il supporto e sostegno alla creazione e la diffusione di spettacoli di circo, con un vincolo di almeno tre produzioni all'anno. Bisogna sottolineare come anche le attività di residenza siano vincolate a un supporto nelle spese di trasporto, alloggio, logistica e personale.

Un esempio del sistema che esemplifica l'elaborazione di un PNC lo si può individuare nel processo, iniziato nel 2021, di costruzione della Cité Internationale des Arts du Cirque a Vénissieux – nei pressi di Lione – afferente alla regione di Auvergne-Rhône-Alpes. Questo procedimento ha avuto origine grazie all'iniziativa di APCIAC con la compagnia MPTA<sup>17</sup>, il festival utoPistes e l'École de Cirque de Lyon. Diverse realtà che si occupano di ambiti diversi tra produzione, distribuzione, formazione e diffusione nella sfera del circo contemporaneo e messe in relazione in un progetto di rete – Cirq'Aura – che informa 19 enti della regione per il coordinamento degli spazi di programmazione e residenza, le stagioni culturali municipali, i festival, gli enti di tutela sia in teatro o *chapiteau* che nello spazio pubblico. Questo *network* supporta inoltre la produzione di compagnie regionali e la distribuzione degli spettacoli favorendo l'incontro con il pubblico e programmi educativi per le nuove generazioni attraverso il circo.

Un altro esempio comparabile al caso italiano – anche per la legislazione più recente – riguarda la regione delle Fiandre in cui il Ministero della Cultura, nel 2008, ha emesso un decreto per la creazione di una commissione speciale sul circo<sup>18</sup>. Questa manovra non fu inclusa all'interno del decreto generale afferente alle arti dal vivo per cercare di tutelare – con un'azione decisamente lungimirante – un settore ancora fragile e in crescita rispetto agli altri. Il sostegno diretto al circo per le giovani generazioni ha stimolato

17 Association de Préfiguration de la Cité Internationale des Arts du Cirque; la Compagnie les Mains les Pieds et la Tête Aussi (MPTA) diretta da Mathurin Bolze, organizzatore anche del festival utoPiste.

18 Si fa qui riferimento al CJM Department (Culture, Youth & Media) e al *Circusdecreet* 2008/2019, poi sostituito dal Decreto 1/03/2019 in vigore dall'inizio del 2021.

un aumento delle iscrizioni alle accademie. Nel periodo temporale dal 2009 al 2019, prima dell'emanazione di un secondo decreto di finanziamento per il settore, sono state finanziate 78 nuove creazioni (di cui 7 di artisti indipendenti), festival di circo e circuitazioni internazionali. Attualmente le Fiandre contano la presenza di quattro centri di produzione<sup>19</sup> e il Circuscentrum, ovvero un ente coinvolto in numerose attività legate al circo (formazione, lanci di programmazione, internazionalizzazione, ecc.) oltre a redigere la rivista specializzata «Circusmagazine». L'area prevalentemente francofona del Belgio, comprendente dunque la regione di Bruxelles e la Vallonia, non ha invece veri e propri centri di produzione per il circo. Il settore delle arti performative è di fatto legiferato da un decreto congiunto<sup>20</sup> che include tutte le manifestazioni dello spettacolo dal vivo<sup>21</sup>; i sussidi sono divisi tra finanziamenti strutturali e sostegni *una tantum*. I primi sovvenzionano enti amministrativi sulla base di programmi quinquennali e coprono tutte le attività dell'istituzione, oltre a creazione, disseminazione e contratti di servizio per 3 o 5 anni, mentre i secondi possono essere destinati come supporto a creazione, acquisti, programmazione, progetti di gestione oppure, per i singoli individui, per ricerca, sperimentazione o formazione sotto forma di *grant*. Il decreto stesso precisa che i sussidi individuali possono essere ottenuti anche se l'attività artistica non è la principale risorsa di reddito della persona che richiede il sostegno (art. 2, comma 2): questo dato evidenzia come la norma consideri il cambiamento della figura professionale dell'artista, non più vincolato a una sola attività lavorativa.

Non vengono contemplati centri di produzione – nell'accezione fino a ora intesa – ma si parla di *structures de création* dedicate a tutte le attività che partono dal concepimento dell'idea creativa alla sua produzione, diffusione e produzione. Vengono distinte due diverse tipologie di centro: le *structures de création*, dirette da uno o più artisti e dedicate a tutte le attività, includendo la concezione, la composizione, la scrittura, l'interpretazione, la produzione,

19 Circuswerplaats (Pelt), Perplex (Marke Courtrai), Cirklabo (Leuven), Miramiro (Gent).

20 10/04/2003 – Décret-cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène, aggiornato al 24/02/2023.

21 Il decreto include: a) l'art dramatique y inclus le théâtre-action, l'improvisation et le Théâtre jeune public; b) l'art chorégraphique; c) la musique classique et contemporaine y inclus l'art lyrique; d) les musiques actuelles; e) les arts forains, arts du cirque et arts de la rue; f) le conte; g) les marionnettes, le théâtre d'objet et arts associés; h) les spectacles d'humour, en ce compris le stand-up.

la coproduzione, la diffusione, l'editoria, la mediazione e/o la promozione delle loro opere senza vincolo di gestione di uno spazio e i *lieux de création*, ovvero enti che gestiscono uno o più spazi dedicati alla produzione di opere, organizzazione di residenze e presentazioni al pubblico.

Il presente contributo – ben lontano dal porsi come un'analisi esaustiva del multiforme quadro normativo nei diversi paesi – introduce un confronto tra il sistema italiano, i suoi recenti nonché considerevoli cambiamenti, e quello di altri paesi europei, confermando come le modalità di creazione, fruizione, circuitazione delle idee artistiche siano connesse non solo alle naturali e cangianti trasformazioni dell'oggetto artistico, ma anche alle nuove definizioni e ai confini che il legislatore disegna nella gestione di un sistema. Al di là delle criticità dovute alla riduzione progressiva delle economie destinate alla produzione, diffusione e promozione del settore delle arti sceniche, risulta importante notare come il legislatore, nei vari paesi, debba sempre tenere in considerazione la pluralizzazione dello spettacolo dal vivo in forme sempre più articolate. Non più solamente la compagnia stabile, il teatro di tradizione o il festival, ma si diffondono formati ibridi e transdisciplinari, autorialità singole o collettivi temporanei di artisti, spesso non legati a un luogo specifico, interessati ad approfondire il processo più che il prodotto finito, nonché coinvolti in progettualità complesse che vengono riarticolate continuamente per diversi pubblici e territori. Sono nuovi formati che quindi rispondono a necessità produttive diverse e a una diversa gestione dell'intervento pubblico.

## Bibliografia

- Acca, F. (2018). Scena anfibia e Nuova Danza. In C. Tafuri, D. Beronio (Eds.), *Ivrea Cinquanta. Mezzo secolo di Nuovo Teatro in Italia 1967-2017*, Akropolis Libri.
- Bessone, I. (2018). La reinvenzione del circo in Italia. Prese di posizione nel campo del circo contemporaneo. *Rassegna italiana di sociologia*, LIX, 3, 537-553.
- Burighel, G. (2016). 'Scene ibride'. I livelli d'ibridazione nella danza tra innovazione e tradizione. *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*. VIII, 8, 63-75. DOI: 10.6092/issn.2036-1599/6603.

Carniani, M.N. (2017). Kolam e Kalam tra etnografia e arte contemporanea. In M.N. Carniani, R. Putti. *A&A: sconfinamenti tra antropologia e arte contemporanea* (pp. 105-125). Pacini.

Cordier, M. (2007). Corps en suspens: les genres à l'épreuve dans le cirque contemporain. *Cahiers du Genre*, 42, 1, 79-100. DOI: 10.3917/cdge.042.0079.

Cordier, M. (2013). *Acteurs et enjeux de la démocratisation culturelle : le cas du cirque (1970-2010)*. Comité D'histoire Du Ministère de La Culture et de La Communication, Centre D'histoire de Sciences-Po Paris. *La Démocratisation Culturelle Au Fil de L'histoire Contemporaine*. <http://chmcc.hypotheses.org/530>.

Cristoforetti, G., Serena, A. (Eds.). (2001). *Il circo e la scena. Forme dello spettacolo contemporaneo*. La Biennale di Venezia.

Del Sarto, A. (2007). Il circo in Italia: una risorsa culturale da tutelare? *EBLA Working Papers*, 9, Università di Torino, <https://EconPapers.repec.org/RePEc:uto:eblawp:200709>.

Guyez, M. (2019). De l'artiste à l'auteur: processus de légitimation du cirque comme art de création en France. *Tangence*, 121, 141-155. <https://doi.org/10.7202/1070456ar>.

Associazione Giocolieri & Dintorni e Juggling Magazine (Ed.). (2023). *Handbook La mappa del circo*.

Iacobini, V. (2011). L'irresistibile inventiva della pista. Breve storia del nouveau cirque. *Acting Archives Review*. I, 1, 147-165.

Martinez, A. (2002). La dramaturgie du cirque contemporain français: quelques pistes théâtrales. *L'annuaire théâtral*. 32, 12-21. <https://doi.org/10.7202/041501ar>.

Pontremoli, A. (2018). *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*. Laterza.

Pontremoli, A., Ventura, G. (2019). *Organizzare per creare: scenari, specificità tecniche, pratiche, quadro normativo, pubblico*, Franco Angeli.

Ricci, L. (2013). Ecologia di sistema per le imprese di spettacolo dal vivo. *Economia della cultura*. 13, 2, 231-244. DOI: 10.1446/74584.

Shapiro, R. (2004). The Aesthetic of Institutionalization: Breakdancing in France. *The Journal of Arts Management Law and Society*, 33, 4, 316-335. DOI: 10.3200/JAML.33.4.316-335.

Stratta, P. (2016). *Sul filo del circo*, Il Funambolo.

Stumpo, G. (2003). Il Fondo Unico per lo Spettacolo: evoluzione e composizione. *Economia della cultura*. XIII, 4, 549-555. DOI: 10.1446/10594.

Wallon, E. (2001). La chose public en piste. In J.-M. Guy (Ed.), *Avantgarde, cirque! Les arts de la poste en révolution*. (pp. 116-125). Autrement.

Zardi, A. (2023). Di tentativi ed errori. Riflessioni sul rischio nel processo creativo nella danza e nel circo contemporanei. *Il Castello di Elsinore*, 89: 53-67. <https://doi.org/10.53235/2036-5624/92>.

## Riferimenti normativi

Arrêté du 5 mai 2017 fixant le cahier des missions et des charges relatif au label “Pôle national du cirque”. <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000034679276>.

D. M. 25/10/2021 Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163, per il triennio 2022-2023-2024 e modifiche al decreto ministeriale 27 luglio 2017, <http://www.spettacolodalvivo.beniculturali.it/wp-content/uploads/2021/11/DM-25-ottobre-2021-FUS-2022-2024-e-modifiche-al-DM-27-luglio-2017-signed.pdf>.

D.M. 1/07/2014 Nuovi criteri per l'erogazione e modalità per la liquidazione e l'anticipazione di contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo, di cui alla legge 30 aprile 1985. [https://spettacolo.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2014/09/DM\\_1-luglio-2014\\_FUS.pdf](https://spettacolo.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2014/09/DM_1-luglio-2014_FUS.pdf).

D.M. 23 dicembre 2024 n. 463 Istanze di contribuzione a valere sul Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo per la triennalità 2025-27.

D.M. 23 dicembre 2024 n. 463 Istanze di contribuzione a valere sul Fondo Nazionale per lo Spettacolo dal Vivo per la triennalità 2025-27.

D.M. 23/05/2003 n. 141 Criteri e modalità per l'erogazione di contributi in favore delle attività di spettacolo viaggiante, in corrispondenza del Fondo Unico per lo Spettacolo. <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/2003/07/24/170/sg/pdf>.

D.M. 27/07/2017 Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo

spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163. <https://spettacolo.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2018/01/Decreto-Ministeriale-27-luglio-2017-contributi-FUS.pdf>.

DDG 4/05/2023 e DDG 9/05/2023 - art. 31 Criteri e modalità per l'erogazione, l'anticipazione e la liquidazione dei contributi allo spettacolo dal vivo, a valere sul Fondo unico per lo spettacolo di cui alla legge 30 aprile 1985, n. 163.

Décret -cadre relatif à la reconnaissance et au subventionnement du secteur professionnel des Arts de la scène, aggiornato al 24/02/2023. <https://gallilex.cfwb.be/textes-normatifs/52590>.

Decreto 1/03/2019 contenente una nuova politica sul circo nelle Fiandre <https://codex.vlaanderen.be/Zoeken/Document.aspx?DID=1030499&param=inhoud>.

Decreto 21/11/2008 sul sostegno delle arti circensi nelle Fiandre ("Circusdecreet") <https://codex.vlaanderen.be/Zoeken/Document.aspx?DID=1017469&param=informatie>.

[https://www.legifrance.gouv.fr/download/pdf?id=q7JUH89szWx\\_8vz2eKWlA2SwOeCkt4FYJF3AsstU8dc=](https://www.legifrance.gouv.fr/download/pdf?id=q7JUH89szWx_8vz2eKWlA2SwOeCkt4FYJF3AsstU8dc=)

Legge 18 marzo 1968 n° 337 Disposizioni sui circhi equestri e sullo spettacolo viaggiante.

Legge 30/04/1985, n. 163 Nuova disciplina degli interventi dello Stato a favore dello spettacolo.

Osservatorio dello spettacolo. - Relazione sull'utilizzazione del Fondo Unico per lo Spettacolo e sull'andamento complessivo dello spettacolo (anno 2022), <https://spettacolo.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2023/12/RELAZIONE-FUS-Anno-2022.pdf>.

## Risorse web

<https://www.progettoquintaparete.it/osservatorio-circo/mappare-il-circo-in-italia>.

<https://www.siae.it/it/cosa-facciamo/dati-dello-spettacolo/annuario-statistico-spettacolo/>.

PARTE 5:  
LO SPAZIO TEATRALE EUROPEO:  
COLLABORAZIONI, RETI E SCAMBI



# Brecht e Weigel. Storia di un sodalizio artistico

*Maria Morvillo*

Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”

DOI: 10.54103/st.256.c540

## **Abstract**

Il modello registico proposto e sperimentato da Bertolt Brecht ha un’impostazione dialettica e collaborativa. Durante le prove, egli non impone una sua visione dello spettacolo preconfezionata da riprodurre servilmente sul palcoscenico. La creazione della messa in scena è piuttosto un processo graduale, che si articola attraverso le proposte e le idee degli attori e degli altri operatori. Lo stesso approccio dialettico è stato adottato da Brecht per mettere a punto le caratteristiche del teatro epico. Nel corso degli anni, si è affidato al dialogo con collaboratori e amici, afferenti agli ambiti artistici più disparati, per dare forma tangibile alla sua idea di teatro. Per ciò che riguarda la recitazione, il confronto costante con le competenze attoriche di sua moglie, l’attrice Helene Weigel, è stato fondamentale per costruire la celebre tecnica dello straniamento. Il rapporto lavorativo tra i due, nato negli anni Venti come collaborazione sulla recitazione epica, si consolida progressivamente nel corso del Novecento, fino a diventare un vero sodalizio artistico. Oggetto del presente saggio è ripercorrere gli snodi cruciali di questo lungo sodalizio, con l’obiettivo di rilevare il grande contributo offerto da Weigel alla messa a punto della tecnica dello straniamento e di evidenziare il ruolo cruciale da lei svolto nella presentazione dello stile epico brechtiano e nella sua diffusione su scala internazionale.

## **Parole chiave**

Helene Weigel; teatro epico; recitazione

## **Brecht and Weigel. The Story of an Artistic Partnership**

### **Abstract**

The directing model proposed and experimented by Bertolt Brecht has a dialectical and collaborative nature. During rehearsals, he does not impose a pre-packaged vision of the performance to be slavishly reproduced on stage. Instead, the staging process unfolds gradually, shaped by the contributions and ideas of the actors and other theatre practitioners. Brecht adopted this same dialectical approach to develop the characteristics of epic theatre. Over the years, he relied on dialogue with partners and friends from a wide range of artistic fields to give tangible form to his vision of theatre. As for acting, his enduring exchange with the theatrical skills of his wife, the actress Helene Weigel, was fundamental in developing the famous alienation technique. Their professional relationship, which began in the 1920s as a collaboration on epic acting, gradually solidified throughout the 20th century, ultimately evolving into a true artistic partnership. This essay aims to retrace the key moments of this long-standing collaboration, highlighting Weigel's significant contribution to the development of the alienation technique and her crucial role in shaping and promoting Brecht's epic style on an international scale.

### **Keywords**

Helene Weigel; Epic Theatre; Acting

## **Brecht e i suoi collaboratori**

Non è un mistero che per la messa a punto del teatro epico, Bertolt Brecht si sia affidato, nel corso della sua carriera, alla collaborazione di amici e colleghi afferenti agli ambiti artistici più disparati. Per citarne alcuni, Hanns Eisler e Paul Dessau hanno composto le musiche per i suoi spettacoli, Caspar Neher si è occupato delle scenografie, Ruth Berlau fotografava le prove e gli allestimenti e curava la produzione dei libri modello, Elisabeth Hauptmann e Margarete Steffin, strette collaboratrici, nonché amanti devote, lo hanno affiancato nella stesura dei testi drammatici e nella loro revisione. Lo scambio dialettico e continuo con diversi collaboratori si è rivelato

imprescindibile per la concretizzazione della visione teatrale brechtiana in un sistema pratico e funzionale. Oltre al rinnovamento del testo drammatico, dell'allestimento scenico e del metodo registico, un elemento fondamentale di questo elaborato sistema teatrale è costituito da uno stile recitativo innovativo, in grado di esprimere correttamente in scena le tesi epiche. Per la formulazione della celebre tecnica dello straniamento, Brecht si è avvalso, come per le altre componenti del modello, del dialogo con professionisti del settore. In particolare, il confronto costante con le competenze artistiche di sua moglie, l'attrice Helene Weigel, è stato essenziale per la definizione dello stile recitativo epico. La collaborazione fra i due, nata negli anni Venti per la sperimentazione di questa nuova modalità interpretativa, si consolida progressivamente nel corso del tempo, fino ad assumere la forma di un vero e proprio sodalizio artistico. Il risultato più significativo della loro unione, sul piano lavorativo oltre che affettivo, è la creazione di un progetto artistico di ampio respiro, che introduce nel panorama poliedrico del Novecento teatrale uno dei modelli più influenti del secolo scorso: il teatro epico.

Oggetto del presente contributo è ripercorrere le tappe più importanti del lungo sodalizio artistico tra Brecht e Weigel, al fine di rilevare l'impatto esercitato dalla loro collaborazione sulla definizione della tecnica dello straniamento in particolare e, più in generale, sulla vasta e densa diffusione dello stile epico.

## Il percorso artistico dei coniugi Brecht

Helene Weigel intraprende la carriera attorica nel 1919 a Francoforte, dove si afferma come attrice espressionista e caratterista. Nel 1922 si trasferisce a Berlino, continuando a coltivare il medesimo stile recitativo. Nel dicembre dello stesso anno incontra per la prima volta Bertolt Brecht sul set di *Tamburi della notte* presso il Deutsches Theater. Nel 1923 i due iniziano una relazione amorosa, che un anno dopo porterà alla nascita del loro primo figlio, Stefan Brecht. Nonostante la loro vicinanza sentimentale, si dovrà aspettare la fine del 1925 per individuare le prime tracce di una collaborazione artistica fra i due<sup>1</sup>. La spiegazione che dà Weigel a questo

---

1 Il primo ruolo che Weigel prepara con l'aiuto di Brecht è quello di Klara, per la messa in scena di *Maria Magdalene* di Hebbel, diretta nel dicembre del 1925 da Tagger presso il

ritardo è che all'inizio Brecht non aveva una grande considerazione di lei come attrice (Hecht 2000a: 15)<sup>2</sup>; il suo stile recitativo, impregnato di valenze espressioniste, non lo attirava per niente, perché troppo lontano dal tipo di recitazione che immaginava per il suo modello di teatro. Nella seconda metà degli anni Venti, i due si avvicinano al comunismo e al movimento operaio e cominciano a collaborare in diversi spettacoli Agit-Prop. Dalla collaborazione per queste rappresentazioni, Brecht comincia ad affiancare Weigel anche nella preparazione dei ruoli per cui viene ingaggiata da vari registi berlinesi, cogliendo l'occasione per sperimentare con lei espedienti interpretativi stranianti. Le recensioni delle performance di Weigel dalla fine del 1925 in poi<sup>3</sup> segnalano un progressivo mutamento del suo stile recitativo. Sotto l'influenza del lavoro con Brecht, l'attrice inizia a orientarsi verso una modalità rappresentativa più morigerata rispetto agli esordi espressionisti, caratterizzata da un'espressività vocale ridotta e da una maggiore rigidità dei movimenti. La prima prova tangibile della collaborazione tra i due nella sperimentazione di un nuovo modello recitativo, adatto al teatro epico, risale al 1929. Il 4 gennaio debutta *Edipo*, adattamento di Hugo von Hofmannstahl della tragedia greca, con regia di Leopold Jessner. Weigel interpreta il ruolo dell'ancella messaggera. Lo prepara insieme a Brecht, che decide di utilizzare la sua breve esibizione come banco di prova definitivo per testare la validità dell'ipotesi interpretativa epica. Il primo febbraio, Brecht scrive *Letzte Etappe: Ödipus (Ultima tappa: Edipo)*, in cui definisce lo spettacolo un esperimento ben riuscito (1967: 184-186). A questo saggio ne segue subito un altro, intitolato *Über einen Typus moderne Schauspielerin (Su un tipo moderno di attrice)*, dove viene descritto un nuovo tipo di attrice, che si contrappone a quello del teatro borghese (Brecht 1967: 186-188). Il 17 febbraio, Brecht scrive il celebre *Dialogo sull'arte della recitazione*, in cui definisce l'interprete dell'ancella, e quindi Weigel, «un'attrice di questo nuovo tipo» (1975a: 89) ed eleva la sua performance a modello esemplare della nuova tecnica di recitazione da lui proposta per il suo teatro epico.

Ricapitolando, dal 1925 in poi, Weigel collabora stabilmente con Brecht all'ideazione e alla sperimentazione di un nuovo modello attorico, che darà

---

Renaissance Theater di Berlino.

- 2 Questa testimonianza di Weigel è ricavata da un'intervista rilasciata a Werner Hecht nel 1969 (2000a: 9-68).
- 3 Numerose recensioni delle esibizioni di Helene Weigel sono raccolte da Hecht (2000a: 239-294).

vita a una delle teorie della recitazione più importanti del Novecento: lo straniamento. Nel 1929 spetta proprio a lei il compito di verificarne per la prima volta l'efficacia sul palcoscenico. Dopo l'esito positivo di questo test, i due, diventati ormai coniugi, si avvicineranno maggiormente anche sul piano artistico-lavorativo. L'espressione più compiuta della loro collaborazione in questa prima fase del sodalizio è la rappresentazione de *La madre* nel 1932. Per la prima volta, Weigel ha l'opportunità di confrontarsi a fondo con il teatro epico, interpretando un ruolo da protagonista in un testo scritto e messo in scena da Brecht<sup>4</sup>. Le prove dello spettacolo costituiscono un vero e proprio banco di prova per l'attrice, chiamata a cimentarsi con un modello teatrale non convenzionale, che richiede delle modalità espressive diverse da quelle a cui è abituata. A tal proposito, in un'intervista rilasciata a Werner Hecht nel 1969, racconta che fu proprio durante la preparazione di questo spettacolo che Brecht maturò una nuova opinione di lei come attrice, perché le riconobbe delle qualità recitative inedite e funzionali al suo modello di teatro (Hecht 2000a: 65). Il 17 gennaio si tiene la prima della rappresentazione. Le recensioni si susseguono numerose su diverse testate berlinesi<sup>5</sup> e i critici non possono fare a meno di sottolineare che l'esibizione di Weigel ha il merito di aver presentato al pubblico tedesco un nuovo modo di recitare, che esprime chiaramente le idee epiche brechtiane (Hecht 2000a: 265-267). Come per *l'Edipo*, anche in questo caso la performance di Weigel diventa oggetto di studio in uno scritto teorico di Brecht. Tra le note di regia a *La madre*, il drammaturgo inserisce un saggio, intitolato *Esempio: descrizione della prima interpretazione della «Madre»*, in cui analizza la resa di Pelagia Vlassova scena per scena nella rappresentazione del 1932, innalzando, ancora una volta, l'interpretazione di Weigel a campione della recitazione epica (Brecht 1975b: 91-94).

La messa in scena de *La madre* rappresenta una tappa importante dello sviluppo del teatro epico da un lato e dell'evoluzione della collaborazione tra Brecht e Weigel dall'altro. Lo spettacolo sancisce il consolidamento definitivo del loro sodalizio artistico; dal 1932 a seguire, i due lavoreranno insieme con maggiore assiduità e con una progettualità più definita alla

4 Ufficialmente la regia è attribuita a Emil Burri, ma di fatto anche Brecht seguì tutto l'allestimento.

5 Le recensioni dello spettacolo del 1932 compaiono, per esempio, sulle colonne del «Berliner Börsen-Courier», di «Die Rote Fahne», del «Berliner Tageblatt», della «Vossische Zeitung», di «Die Weltbühne», del «Welt am Abend».

delineazione del teatro epico e della sua tecnica recitativa. Questo rinnovato affiatamento sul piano lavorativo è ulteriormente rafforzato da una circostanza precisa che investe la vita dei coniugi a partire dal 1933: l'esilio. Con l'avvento del nazionalsocialismo, la famiglia Brecht è costretta a lasciare la Germania, dove potrà fare ritorno solo quindici anni più tardi. Durante gli anni trascorsi tra l'Europa del Nord e gli Stati Uniti d'America, nonostante i regolari incontri e i dibattiti organizzati dai Brecht con la cerchia di intellettuali esuli tedeschi, è Weigel la più stretta partner di discussione e confronto del drammaturgo di Augusta. Di giorno è occupata a gestire la casa, l'educazione dei figli e tutte le questioni amministrative e burocratiche della vita della famiglia in esilio, mansioni che ha deciso di sobbarcarsi da sola, così da lasciare a Brecht il tempo e la concentrazione necessari per continuare a scrivere. Ma la sera è riservata ai dibattiti artistici con suo marito. «E poi arrivavano le discussioni, le nostre conversazioni avvenivano normalmente di sera o nel tardo pomeriggio», racconta Weigel in un'intervista con Bunge (1959: 19).

Durante l'esilio, Brecht porta a piena maturazione le sue teorie sul teatro epico. Tra il 1936 e il 1937 – dunque dopo il soggiorno a Mosca del 1935, durante il quale ha assistito alle esibizioni di Mei Lan-Fang – si concentra la maggioranza degli scritti teorici sulla recitazione epica, ora definita esplicitamente tecnica dello straniamento. Non è un caso che il 1937 segni la data dell'unica grande performance di Weigel dell'esilio. Il 16 ottobre debutta a Parigi nei panni di Teresa Carrar, personaggio principale de *I fucili di Madre Carrar*, atto unico scritto da Brecht qualche mese prima e ambientato durante la guerra civile spagnola. Il dramma è stato commissionato da Slatan Dudow, che ne dirige la prima parigina, con la clausola che il personaggio principale debba essere interpretato necessariamente da Helene Weigel (Hecht 2000a). Il ruolo è stato scritto, infatti, appositamente per lei, affinché possa sperimentare praticamente i più recenti sviluppi teorici della recitazione epica (Kebir 2000). In effetti, quest'esibizione vede l'utilizzo di diverse soluzioni stranianti, già accennate nel ruolo di Pelagia Vlassova, e che ritorneranno in tutti i ruoli successivi, andando a configurare la personale grammatica espressiva di Helene Weigel nell'ambito del teatro epico. Tra gli espedienti più rilevanti compaiono l'utilizzo di un tono di voce inespressivo, la povertà di gesti, accompagnata da una forte rigidità dei movimenti, l'assunzione di espressioni facciali plastiche e l'ideazione di *Gestus* efficaci.

Brecht riconosce non solo la qualità artistica della performance di Weigel, ma anche il grande valore di quest'esibizione nel percorso evolutivo della tecnica dello straniamento. A tal proposito, dopo la prima, scrive in una lettera indirizzata all'amico Karl Korsch che «Helli [Helene Weigel] è stata più brava che mai [...]. La sua recitazione è stata la migliore e la più autentica che il teatro epico abbia mai visto» (Brecht 1998: 57). Ancora una volta, la performance di Weigel offre spunti di riflessione che confluiscono in un saggio teorico-metodologico. In *Dialogo su un'attrice del teatro epico*, Brecht, prendendo come punto di partenza l'interpretazione di Madre Carrar, tematizza aspetti importanti dell'applicazione della tecnica dello straniamento in scena (1975a: 210-212).

Dalla prima de *I fucili di Madre Carrar* trascorrerà ancora un decennio prima che i Brecht possano tornare in patria e porre fine al lungo esilio. Durante questi dieci anni, trascorsi per la maggior parte negli Stati Uniti, Weigel non ha modo di cimentarsi in altre esibizioni di particolare rilievo per la crescita della sua carriera attorica, soprattutto a causa della forte barriera linguistica imposta dalla condizione di esule. Il ritorno a Berlino nel 1949 coincide con la messa in scena di *Madre Courage e i suoi figli*, che segna il gran debutto del teatro epico nella Germania postbellica, nonché la consacrazione di Helene Weigel a sua principale interprete. Tuttavia, un anno prima, di rientro dall'esilio americano, i coniugi Brecht si erano fermati per qualche mese a Zurigo. Questo breve soggiorno svizzero si rivela strategico e necessario: da un lato per sbrigare le questioni burocratiche legate all'ottenimento del permesso ufficiale di rientro in Germania<sup>6</sup>, dall'altro per verificare lo stato della tecnica recitativa di Weigel dopo un decennio di assenza dalle scene, oltre a testare l'impatto del teatro epico sul pubblico europeo dopo i tragici eventi della Seconda Guerra Mondiale. «In Svizzera volevamo sperimentare se io sapessi ancora recitare», dichiara Weigel (Hecht 2000a: 67). Il 16 dicembre 1947, Brecht annota nel suo *Diario di lavoro*: «tra il 30.11 e il 12.12 ho portato a termine un rifacimento dell'Antigone perché vorrei fare gli studi preparatori per la Courage per Berlino con la Weigel e Cas, cosa che posso fare a Coira» (1976: 873). Negli stessi giorni scrive al figlio Stefan: «Ti invio una rielaborazione di Antigone che ho fatto per Helli. A Coira, che dista due ore da Zurigo, faremo una sorta di *preview* per Berlino»

6 Alla data del ritorno dagli Stati Uniti, i Brecht erano apolidi. Nel 1935 fu ritirata la cittadinanza a Brecht, nel 1937 a Weigel e ai due figli.

(Brecht 1998: 440). Il 15 febbraio 1948, nel piccolo teatro di Coira, ha luogo la prima de *L'Antigone di Sofocle* di Brecht, con Helene Weigel nel ruolo della protagonista. Nonostante la scarsa risonanza suscitata tra il pubblico svizzero, per i Brecht il test è superato: il teatro epico funziona ancora e le abilità stranianti di Weigel non sono state danneggiate dalla lunga pausa dell'esilio. L'attrice stessa dichiara: «L'esperimento è andato bene. Abbiamo scoperto che sul palcoscenico poteva ancora funzionare. Una cosa del genere non è per niente ovvia dopo una pausa così lunga» (Hecht 2000a: 67). La critica riconosce nella performance di Weigel la più compiuta manifestazione dello stile epico brechtiano. Sulle colonne di «Neue Zürcher Nachrichten», dopo la prima dello spettacolo, si legge, a tal proposito, che «da compagna del poeta, Helene Weigel, nei panni di Antigone, è in grado di rappresentare con forza la tesi epica» (Hecht 2000a: 271).

Dunque, come per *I fucili di Madre Carrar*, anche nel caso de *L'Antigone*, Brecht scrive il ruolo principale del dramma appositamente per Weigel, l'unica attrice che, in quel momento storico, dispone dei requisiti necessari per esprimere correttamente in scena le dottrine epiche. Dopo l'esperimento di Coira, i Brecht si sentono pronti a riportare il teatro epico, arricchito dai suoi più recenti sviluppi, nella sua terra d'origine. Già nel 1945, dopo la fine della guerra, Brecht, proiettato verso il ritorno in patria, aveva scritto a Peter Suhrkamp di aver preparato il ruolo di Madre Courage apposta per Helene Weigel, «che durante alcuni spettacoli in esilio ha sviluppato apposta uno specifico stile recitativo. Se un teatro dovesse interessarsi alla messa in scena di questo testo, dovrà anche accettare di ospitare la Weigel» (Brecht 1998: 372). È questa l'opera che Brecht ha in progetto di rappresentare per il suo gran ritorno in Germania. Nel novembre del 1948 cominciano le prove per la messa in scena di *Madre Courage e i suoi figli* a Berlino Est. Due mesi dopo, lo spettacolo debutta sul palcoscenico del Deutsches Theater, con regia di Brecht e con Helene Weigel nel ruolo della protagonista. La rappresentazione riscuote un successo clamoroso; tutte le repliche successive andranno sold out per l'intera stagione. Dopo la prima, le recensioni si moltiplicano su diverse testate berlinesi e non solo. I critici riconoscono nella messa in scena un evento artistico di un valore impareggiabile. Secondo Fritz Erpenbeck, lo spettacolo rappresenta «sotto molti aspetti l'evento teatrale più significativo dal 1945» (Hecht 2000a: 199). Anche Hecht sottolinea la portata storica della messa in scena affermando che «con essa comincia una nuova era del

teatro» (2000a: 198). Lo spettacolo viene recepito dal pubblico e dalla stampa come il biglietto da visita del teatro epico brechtiano. Helene Weigel, con la sua indimenticabile interpretazione, è considerata la più autentica portavoce del suo messaggio politico e della sua procedura straniante. Le parole di Friedrich Luft per la «Neue Zeitung» restituiscono con efficacia la profonda impressione suscitata dalla performance di Weigel sugli spettatori:

[Brecht] ha riportato Helene Weigel sui palcoscenici di Berlino, una data da rimarcare. Lei, emigrata quindici anni fa con Brecht, quando era in prima linea nell'ambito del teatro sperimentale, ha avuto un ritorno meraviglioso. Siamo davanti ad un'attrice inconfondibile, ancora più arricchita dopo questa prima. Esile, con una dura fragilità, il viso austero e indimenticabile [...] ha interpretato Madre Courage. Un *tour de force* recitativo, che lei ha compiuto apparentemente senza alcuna fatica. Come lei – per così dire stando in modo intelligente *accanto* al ruolo – ha mostrato il destino della donna colpita dalla guerra, senza perdere se stessa nel personaggio. Come lei, recitando, ha sancito l'esempio con una forza di persuasione recitativa che sembrava quasi scontata, questo resta ancora da studiare (Hecht 2000a: 272-273).

L'esibizione del 1949 nei panni di Madre Courage consacra, dunque, Helene Weigel a massima esponente dello stile epico. In aggiunta, quello della vivandiera resterà, fino alla fine della sua carriera, il suo ruolo più celebre e identificativo.

L'enorme successo riscosso dalla messa in scena spianerà la strada ai Brecht per la realizzazione di un altro grande progetto artistico: il Berliner Ensemble, destinato a innalzare il teatro epico a uno dei modelli teatrali più influenti del Novecento. Dal 1949, data della sua fondazione, Brecht e Weigel avranno a disposizione un teatro tutto loro, e sovvenzionato dallo Stato, dove potersi dedicare esclusivamente alla sperimentazione dello stile epico. Il Berliner Ensemble, considerato nell'immaginario collettivo il teatro di Bertolt Brecht, si configura, in realtà, come il prodotto più maturo del sodalizio artistico tra i due coniugi. Non solo Weigel gioca un ruolo predominante nella moderazione delle trattative con le autorità culturali per la sua fondazione, ma ne sarà anche co-direttrice, insieme al marito. Mentre Brecht assume il ruolo di direttore artistico della compagnia, Weigel ne diventa *Intendantin*, ovvero direttrice amministrativa, occupandosi della gestione interna del teatro, del budget, delle assunzioni, dell'organizzazione delle

tournée e, non meno importante, dei rapporti tra il Berliner Ensemble e il Partito Socialista. Nonostante la divisione dei compiti, Weigel esercita un'influenza decisiva anche sul lavoro artistico della compagnia, di cui indossa, inoltre, le vesti di prima attrice. L'impegno direzionale da un lato e la fama delle sue esibizioni sceniche dall'altro fanno sì che Weigel sia riconosciuta, a livello nazionale e internazionale, come il volto ufficiale del Berliner Ensemble (Barnett 2015).

## Dalla collaborazione alla conservazione

La collaborazione tra Bertolt Brecht e Helene Weigel si esprime in un percorso artistico lungo e articolato. Il grande contributo di Weigel alla definizione della recitazione epica nella Berlino degli anni Trenta, la sperimentazione di questa nuova tecnica interpretativa sui palcoscenici esteri nei difficili anni dell'esilio, la presentazione della forma definitiva del teatro epico sulle scene europee del dopoguerra con *L'Antigone di Sofocle* e *Madre Courage e i suoi figli*, la co-fondazione e co-direzione del Berliner Ensemble sono solo gli snodi più rilevanti di questo percorso pluridecennale. Tali passaggi testimoniano quanto siano stati importanti, o addirittura imprescindibili, il sostegno umano e il contributo artistico di Weigel per la formulazione e la diffusione del teatro epico brechtiano su scenari internazionali. A quest'ultimo obiettivo Weigel dedicherà tutte le sue energie anche dopo la morte di Brecht. Nel 1956, anno della sua scomparsa, *l'Intendantin* fonda il celebre Bertolt-Brecht-Archiv di Berlino, con lo scopo di conservare l'ingente patrimonio artistico del marito e di proteggerlo dalle grinfie del Partito. Negli anni successivi, si impegna instancabilmente per riuscire a pubblicare tutte le opere di Brecht, prive di censura, sia in Germania Ovest che, soprattutto, a Est (Hecht 2000b). Fino alla sua morte, nel 1971, continua a dirigere da sola il loro teatro, assicurandosi che il metodo registico brechtiano non venga mai tradito dai suoi successori. Nell'ultima fase della sua carriera, non manca di calcare i palcoscenici nazionali e internazionali nei panni dei grandi personaggi creati per lei da Brecht, tanto amati dagli spettatori, ma si cimenta anche in nuovi ruoli per produzioni importanti del Berliner Ensemble.

Anche dopo la morte del padre artistico del teatro epico, Helene Weigel continua, dunque, a ribadire la sua identità di pilastro insostituibile di questo

modello teatrale, assumendo un ruolo di primaria importanza nella sua conservazione e diffusione.

Grazie alla sua instancabile attività e alla dedizione al progetto artistico avviato con il marito, il teatro epico continua a esercitare una profonda influenza sulla scena teatrale del Novecento e oltre, confermandosi come uno dei modelli più significativi e rivoluzionari della storia del teatro contemporaneo.

## Bibliografia

Barnett, D. (2015). *A History of the Berliner Ensemble*. Cambridge University Press.

Brecht, B. (1967). Letzte Etappe: Ödipus. In Id., *Gesammelte Werke. Schriften zum Theater* (vol. 15, pp. 184-186). Suhrkamp Verlag.

Brecht, B. (1967). Über einen Typus moderne Schauspielerin. In Id., *Gesammelte Werke. Schriften zum Theater* (vol. 15, pp. 186-188). Suhrkamp Verlag.

Brecht, B. (1975a). Dialogo su un'attrice del teatro epico. In Id., *Scritti teatrali I. Teoria e Tecnica dello Spettacolo 1918-1942* (pp. 210-212). Einaudi.

Brecht, B. (1975a). Dialogo sull'arte della recitazione. In Id., *Scritti teatrali I. Teoria e Tecnica dello Spettacolo 1918-1942* (pp. 87-89). Einaudi.

Brecht, B. (1975b). Esempio: descrizione della prima interpretazione della «Madre». In Id., *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie* (pp. 91-94). Einaudi.

Brecht, B. (1976). *Diario di lavoro. Volume secondo 1942-1955*. A cura di W. Hecht. Einaudi.

Brecht, B. (1998). *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. A cura di W. Hecht, W. Mittenzwei, K. D. Müller (vol. 29). Suhrkamp Verlag. Aufbau Verlag.

Bunge, H. (1959). *Gespräch mit Helene Weigel über Helene Weigel und Bertolt Brecht*, Helene-Weigel-Archiv, collocazione FH 83+, Berlino.

Hecht, W. (2000a). *Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*. Suhrkamp Verlag.

Hecht, W. (2000b). Farewell to Her Audience. Helene Weigel's Triumph and Final Exit. In *Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook 25*. A cura di J. Wilke, M. Van Dijk (pp. 316-327). University of Wisconsin Press.

Kebir, S. (2000). *Abstieg in den Ruhm: Helene Weigel; Eine Biographie*. Aufbau Verlag.

# Artaud, Parma e il suo festival: un caso per lo studio delle reti teatrali transnazionali nel secondo Novecento

*Tommaso Zaccheo*

Università degli studi di Parma, Université Sorbonne Nouvelle

DOI: 10.54103/st.256.c541

## **Abstract**

L'articolo propone una serie di interrogativi che hanno origine da due ricerche, una conclusa e una in corso. Nel quadro delle ricerche condotte sulla dimensione complessa nella quale è da iscriverne il percorso del regista Roger Planchon, una pluralità di prospettive metodologiche è stata vagliata e usata per indagare una traiettoria plurale, seguendo l'iscrizione di un individuo e dei gruppi di cui ha fatto parte in una molteplicità di contesti, dando luogo a ricchi dibattiti storici e critici non solo in Francia. Senza in alcun modo entrare nel merito della complessità del percorso di Planchon in relazione con i "suoi teatri", questo testo presenta alcune prospettive metodologiche sviluppate grazie a questa ricerca e, attualmente, riprese a partire da una nuova inchiesta sul Festival internazionale del teatro universitario (Fitu) di Parma. Si tratterà di proporre alcune riflessioni d'ordine epistemologico, toccando la necessità e le strategie da mettere in campo per studiare le reti di interrelazione dinamica costruite dopo il 1945, a partire da un esempio concreto legato alla vita del Fitu. Ponendo così molte domande, senza alcuna pretesa di portare soluzioni definitive, l'articolo intende rilanciare il dibattito circa le possibilità di rinnovare gli studi sulla ricezione teatrale con particolare riferimento allo spazio teatrale europeo, che negli anni Cinquanta e Sessanta si sta trasformando.

## **Parole chiave**

Studi sulla ricezione; reti teatrali transnazionali; approcci metodologici

## **Artaud, Parma and its Festival: A Case for the Study of Transnational Theatre Networks in the Second Half of the 20th Century**

### **Abstract**

The article proposes a series of enquiries that have their origin in two studies, one completed and one in progress. Within the framework of the research conducted on the complex dimension in which the itinerary of the director Roger Planchon is to be inscribed, a plurality of methodological perspectives have been explored and used to investigate a plural trajectory, following the inscription of an individual and the groups to which he belonged in a multiplicity of contexts, generating rich historical and critical debates, not only in France. Without examining the full complexity of Planchon's path in relation to 'his theatres', this text presents some methodological perspectives developed due to this research and, at present, revived from a new investigation into the Festival internazionale del teatro universitario (Fitu) in Parma. The purpose is to present some reflections of epistemological order, touching on the necessity and the strategies that can be deployed to study the networks of dynamic interrelation after 1945, starting from a concrete example related to the life of the Fitu. By asking many questions in this way, without any presumption of bringing a solution, an attempt will be made to reopen the debate on the possibilities of renewing studies on theatrical reception with particular reference to the European theatre space, that was being transformed in the 1950s and 1960s.

### **Keywords**

Reception Studies; Transnational Theatre Networks; Methodological Approaches

## **Riflessioni preliminari e nuove prospettive a partire da una ricerca dottorale**

Questo contributo si pone l'obiettivo di ritornare su una delle problematiche d'ordine metodologico affrontate nel quadro di una ricerca ormai conclusa, attualmente messa a frutto e sviluppata grazie a una ricerca in corso per, infine, proporre una primissima ipotesi riguardo una possibile

modalità di sviluppo di riflessioni epistemologiche nate dal lavoro su dei casi di studio concreti.

Tra le molte difficoltà e sfide affrontate per realizzare la tesi dottorale *Roger Planchon et ses théâtres (1949-1987). Enquête sur un metteur en scène, directeur et auteur de théâtre*<sup>1</sup> è stato anche necessario considerare la complessità delle reti di individui e di istituzioni nazionali e transnazionali nelle quali Planchon era attivamente implicato.

Nella speranza di rispettare la coerenza degli interventi raccolti in questo volume collettivo, riassumeremo uno dei punti di vista metodologici maturati indagando, da un punto di vista storico e teorico, sul percorso non lineare e multi-contestuale di un artista di teatro nel secondo Novecento e in relazione con le compagnie e le strutture da lui dirette.

A questa prima e sintetica presentazione farà seguito una riflessione su una prospettiva epistemologica maturata a seguito di questa ricerca e che sembra stimolante ugualmente per lo studio della storia del Festival internazionale del teatro universitario (Fitu) di Parma (1953-1975) – uno dei tre festival<sup>2</sup> di teatro italiani del secondo Novecento la cui vita i membri del progetto PRIN 2022 *Theatre Festivals between Local and Global* stanno indagando. In particolare, un convegno organizzato nel 1966 attirerà brevemente la nostra attenzione in quanto momento da indagare per comprendere un aspetto degli scambi teatrali tra Francia e Italia nel contesto degli anni Sessanta. In seconda istanza, la speranza è che questa rapida considerazione di alcuni aspetti di un evento culturale caratterizzante questo festival universitario permetta di mettere in gioco nuove riflessioni e suggerire altre prospettive metodologiche. Se questa riflessione è condotta a partire da un lavoro di ricostruzione storiografica circoscritto, e ancora del tutto aperto, l'ambizione non è affatto di presentare i risultati di una inchiesta compiuta quanto di condividere i dubbi, le prospettive e appunto le speranze che una ricerca ancora in corso permette di far emergere.

Nel proporre, in primo luogo, un esercizio di massima sintesi di un aspetto di una lunga ricerca dottorale, partiamo dal titolo, *Roger Planchon et ses théâtres*. Si tratta di una formula che cerca di racchiudere la dialettica tra

---

1 Sostenuta il 9 dicembre 2022 presso l'Université Sorbonne Nouvelle e diretta da Marco Consolini e in corso di prossima pubblicazione.

2 Gli altri due sono il Festival dei Due Mondi di Spoleto e il Festival Santarcangelo dei Teatri.

un regista, attore, autore drammatico, direttore di teatri sovvenzionati e i contesti, i gruppi umani o le realtà politico-sociali con le quali questo attore storico è entrato in contatto.

Insomma, nella convinzione che ogni lavoro monografico su singoli artisti o singoli gruppi di teatro implica anche di indagare su una o più collettività che attraversano una pluralità di contesti, un'indicazione metodologica proposta da Jacques Revel, sviluppata a partire dall'orizzonte epistemologico aperto dalla microstoria, si è rivelata utile:

Il lavoro di contestualizzazione multipla praticato dai microstorici [...] afferma innanzitutto che ogni attore storico partecipa, da vicino o da lontano, ai processi – e dunque s'inscrive in contesti – di dimensioni e di livello differenti, dal più locale al più globale. Non esiste perciò iato, ancor meno opposizione, tra storia locale e storia globale. Ciò che l'esperienza di un individuo, di un gruppo, di uno spazio permettono di cogliere è una modulazione particolare della storia globale. Particolare e originale, inoltre: ciò che infatti il punto di vista microstorico offre all'osservazione non è una versione attenuata o parziale o mutila di realtà macrosociali, ma una versione differente (Revel 1994: 561).

Ora, questa riflessione, in Italia piuttosto nota ma meno se si guarda agli studi teatrali francesi<sup>3</sup>, ha funzionato come stimolo e modello per cogliere la dialettica specifica tra locale e globale che è possibile studiare attraverso la storia di Planchon, guidando così le analisi di una documentazione archivistica, storico-critica e memorialistica molto ricca benché poco esplorata.

Da questo punto di vista, la dimensione marcatamente transnazionale nella quale Planchon ha operato come direttore prima del Théâtre de la Cité de Villeurbanne, poi del Théâtre national populaire (Tnp), è apparsa in modo sempre più evidente. In breve, le tracce del percorso e dei processi analizzati mostravano a che punto, per esempio, i dibattiti o le dinamiche alle quali Planchon ha preso parte o che ha egli stesso attivato in Francia risentivano in modo più o meno diretto non solo del peso di un macrocontesto internazionale, quanto piuttosto direttamente dei dibattiti in seno alle

---

3 Una delle rare eccezioni è rappresentata da un intervento recente di Martial Poirson (2024).

reti di relazioni, nazionali e internazionali, nelle quali Planchon era inserito o cercava progressivamente di inserirsi<sup>4</sup>.

Il confronto con queste dinamiche storiche, artistiche e sociali complesse ha, quasi in modo obbligato e grazie al dialogo con colleghe e colleghi alle prese con problemi analoghi, reso necessario l'approfondimento della prospettiva epistemologica aperta dall'orizzonte dell'*histoire croisée*, che si potrebbe tradurre "storia incrociata" ma che è nota anche come *connected o crossing history*.

Sviluppata nel 2003 da Bénédicte Zimmermann e da Michael Werner, l'*histoire croisée* obbliga, in primo luogo, ogni ricercatore a una maggiore presa di coscienza rispetto al punto di vista dal quale si analizzano i fenomeni storici: «L'*histoire croisée* pone il problema della propria storicità a partire da un triplo processo di storicizzazione: dell'oggetto, delle categorie d'analisi e dei rapporti tra il ricercatore e l'oggetto» (Werner e Zimmermann 2003: 10). Inoltre, essa offre una «cassetta degli attrezzi [*boîte à outils*] che, oltre le scienze storiche, può risultare operativa per molte altre discipline che incrociano prospettive del passato e del presente» (*Ibidem*).

Nel quadro della ricerca su *Planchon et ses théâtres*, questa riflessione si è rivelata decisiva per comprendere la dimensione transnazionale dei fenomeni studiati:

[i]n una prospettiva di *histoire croisée* il transazionale è compreso come un livello che si costituisce in interazione con i precedenti [...] Invece di limitarsi ad un effetto di riduzione macroscopica, lo studio del transazionale fa apparire una rete di interrelazioni dinamiche, le cui componenti sono in parte definite attraverso i legami che esse intrattengono e le articolazioni che strutturano le loro posizioni. Considerata sotto questa prospettiva, l'*histoire croisée* può aprire delle piste promettenti per la scrittura di una storia d'Europa che non si riduca alla somma delle storie degli Stati membri o delle loro relazioni politiche (Werner e Zimmermann 2003: 22-23).

---

4 Emblematiche appaiono, da questo punto di vista e citando solo gli esempi più evidenti, le relazioni complesse intrattenute da questo regista con Jean Vilar o con la redazione e il gruppo editoriale della rivista «Théâtre Populaire» (cfr. Consolini 1998) così come, sul piano internazionale, con istituzioni quali il Berliner Ensemble, il Piccolo Teatro di Milano e le personalità che le hanno dirette.

Sintetizzando molto, l'orizzonte epistemologico aperto da Zimmermann e da Werner può rivelarsi utile per l'analisi della complessità del Fitu, un festival la cui storia è interessante per conoscere la dimensione precipuamente transnazionale del modo di fare e di pensare il teatro che si sviluppa in Europa dopo il 1945. Inoltre, Werner e Zimmerman invitano a mettere costantemente in discussione le categorie dell'analisi e la posizione di chi le usa. Proprio influenzati da questo stimolo si cercherà, allora, di pensare alla complessità del Convegno sull'opera di Antonin Artaud che nel 1966 ha luogo per iniziativa e in seno al festival parmense. Questa riflessione sintetica non si limiterà, però, ad applicare il quadro di riflessione dell'*histoire croisée* ma, anzi, cercherà di proporre un suo sviluppo e una sua integrazione con altri orizzonti epistemologici possibili.

## **Il caso di un Convegno su Artaud in un festival europeo del teatro universitario**

I festival di teatro che nascono in Europa dopo la Seconda guerra mondiale si presentano come luoghi di scambio o di competizione ma anche come modi di produrre e diffondere culture teatrali in un contesto nel quale uomini e istituzioni si rinnovano attraverso delle pratiche sociali che cercano di costruire nuovi modelli per le relazioni internazionali.

Da questo punto di vista il Fitu, la cui storia inizia nel 1953 e termina nel 1975, appare tanto rappresentativo di questa stessa specificità quanto profondamente legato all'evoluzione del teatro universitario, ovvero a quelle realtà «liminoidi rispetto al teatro ufficiale e professionale [che] agivano come cerniere performative» (Gandolfi 2024: 397). Inoltre, anche seguendo la periodizzazione proposta da Giulia Govi Cavani, la cui tesi di dottorato è consacrata alla storia di questo festival, la vita del Fitu potrebbe essere divisa in tre fasi: una iniziale, che coincide con i suoi primi anni di vita, alla quale ne segue una legata agli anni Sessanta, momento di profondo rinnovamento di una manifestazione culturale di alto livello e di progressivo superamento dei rituali goliardici propri all'università d'élite degli anni Cinquanta. L'ultima fase, quella degli anni Settanta, sarebbe piuttosto emblematica della spinta alla politicizzazione e al recupero di pratiche folkloriche proprie alle classi subalterne, caratteristica precipua di questo decennio, che a Parma segnò il passaggio di gestione del Fitu dal Centro universitario

teatrale (Cut) di Parma, cui il festival era a vario titolo legato, alla compagnia del Collettivo – la cui storia è stata parzialmente ricostruita dalla storica Margherita Becchetti (2003).

Ora, dal nostro punto di vista, ciò che più interessa è di cogliere sinteticamente l'importanza internazionale di questo festival e le parole che Lew Bogdan usa per parlare anche del Fitu sembrano utili a questo scopo. Bogdan è stato un protagonista della vita del Festival mondiale del teatro universitario di Nancy e, nel 1972, rimpiazzerà alla direzione di Nancy lo stesso Jack Lang, succedendo così al fondatore e direttore di questo festival, il quale, come è noto, sarà prima nominato direttore del Théâtre di Chaillot e poi Ministro della Cultura durante i mandati presidenziali di François Mitterrand.

Bogdan, futuro codirettore dello Schauspielhaus di Bochum insieme a Peter Zadek, così ricorda l'importanza dei festival universitari degli anni Sessanta e Settanta:

Nel solco del mitico Festival di Erlangen, nacquero o si svilupparono diversi altri festival internazionali di teatro studentesco. Tra i più famosi, cioè [tra] quelli che hanno fatto da catalizzatori per la giovane internazionale dei teatri universitari, c'è stato il Festival di Wroclaw in Polonia, un festival di protesta all'interno del sistema comunista [...]. Il suo omologo in Jugoslavia era il Festival di Zagabria. C'era anche il Festival di Parma, risolutamente schierato con l'estrema sinistra e che fu il crogiolo per un'intera generazione di creatori italiani ed europei che avrebbero fatto a pezzi le norme del teatro consolidato in Italia. L'intera geografia della rinascita teatrale europea ruotava attorno a questi centri chiave: Erlangen, Zagabria, Wroclaw e Parma (Bogdan e Wauters 2018: 25).

Questa sintesi, certo suggestiva, pare altresì efficace nel descrivere la novità rappresentata da questi festival universitari; tuttavia questo testimone non ha fatto alcuna esperienza della vita del festival parmense negli anni Cinquanta, quando il Fitu già ospitava il meglio del teatro universitario europeo ed era direttamente legato all'associazionismo giovanile cattolico (cfr. Solieri 2023: 157-179), né ha vissuto direttamente la vita del festival negli anni Sessanta, anni di profondo rinnovamento, politico e ideologico, del festival e della futura classe dirigente di Parma.

Ciò nondimeno, nelle sue parole è forse possibile scorgere un riflesso degli incontri e dei dibattiti culturali voluti dal gruppo che, tra il '65 e il '67,

imprime una svolta decisiva a questa manifestazione. In questi quattro anni i giovani universitari, intellettuali e amici Oddone Pattini, Chiara Valentini e Andrea Calzolari guidano il festival e scelgono queste parole, pensate come editoriale al secondo numero della rivista «Teatro Festival», per presentarsi ai lettori e potenziali frequentatori del Fitu:

Ci siamo conosciuti e formati come organizzatori del Fitu di Parma, a contatto con spettacoli di diverso livello, che però portavano gli echi dei fermenti culturali attivi nei principali paesi europei. Dando alla rassegna un deciso carattere culturale ed eliminando da essa ogni aspetto goliardico-dilettantistico, siamo riusciti a valorizzare le manifestazioni collaterali istituzionalizzandole con il carattere di seminario di studi che, l'anno scorso, si è interessato all'opera di A[ntonin] Artaud (Calzolari, Pattini e Valentini 1967: 1-2).

«Teatro Festival» è lo strumento attraverso il quale elaborare il rinnovamento che il gruppo auspica. Malgrado i suoi soli tre anni di vita, questa pubblicazione ospita contributi provenienti da intellettuali quali Giuseppe Bartolucci, pubblica un'intervista di Eugenio Barba a Grotowski e trasmette gli atti dell'importante convegno, svolto dal 28 al 30 marzo '66, ed evocato in questo stesso editoriale. Roberta Gandolfi così sintetizza la prima impressione che si riceve dalla lettura degli atti del convegno svolto nel corso della XIV edizione del Fitu<sup>5</sup>: «Immergersi oggi in queste ricchissime pagine è come aprire uno squarcio sulla ricezione di Artaud al momento del suo impatto massimo e controverso [...]» (Gandolfi 2024: 404).

Per circoscrivere la circolazione di questa pubblicazione è forse utile constatare la presenza chiara di un riferimento bibliografico a questo numero di «Teatro Festival» tra gli appunti del critico e universitario francese Bernard Dort<sup>6</sup> – il quale, del resto, nel 1968 sarà invitato a partecipare a un convegno su Jean Genet proprio dal Fitu, i cui atti non saranno però pubblicati. Certo, si tratta di un indizio marginale che, tuttavia, potrebbe rivelarsi significativo. Dort è tra i fondatori degli studi teatrali in Francia, redattore della mitica

5 Tra le personalità che prendono parte al dibattito il filosofo Jacques Derrida, l'editore Claudio Rugafori, il regista Charles Marowitz, lo studioso di teatro Jean Duvignaud o, ancora, il letterato Alain Jouffroy – tra altri nomi di intellettuali e di artisti che partecipano al dibattito ma non pubblicano i loro interventi. Bartolucci, invece, pubblica uno studio sulla corrispondenza tra Artaud e Jovet.

6 Documento conservato presso il fondo Bernard Dort della Théâtrothèque Gaston Baty della Sorbonne nouvelle, segnatura «FD Archive 58. Artaud».

rivista «Théâtre Populaire» e, dal 1964, *maître assistant* in Studi teatrali presso la Sorbona (cfr. Meyer-Plantureux 2004). In questa veste, proprio nel '65-'66 inizia a dedicare un corso alla teoria della recitazione contemporanea nel quale l'esperienza e la teoria di Artaud iniziano a prendere uno spazio sempre più preponderante, fino a dedicargli un corso monografico. Questo critico e storico del teatro, ma anche attento osservatore delle mutazioni della scena italiana, è plausibile fosse interessato agli atti di questo convegno in ragione del contributo di Jacques Derrida presente tra queste pagine – molto noto e commentato, in tempi recenti, anche da Fabio Acca (Acca 2004: 157-196). Il testo *Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, pubblicato in francese da Gallimard nel volume *L'Écriture et la différence* del 1967, corrisponde (quasi letteralmente, eccezion fatta per pochi passaggi in nota) alla comunicazione presentata al convegno parmense nel 1966 e pubblicata proprio su «Teatro Festival» grazie all'insistenza di Chiara Valentini<sup>7</sup>.

Ora, è possibile studiare il peso di questo intervento particolare in modo *incrociato* e in una prospettiva transnazionale? Ovvero, in che modo la *boîte à outils* dell'*histoire croisée* aiuta a prendere in considerazione l'incontro e lo scambio ineguale tra i partecipanti a questo evento al contempo teatrale e accademico?

Derrida, di fatto, postula tramite Artaud il superamento del regime della rappresentazione e del teatro come imitazione e, in Italia, influenza la nascita del Nuovo Teatro, come elaborazione teorica e come pratica concreta, benché il filosofo utilizzi Artaud per ripensare i fondamenti della filosofia occidentale, non del teatro. In ogni caso, e al di là dell'importanza di questo testo nel contesto italiano, marcato, come è ben noto, dalla pubblicazione di un numero monografico su Artaud della rivista «Sipario» nel 1965, qual è l'impatto sul mondo del teatro francese di questo stesso testo in questi anni?

Queste domande sono poste non per proporre una risposta nello spazio di poche righe ma per pensare la complessità di questi scambi e delle

---

7 Dettaglio che si evince molto chiaramente da due lettere di Valentini trovate nel fondo Jacques Derrida, conservato presso l'Institut mémoire de l'édition contemporaine, Caen, segnatura: 219DRR/174.8. Dallo spoglio del fondo personale del filosofo francese sembra emergere anche la partecipazione di Derrida alle rappresentazioni del festival e alla tournée della versione dell'*Amleto* del regista Marowitz, che quest'anno presenta con l'Experimental Group in-Stage, portata nel 1966 in tournée sia a Parma che, subito dopo, al Teatro Stabile dell'Aquila – il filosofo conservava infatti un programma di questa seconda rappresentazione.

prospettive incarnate dai partecipanti a questo convegno della metà degli anni Sessanta. Complessità tanto più accentuata se si pensa alla sintesi proposta da Bernard Dort nel 1988, brutale ma efficace per quel che concerne la Francia. L'accademico francese ha affermato che il periodo di fermento culturale degli anni Sessanta e Settanta non avrebbe coinciso con la nascita di una modalità di pensare e di praticare il teatro radicalmente nuova ma, piuttosto, con la riscoperta di una cultura dell'attore che l'egemonia di una cultura prettamente registica negli anni precedenti avrebbe cancellato (Dort 1988: 135). Quanto invece la spinta ideale verso un teatro radicalmente *altro* ha influito sulla lettura e sull'uso delle opere di Derrida e di Artaud in Italia, creando così uno iato rispetto alla considerazione e alla successiva ricezione del pensiero artaudiano proprio nel contesto teatrale francese?

Oltre a questo testo, gli altri interventi offrono la possibilità di una lettura incrociata con altre elaborazioni *a partire da* Artaud, si pensi all'intervento del regista Marowitz, in particolare per gli elementi che egli rivela rispetto all'uso del pensiero artaudiano durante la sua collaborazione con Peter Brook al Theatre of Cruelty, nel 1964, in occasione della creazione del *Marat-Sade* scritto da Peter Weiss. Uno studio approfondito che parta da questo convegno e da questo testo potrebbe, infatti, considerare l'impatto specifico che quest'appropriazione dell'*Amleto* presentata a Parma nel 1966 ha lasciato sulle scene italiane in generale e, in particolare, sui registi Luigi Gozzi – che prende parte al convegno – o sui registi del Cut di Parma Giorgio Belledi e Bogdan Jerković.

Nessuna delle piste di riflessione qui proposte può essere conclusa ma possiamo almeno evocare, in ultima istanza, la traccia della presenza di Bartolucci a questo convegno del Fitu e tra le pagine di «Teatro Festival». La traiettoria di questo critico, in questi anni ancora attento alle possibilità offerte da un rinnovamento delle tecniche brechtiane – come si evince anche dal testo che pubblica nel numero uno di questo stesso periodico – potrebbe essere incrociata con le tracce del suo passaggio al convegno veneziano che, nel settembre dello stesso anno, accompagnerà la prima venuta del Berliner Ensemble in Italia e che vedrà protagonisti lo stesso Dort, il critico Ernest Schumacher oppure i registi Roger Planchon e Giorgio Strehler.

L'elenco di alcuni dei percorsi incrociati che gli atti di questo convegno permettono di studiare potrebbe in realtà continuare. L'ultima domanda che può essere posta e che, forse, permetterebbe di integrare le precedenti

è se sia insomma possibile, e auspicabile, proseguire lo studio incrociato di queste traiettorie multiple per pensare «la seconda vita di Artaud» (Mango 2019: 197-198) come un processo che ha toccato direttamente e ugualmente una pluralità di gruppi o individui lasciando segni tanto diversi, talvolta anche opposti, in ciascuna delle parti coinvolte ma segni ugualmente marcanti.

## **Ipotesi su degli scambi transnazionali: il caso Artaud oltre la dimensione della ricezione**

Quest'ultima riflessione circa la specifica ricezione italiana, o meglio europea, di Artaud, non sembra però bastare per evitare il rischio di appiattare il fenomeno della rilettura e dell'uso del pensatore del *Théâtre de la cruauté* a una dimensione piuttosto passiva, nella quale lo scambio avrebbe luogo sempre tra artisti e intellettuali francesi in posizione “attiva” e gli “altri” che passivamente riceverebbero interpretazioni e letture di quest'opera senza dare nulla in cambio. A partire da una segnalazione nata proprio della professoressa Gandolfi, la riflessione che Erika Fischer-Lichte ha sviluppato sul concetto di *entangled performance history* sembra efficace per evitare questo scoglio interpretativo.

Senza poter entrare nel dettaglio del sofisticato ragionamento della studiosa tedesca, sottolineiamo almeno come Fischer-Lichte utilizzi una formula mutuata dalla fisica quantistica per, allo stesso tempo, tradurre e sviluppare le riflessioni proposte venti anni fa da Werner e Zimmermann. In tal senso aggiunge che:

[il] concetto [di *entangled performance history*] mira anche a evitare le insidie di termini come “influenza” o anche “ricezione”. Entrambi suggeriscono che c'è una differenza nel raggiungimento dei risultati per le parti coinvolte nei processi e nelle pratiche di scambio. Mentre “influenza” di solito descrive l'impatto che una parte ha avuto su un'altra, a meno che non sia esplicitamente dichiarato che si è trattato di un effetto reciproco, “ricezione” considera le conseguenze del fatto che una parte “riceve” qualcosa senza lasciare traccia sulla parte da cui è stata “ricevuta”. Al contrario, il termine *entangled history* sottolinea che tutte le parti coinvolte nei processi di scambio sono state trasformate in modo riconoscibile, anche se in modi diversi e con conseguenze diverse. *Entanglement* sottolinea che c'è stata un'impronta su tutte le parti coinvolte. La *entangled history*

si riferisce a un passato interconnesso, in cui tutte le parti sono state influenzate dai processi storici di contatto e scambio, anche se si sono verificati in relazioni di potere altamente asimmetriche (Fischer-Licht 2023: 1).

Questa proposta sembra rinnovare le modalità con le quali si indaga su processi storici fondati sull'interconnessione tra gruppi, individui e culture attraverso modi di pensare la Storia e anche grazie a strumenti analitici nuovi. Questa studiosa dimostra, per esempio, come la ricezione giapponese di Brecht o di Ibsen di fatto produca una mutua influenza sulle civiltà teatrali europee e giapponese, oppure come la conquista del Messico da parte degli occidentali produca forme di teatro perfettamente coerenti con il modello del teatro spagnolo del *siglo de oro*, usate tuttavia per denunciare la condizione degli indigeni dell'America del Sud. Quali vantaggi si avrebbero, allora, se si usasse questa modalità specifica di ragionamento proprio per straniare<sup>8</sup> i modi coi quali comunemente si intendono le forme di circolazione delle grandi riforme teatrali del Novecento?

Non potendo proseguire oltre le nostre interrogazioni, concludiamo riassumendo la differenza tra i concetti di *interweaving* (che Fischer-Lichte sembra usare per tradurre il francese *interrelation*, usato da Werner e Zimmermann) e quello di *entangled history*. Schematizzando molto, da una parte abbiamo

il concetto di “intreccio” [*interweaving*] [che] non ha per ambizione di abbracciare una cultura (o più culture) come un'entità unica. Piuttosto, esso rivolge l'attenzione alle attività concrete e ai processi di intreccio portati avanti da particolari attori, agenti, tecnologie, materialità, forze, ecc. che hanno contribuito in modo costitutivo a creare l'odierna pluralità di culture performative tanto diverse quanto interrelate (Fischer-Lichte 2023: 2).

D'altra parte, è necessario prendere coscienza del fatto che «[d]i fatto, le storie delle culture teatrali intrecciate – o di pratiche performative interculturali – spesso non sono scritte come *entangled histories*. Piuttosto, le conseguenze dei processi di intreccio sono di solito valutate in modo alquanto unilaterale [...]» (Fischer-Lichte 2023: 25).

In che modo, allora, l'influenza di queste prospettive epistemologiche può rinnovare le modalità di investigazione sul «campo d'indagine»<sup>9</sup> del

8 Termine utilizzato nell'accezione data da Carlo Ginzburg nel saggio *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario* (2011: 15-39).

9 Definizione ripresa da Fabrizio Cruciani (1993: 3-11).

teatro del Novecento, inteso come uno spazio attraversato da percorsi multipli, e costellato da dispositivi di incontro e di scontro tra le Culture, programmaticamente polifonici, quali i festival di teatro?

## Bibliografia

- Acca, F. (2004). “Dal volto all’opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia”. *Culture teatrali*, 11, 157-196.
- Becchetti, M. (2003). *Il teatro del conflitto: la Compagnia del collettivo nella stagione dei movimenti. 1968-1976*. Odradek.
- Bogdan, L., Wauters, P. (2018). *Comme neige au soleil. Le festival mondial du théâtre de Nancy 1963-1983*. L’Entretemps.
- Calzolari, A., Pattini, O., Valentini, C. (1967). “Nero su bianco”. *Teatro Festival. Rivista di teatro sperimentale e universitario*, 1-2.
- Consolini, C. (1998). *Théâtre Populaire. Histoire d’une revue engagée 1953-1964*. Éditions IMEC.
- Cruciani, F. (1993). “Problemi di storiografia dello spettacolo”. *Teatro e Storia*, 8(1), 3-11.
- Derrida, J. (1967). *L’écriture et la différence*. Éditions du Seuil.
- Fischer-Lichte, E. (2023). Introduction: entangled performance histories. New approaches to Theater Historiography. In Aa.Vv. (Eds.), *Entangled Performance Histories* (1st ed., pp. 1-27). Routledge.
- Gandolfi, R. (2024). Le riviste dei teatri universitari in Italia negli anni Sessanta: la cometa di «Teatro Festival» (1966-1967). In M.I. Biggi, M. Consolini, S. Lucet, R. Piana, A. Rykner, M. Zannoni (Eds.), *Il Teatro delle riviste/Le Théâtre des revues (1870-2000). I periodici come oggetti e strumenti della storiografia teatrale/Les périodiques comme objets et outils de l’historiographie théâtrale* (pp. 397-408). Edizioni di Pagina.
- Ginzburg, C. (2011). Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario. In Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza* (pp. 15-39). Feltrinelli.
- Mango, L. (2019). *Il Novecento del teatro. Una storia*. Carocci.

Meyer-Plantureux, C. (2004). *Bernard Dort. Un intellectuel singulier*. Éditions du Seuil.

Poirson, M. (2024). Historiographies théâtrales. In M. Poirson, *Manuel des études théâtrales : Les arts de la scène et du spectacle* (pp. 77-159). Armand Colin.

Revel, J. (1994). “Microanalisi e costruzione del sociale”. *Quaderni Storici*, 29(86), 549-575.

Solieri, F. (2023). “Il Festival internazionale del Teatro universitario di Parma dalla goliardia all’impegno politico (1953-1975)”. *Annali di Storia delle università italiane*, 157-179.

Werner, M., Zimmermann, B. (2003). “Penser l’histoire croisée : entre empirie et réflexivité”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 7-36.

# **Drammaturgie per il teatro di figura contemporaneo in Italia e Francia: linee di ricerca**

*Francesca Di Fazio*

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DOI: 10.54103/st.256.c542

## **Abstract**

Cosa può apportare la figura animata alla scrittura drammatica contemporanea e, viceversa, cosa ne può trarre? Attraverso una prospettiva comparativa, la ricerca mette a confronto la produzione drammatica per il teatro di figura contemporaneo in Italia e in Francia, paesi in cui, dalla fine del XX secolo, esso ha attraversato profondi cambiamenti sia estetici che drammaturgici. Una maggiore attenzione alle questioni drammaturgiche ha rafforzato il rapporto tra l'arte delle figure e il teatro di prosa. In virtù di questa osmosi, alcune caratteristiche del regime contemporaneo della scrittura teatrale sono all'opera in spettacoli di teatro di figura creati a partire dagli anni Ottanta. L'intento è dunque quello di mostrare come le figure possano aprire nuove strade alla drammaturgia contemporanea attraverso lo spettro di rappresentazioni.

## **Parole chiave**

Teatro di figura; drammaturgia; teatro contemporaneo

## **Dramaturgies for Contemporary Puppet Theatre in Italy and France: Research Perspectives**

## **Abstract**

How does the animated figure contribute to contemporary dramatic writing, and conversely, what does it derive from it? This research adopts a comparative perspective to examine the dramaturgical production for contemporary puppet theatre in Italy and France – two countries where, since

the late 20th century, this artistic field has undergone significant aesthetic and dramaturgical transformations. The growing attention to dramaturgical concerns has reinforced the relationship between puppetry and theatre as a whole. Through this process of osmosis, key characteristics of contemporary playwriting have become integral to puppet theatre productions since the 1980s. The objective of this study is to demonstrate how animated figures open new creative pathways for contemporary dramaturgy by expanding the spectrum of representation.

### Keywords

Puppet Theatre; Dramaturgy; Contemporary Theatre

### Introduzione

Il teatro di figura è la forma teatrale che, forse più di ogni altra, espone il suo meccanismo di finzione, la sua natura artificiale. La sospensione dell'incredulità richiesta allo spettatore è alla base dell'illimitato spazio immaginativo offerto dalla figura. Che sia fatta di materiali grezzi o sofisticati, che abbia l'elasticità delle articolazioni o la fissità della maschera, che sia di tipo tradizionale o automatizzata, la figura, per la sua natura ovviamente fittizia rivela, dietro la sua materialità, un numero infinito di possibili rappresentazioni. La varietà di significati potenziali che la figura può trasmettere non ha mancato di affascinare diverse personalità artistiche europee nel corso dei secoli: marionettisti, naturalmente, ma anche attori, registi, teorici e scrittori. Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, alcuni movimenti artistici hanno prestato particolare attenzione al teatro di figura, per sviluppare un'espressione artistica libera da convenzioni naturalistiche<sup>1</sup>. Nel corso del XX secolo, grazie all'uso che ne hanno fatto diverse personalità del teatro contemporaneo<sup>2</sup>, la figura animata ha potuto rivelare le sue possibilità più radicali.

---

1 Si pensi, ad esempio, alla marionettizzazione dell'umano nel personaggio di Ubu Re nell'omonima pièce di Alfred Jarry (1896, adattata per marionette nel 1901 con il titolo *Ubu sur la butte*), alla teorizzazione della «Surmarionnette» da parte di Edward Gordon Craig (1908), ai copioni per marionette scritti da Fortunato Depero (1916-1917) o, ancora, all'interesse mostrato per l'uso di effigi, maschere e manichini da Antonin Artaud ne *Il teatro e il suo doppio* (1938).

2 A livello europeo, Tadeusz Kantor in Polonia, Philippe Genty in Francia, Joan Baixas in Spagna, Otello Sarzi in Italia, per citarne solo alcuni.

Successivamente, tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo, tale libertà espressiva ha interessato anche autori, scrittori e drammaturghi che hanno sperimentato la scrittura per il teatro di figura, inventando storie originali che hanno contribuito a rinnovare il genere. In particolare, alcuni autori contemporanei di lingua francese, come Daniel Lemahieu, Jean Cagnard o Kossi Efoui, sembrano aver trovato nella figura un mezzo funzionale all'espressione della loro scrittura, come dimostrano i rapporti di collaborazione duraturi che hanno instaurato con compagnie di marionettisti. Sul versante italiano, alcuni artisti del teatro di figura dedicano grande attenzione alla scrittura e alla costruzione drammaturgica dei propri spettacoli, tanto da stimolare la pubblicazione dei testi, come ad esempio Gigio Brunello, Marta Cuscunà, Enrica Carini e Fabrizio Montecchi<sup>3</sup>.

Dalla seconda metà del XX secolo il teatro di figura si è avvicinato sempre di più al teatro di prosa, sia per un progressivo processo di istituzionalizzazione del settore nella legislazione dello spettacolo dal vivo, sia per le modalità di creazione degli spettacoli, che sono diventate sempre più articolate e in grado di coinvolgere diversi professionisti dello spettacolo (Jurkowski 2008; Plassard 2019). Ciononostante, sebbene si possa osservare un crescente interesse per i testi destinati alla figura – più in ambito francese –, non è ancora emersa una correlazione tra le tendenze drammatiche del teatro di figura e quelle della storia del teatro in generale. Che si tratti di opere anonime, adattamenti, canovacci o testi di autori della letteratura “maggiore”, i copioni del teatro di figura vengono generalmente esclusi dagli studi teatrali. Allo stesso modo, la storia e l'evoluzione dei suoi testi non trovano spazio nei manuali di storia dello spettacolo.

Con l'intenzione di ampliare lo studio di queste drammaturgie ancora poco esplorate, l'obiettivo di questo saggio<sup>4</sup> è indagare come le possibilità

---

3 Gigio Brunello, *Tragedie e commedie per tavoli e baracche*, Vittorio Veneto, De Bastiani Editore, 2018. Gigio Brunello, Gyula Molnár, *Macbeth all'improvviso. Operette apocrife, sinottiche, ctonie ed epifaniche*, Roma, Tab Edizioni, 2025. Marta Cuscunà, *Resistenze femminili. Una trilogia*, Udine, Forum, 2019. Marta Cuscunà, *Sguardi di specie. Una trilogia ecofemminista*, Trento, Gorizia, Muse, Etnorama, 2025. Enrica Carini, Fabrizio Montecchi, *Cassandra*, Benevento, Edizioni Primavera, 2023.

4 Il saggio raccoglie solo una traccia della più ampia ricerca dottorale: Francesca Di Fazio, *La marionette et son drame. Les dramaturgies contemporaines pour le théâtre de marionnettes en France et en Italie (1980-2020)*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2025.

offerte dalla figura siano state riprese e utilizzate nella scrittura drammatica contemporanea. Cosa offre la figura alla scrittura e, viceversa, cosa ne ricava?

## **Autorialità e politiche culturali**

Un percorso verso una scrittura pensata espressamente per le figure si è delineato attraverso due ampi fenomeni. Il primo è intrinsecamente legato al mondo del teatro di figura, caratterizzato da una crescente sperimentazione dei mezzi, una diversificazione delle tecniche e una preminenza accordata all'aspetto visivo. Il secondo riguarda invece un cambiamento di prospettiva più generale nei confronti della scrittura teatrale e dell'autore drammatico, che ha fatto ritorno – seppur con difficoltà e in modo disomogeneo – dopo la cosiddetta «morte dell'autore» (Barthes 1973: 45). Questa espressione, tra gli anni Sessanta e Settanta, sembrava aver sancito la dissoluzione del dramma all'interno della performance art e l'attribuzione dell'autorialità al regista. Dopo la ripetuta affermazione della sua scomparsa, la scena teatrale ha subito un cambiamento di ritmo: sempre più, e soprattutto a partire dagli anni Novanta, si è parlato di un ritorno degli autori. Sia in Italia che in Francia la tendenza è stata la stessa: i teatri hanno prestato maggiore attenzione alla produzione di spettacoli basati su testi inediti, le scuole hanno sviluppato corsi dedicati alla drammaturgia, mentre festival e premi hanno stimolato giovani autori.

Questo percorso si ritrova anche nell'esperienza di alcune compagnie di teatro di figura di lunga data, come quella di Dominique Houdart e Jeanne Heuclin, che, dopo i primi spettacoli nati da adattamenti di testi teatrali o letterari preesistenti, hanno avviato e mantenuto collaborazioni stabili con autori ai quali commissionavano, ex novo, i testi per i loro spettacoli. Così, nell'ambito della figura, «la collaborazione tra il manipolatore, il drammaturgo e il costruttore è [stata] alla base di un teatro rinnovato» (Eruli 1982).

I repertori “tradizionali” per le figure si presentavano principalmente come testi spuri e, soprattutto, privi di un preciso autore: l'appropriazione di materiali testuali diversi, la reinterpretazione di storie tramandate, le variazioni e le improvvisazioni hanno fatto del teatro di figura “tradizionale” un «teatro senza autore» (Jurkowski 1995: 25). L'analisi dei repertori contemporanei rivela, al contrario, una progressiva riduzione del ruolo della

riscrittura come elemento centrale nella creazione drammaturgica. Sebbene la pratica dell'adattamento rimanga ancora diffusa, emerge con maggiore evidenza una prospettiva autoriale che privilegia l'elaborazione di testi originali. Questi sono sviluppati in stretta relazione con l'elemento figurativo, sia con la sua dimensione plastica e con la tecnica di animazione che necessita, sia nella sua relazione con chi la manovra.

L'evoluzione del teatro di figura è stata influenzata da molteplici fattori esterni, il che rende necessaria una sua contestualizzazione all'interno del più ampio sistema teatrale e culturale dei due Paesi esaminati. In quanto forma teatrale tradizionalmente considerata minoritaria, esso risente in modo significativo della limitata disponibilità di risorse economiche, un elemento che incide sulle possibilità di sperimentazione e innovazione drammaturgica. La fragilità e la precarietà delle condizioni materiali influenzano profondamente il ruolo dell'autore che si accinge a scrivere per le figure, determinando una postura autoriale "fluida". L'autore può coincidere con il burattinaio stesso, un fenomeno particolarmente diffuso in Italia, dove il marionettista è spesso responsabile di tutti gli aspetti della produzione teatrale, dalla scrittura alla realizzazione scenica. Tuttavia, la scrittura può anche essere affidata a un autore esterno, che collabora in modo regolare o occasionale con un marionettista o una compagnia. In altri casi, la figura dell'autore si sovrappone a quella del dramaturg, assumendo un ruolo di osservatore esterno e fornendo un accompagnamento critico-letterario al processo creativo.

Tra queste diverse modalità di produzione, in Italia prevale il modello del burattinaio "tuttofare", oppure quello della compagnia che integra al proprio interno diverse professionalità con ruoli specifici. Tuttavia, non mancano esperienze di collaborazione con autori esterni: è il caso, ad esempio, della collaborazione tra Massimo Schuster e Francesco Niccolini, o di quella tra Mimmo Cuticchio e Salvo Licata. In Francia, invece, il ricorso a un autore esterno è una prassi significativamente più diffusa, soprattutto dagli anni Novanta. Questa differenza può essere meglio compresa mettendo a confronto i sistemi di sostegno alla creazione drammatica. In Francia, infatti, le istituzioni teatrali hanno progressivamente attribuito maggiore rilevanza e visibilità agli autori drammatici contemporanei<sup>5</sup>, contribuendo

---

5 Théâtre national de la colline; Théâtre Ouvert Centro Nazionale delle Drammaturgie Contemporanee; la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon Centro nazionale delle scritture dello spettacolo.

a consolidare il loro ruolo nella produzione teatrale, anche all'interno del teatro di figura. In Francia vi sono inoltre forme di finanziamento per il sostegno all'accompagnamento (*aide au compagnonnage*, creato nel 2008 dal Ministero della Cultura francese), che consente a registi o autori esordienti di beneficiare di un sostegno all'interno di una compagnia. In particolare, il "*compagnonnage* Autore" incoraggia la collaborazione tra una compagnia e autori contemporanei, che condivideranno il processo di scrittura e l'adattamento del testo per la scena.

Le differenze tra le politiche culturali dei due Paesi inevitabilmente si ripercuotono sui risultati delle loro produzioni artistiche: mentre in Francia si sono sviluppati esperimenti di collaborazione tra scrittori e artisti del teatro di figura, in Italia sono emerse piuttosto le sperimentazioni drammaturgiche degli stessi burattinai, autori di testi con qualità letterarie spesso manifeste ma che raramente vengono pubblicati. Il confronto tra le due realtà testimonia quindi lo sviluppo dinamico delle opere per il teatro di figura, divise tra la dimensione sperimentale della parola dell'autore e quella più artigiana della scrittura del burattinaio-autore.

Tuttavia, questa limitatezza di risorse ha anche dato origine a dinamiche virtuose. Da un lato, si osserva una crescente tendenza da parte dei burattinai-autori a integrare un punto di vista drammaturgico esterno nel proprio processo creativo. Un esempio significativo è rappresentato da Marta Cuscunà, che ha sviluppato una collaborazione continuativa con il suo assistente alla regia Marco Rogante e con la scenografa Paola Villani. Analogamente, la relazione artistica tra il burattinaio Gigio Brunello e il regista Gyula Molnár si configura come una vera e propria simbiosi creativa, in cui i ruoli di autore e regista si intrecciano in un processo di co-creazione e co-autorialità.

Dall'altro lato, si rileva un movimento centripeto che coinvolge gli autori esterni, i quali passano da una posizione inizialmente marginale a un ruolo sempre più centrale all'interno del processo di creazione scenica. Un caso emblematico è quello dell'autore francese Daniel Lemahieu, che, pur avendo inizialmente una conoscenza limitata del teatro di figura, ha progressivamente sviluppato un rapporto più profondo con questa forma espressiva. In particolare, il suo percorso lo ha portato a definirsi come autore-dramaturg nella collaborazione con François Lazo, contribuendo in modo significativo alla costruzione drammaturgica dello spettacolo. In

questo contesto, il teatro di figura si delinea come uno spazio di sperimentazione linguistica e operativa, capace di ridefinire le modalità di scrittura e di creazione scenica. «Il gesto della scrittura esprime il movimento dell'attore, del manipolatore o della marionetta. Lo scrivere propone una parola-azione. [...] Le marionette possono essere il mezzo, il modello per questo atto di impressione» (Lemahieu 2002: 29).

Dalle convergenze di alcune di queste posture autoriali si rende possibile individuare quella che potrebbe essere la postura dell'autore a venire – ossia dell'autore che non ha ancora scritto per le figure –, scomponibile in tre movimenti. Il primo consisterebbe in un “movimento di andata e ritorno” tra la scrittura del testo e le possibilità visive, estetiche e simboliche offerte dalla figura e dall'incontro con la scena; in questo processo, il testo non viene concepito come un'entità autonoma, ma in costante dialogo con la dimensione plastico-figurativa del teatro di figura, in un'interazione dinamica tra parola e immagine. Il secondo si configurerebbe come un “movimento di attrazione da parte dell'oggetto”, in cui la figura diventa un vero e proprio innesco per la scrittura. L'impulso alla scrittura nasce dalla forma, dai materiali e dall'estetica dell'oggetto animato, che può evocare suggestioni tanto riconoscibili quanto astratte o grezze. In questo senso, la marionetta si trasforma in una matrice generativa del discorso drammaturgico. Infine, un “movimento di ibridazione” farebbe convergere diversi linguaggi e modalità di rappresentazione verso una possibile sintesi della dialettica tra *opsis* e *logos*: unendo la parola scritta, il palcoscenico, le figure e gli interpreti, l'autore a venire del teatro di figura potrebbe realizzare una fusione tra l'oggetto e gli altri linguaggi teatrali, arricchendo il presente del teatro con modalità concrete di rappresentazione legate a un linguaggio plastico e organico, animato e situato al centro di questo incontro.

## Rilievi drammaturgici

La riflessione drammaturgica occupa quindi un posto centrale nello sviluppo della scrittura per il teatro di figura contemporaneo. Gli aspetti tecnici giocano un ruolo importante nella struttura dello spettacolo: ogni oggetto, ogni tecnica di animazione ha una sua grammatica particolare, una sua gestualità. Di fronte a tali esigenze specifiche, si è assistito a un aumento del ricorso alla figura del dramaturg. Mentre in Italia esistono pratiche meno

strutturate e forme di drammaturgia condivisa, in Francia alcuni artisti arrivano a dire che non lavorerebbero più senza il contributo di un dramaturg<sup>6</sup>.

L'aumento della complessità del lavoro drammaturgico è legato al posizionamento della scrittura per le figure nel regime contemporaneo della scrittura teatrale. A partire da questo presupposto, è utile focalizzare l'attenzione sui cambiamenti drammaturgici ed estetici che hanno caratterizzato il teatro di figura alla fine del XX secolo. Non è infatti difficile identificare le affinità di questo ambito con il modello postdrammatico, così come definito da Hans-Thies Lehmann, e con quella che Jean-Pierre Sarrazac identifica come «scrittura rapsodica» (Sarrazac 1999: 24). Quest'ultimo, in particolare, non contrappone in modo radicale il drammatico all'epico, ma evidenzia piuttosto come alcune delle forme narrative più arcaiche, tra cui quella dei rapsodi, siano state integrate nella struttura drammatica classica in epoca moderna, producendo effetti innovativi. Se il rapsodo è colui che «riasmbla ciò che ha probabilmente strappato e disfa ciò che ha appena legato insieme» (25), allo stesso modo, nel contesto contemporaneo, il dramaturgo intreccia elementi eterogenei nella progressione drammatica, alternando fluidità narrativa e interruzioni rapsodiche.

L'analisi delle strutture testuali del teatro di figura contemporaneo evidenzia, ad esempio, l'uso di meccanismi di narrativizzazione, come emerge nelle sperimentazioni che combinano teatro di narrazione e teatro di figura in Italia. Questo fenomeno si osserva nei lavori di Marta Cuscunà (*È bello vivere liberi!*), Fabiana Iacozzilli (*La classe*), Marina Allegri e Maurizio Bercini (*Cide*), così come in alcune produzioni di Gigio Brunello (*Lumi dall'alto, Il ritorno di Irene*). Di conseguenza, risulta evidente l'emergere della voce autoriale, che può manifestarsi attraverso differenti modalità: nell'espressione diretta dell'opinione dell'autore, nell'inserimento di lunghe didascalie che interrompono la costruzione dialogica – come accade nei testi teatrali di Jean Cagnard – o, ancora, attraverso note a margine intercalate nel testo, che ne frammentano continuamente la linearità, come avviene in *Fantastica visione* di Giuliano Scabia. L'interazione tra la presenza umana dell'attore-manipolatore e quella degli oggetti, il rapido ribaltamento di una situazione tragica in una comica, la mescolanza di diversi dispositivi e tecniche di manipolazione, la struttura in tableaux sono altri elementi che indicano una «scrittura in montaggio dinamico, trafitta da una voce narrante e interrogativa» che

---

6 Simon Delattre, intervista realizzata da chi scrive, 14 giugno 2022.

costituisce il «rifiuto del “bell’animale” aristotelico» (Sarrazac 2001: 106). In questo senso il teatro di figura, nella sua configurazione contemporanea, presenta alcune caratteristiche postdrammatiche intrinseche: in particolare, la de-gerarchizzazione, la simultaneità, il gioco con la densità segnica, la decostruzione. Questo si può osservare là dove, ad esempio, la marionetta diventa un mezzo per far risuonare la «polifonia dei personaggi assenti» (Dechaufour 2011: 89) nella scrittura di Kossi Efovi, dove scompare attraverso la dispersione acusmatica nell’uso della ventriloquia da parte di Dennis Cooper e Gisèle Vienne, o ancora dove diventa il supporto della fraseologia di Daniel Lemahieu, caratterizzata dalla cesura, dalla sincope, dall’interruzione, da forme di manipolazione della parola che aprono la strada a un linguaggio inaudito. Tuttavia, prendendo le distanze da una sovrapposizione eccessivamente lineare tra il concetto di postdrammatico, così come delineato da Lehmann, e il teatro di figura, emerge come i testi contemporanei destinati alle figure presentino una compresenza di caratteristiche sia postdrammatiche sia drammatiche. Sono infatti ricchi di storie, di personaggi, di dialoghi (è il dialogo che, secondo Szondi, costituisce la base del dramma “classico”), insomma di caratteristiche drammatiche tutte identificabili e ancora operative.

In questa prospettiva, includere il teatro di figura nell’ambito degli studi drammaturgici consente di evidenziare come la tendenza postdrammatica, identificata da Lehmann, non si configuri come un processo teleologicamente orientato verso la completa dissoluzione del dramma, ma piuttosto come una forma di «drammaticità che si sviluppa e opera in modo differente» (Danan 2013: 29).

A fronte di queste premesse, cosa ne è dei temi affrontati nei testi del teatro di figura? Attraverso l’analisi di alcuni di essi, è stato possibile individuare tre ambiti chiave di esplorazione drammaturgica, delineati come segue: “La memoria della figura” riguarda le modalità con cui il teatro di figura contemporaneo recupera e rielabora elementi tradizionali. Tale memoria si manifesta attraverso la riproposizione di personaggi emblematici, la riscrittura di testi appartenenti al repertorio popolare, l’uso di citazioni o l’impiego di strategie intertestuali. Tuttavia, questo processo non si configura in senso conservativo: i materiali provenienti dalle tradizioni vengono reintegrati in strutture che si distaccano dalla forma originaria, dando luogo a innovazioni estetiche e narrative.

“La figura di fronte alla realtà” allude alla capacità della figura animata di confrontarsi con tematiche sociali e politiche complesse, affrontando questioni controverse della contemporaneità. Il teatro di figura permette una figurazione che è allo stesso tempo reale e allusiva, efficace e simbolica. È grazie a questo doppio regime abitato dalla figura animata – concreta e allegorica insieme – che essa si rivela un mezzo efficace per toccare il mondo, interrogare la realtà e metterla in discussione.

“La figura e il male”, in riferimento a *La letteratura e il male* di Georges Bataille, rinvia infine alle numerose rappresentazioni della morte nel teatro di figura, sia nelle tradizionali baracche sia negli spettacoli contemporanei. La presenza del comico, in questo contesto, non svolge unicamente una funzione apotropaica o catartica, volta a esorcizzare l’angoscia della morte. Piuttosto, il suo utilizzo si configura come un mezzo per sperimentare la vita in modo più immediato e autentico. In questa prospettiva, l’immediatezza del riso si affianca al tragico come un ulteriore strumento per affrontare la negazione dell’esistenza, offrendo una forma alternativa di resistenza alla sua ineluttabilità.

## Conclusione

L’analisi delle drammaturgie del teatro di figura contemporaneo evidenzia come questo linguaggio scenico operi su un doppio livello: da un lato, recupera e rielabora materiali appartenenti alla tradizione attraverso processi di riscrittura e intertestualità; dall’altro, si confronta con la realtà contemporanea, offrendo strumenti di rappresentazione in grado di affrontare temi complessi con una profondità estetica e simbolica peculiare. In particolare, il teatro di figura si configura come un campo di sperimentazione drammaturgica in cui si intrecciano narrazione, frammentazione e ibridazione linguistica e segnica, ampliando così le possibilità espressive del teatro.

La figura animata si rivela anche un dispositivo capace di attivare forme di coinvolgimento uniche per il pubblico. La sua natura ridotta e apparentemente ingenua, la sua capacità di oscillare tra il comico e il tragico, tra il reale e il metaforico, le consente di fungere da mediatore tra spettatore e rappresentazione. Che svolga una funzione apotropaica, che alleggerisca un tema difficile attraverso una scena comica, o serva da “bandiera bianca” per

trasmettere efficacemente un messaggio complesso, la figura ha la capacità di prendere per mano lo spettatore e guidarlo verso geografie inesplorate.

In questa prospettiva, il teatro di figura riafferma il proprio posto nel panorama teatrale contemporaneo non come forma residuale o marginale, ma come linguaggio vivo e in continua evoluzione. Che si tratti di un microcosmo di stracci, maschere e scarti – l'immagine del carretto del burattinaio ambulante – o di un grande palcoscenico teatrale popolato da figure ed esseri umani, il teatro di figura contemporaneo è una forma d'arte che offre un ampio spettro di rappresentazioni poetiche. In questo modo, non fa altro che riaffermare il suo posto tra gli altri linguaggi della scena contemporanea, poiché, al pari di essi, apre nuove vie alla scrittura teatrale.

## Bibliografia

- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil.
- Danan, J. (2013). *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Actes Sud Papiers.
- Dechaufour, P. (2011). “La poétique du mouvement dans *Io (tragédie)* de Kossi Efoui”. *Africultures*, n. 86, 88-93.
- Eruli, B. (1982). *Texte et “pratique” dans le théâtre de marionnettes*. In P. Fournel (Ed.), *Les marionnettes*, Bordas.
- Jurkowski, H. (1995). *Une ou deux visions? Écrivains et metteurs en scène*, «Puck», n. 8, 24-28.
- Jurkowski, H. (2008). *Métamorphoses. La marionnette au XX<sup>e</sup> siècle*. L'Entretemps.
- Lehmann, H.-T. (2019). *Il teatro postdrammatico*. Cue Press.
- Lemahieu, D. (2002). “L'écrire par la marionnette”. *Alternatives théâtrales*, n. 72, 26-29.
- Plassard, D. (2019). “Mise en scène et dramaturgie: le théâtre de figure à la croisée des chemins”. *Móin Móin. Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, n. 2, 381-401.
- Sarrazac, J.-P. (1999). *L'Avenir du drame*. Circé poche.

Sarrazac, J.-P. (Ed.) (2001). "Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche". *Études Théâtrales*, n. 22.

PARTE 6:  
PRATICHE PERFORMATIVE, CONTESTI SOCIALI  
E NUOVE ECOLOGIE



# Teatro e trauma. Avvicinamenti per un campo di indagine

Lorenzo Donati

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DOI: 10.54103/st.256.c543

## Abstract

Il progetto indaga il rapporto tra trauma e teatro articolandosi in tre aree: connessioni tra discipline dello spettacolo e *trauma studies*; ruolo del teatro nello spazio pubblico durante e dopo la pandemia; tre casi studio sui processi teatrali come laboratori permanenti. La prima parte esplora il legame tra teatro e trauma con approcci interdisciplinari, analizzando esempi storici come *Akropolis* di Grotowski. La seconda parte esamina il teatro come strumento di ripristino delle relazioni in contesti traumatici, con esperimenti durante la pandemia (letture online, spettacoli audio, festival innovativi). I tre casi studio analizzano: *La cerimonia del fango* (sull'alluvione in Emilia-Romagna, Compagnia Menoventi), *Il teatro è differenza* (Nerval Teatro, con persone con disabilità) e *La cura delle parole* (laboratorio teatrale di Archivio Zeta per pazienti oncologici e familiari). La ricerca propone una metodologia multidimensionale per valutare l'impatto di laboratori e processi partecipativi, sollecitando un dialogo tra *medical humanities* e discipline dello spettacolo nel valorizzare le componenti estetiche, di cura e di elaborazione sociale delle arti sceniche.

## Parole chiave

Trauma studies; laboratorio; teatro sociale

## Theatre and Trauma: Approaches to a Field of Inquiry

### Abstract

The research project focuses on the concept of trauma and the role of theatre in its elaboration, divided into three areas: *performance studies* and *trauma studies*, theatre in public spaces during and after the pandemic, and three

case studies of theatre as a permanent laboratory. The first part explores the link between theatre and trauma through interdisciplinary approaches, analysing examples such as Grotowski's *Akropolis*. The second part examines theatre as a tool for restoring relationships in traumatic contexts, with experiments during the pandemic (online readings, audio performances, innovative festivals). The case studies analyse: *La cerimonia del fango* (Emilia-Romagna flood, Compagnia Menoventi), *Il teatro è differenza* (Nerval Teatro, with people with disabilities), and *La cura delle parole* (Archivio Zeta's workshop for cancer patients and families). The research proposes a multidimensional methodology to assess the impact of workshops and participatory processes, fostering dialogue between *medical humanities* and performing arts to enhance the aesthetic, care, and social dimensions of the performing arts.

### Keywords

Trauma Studies; Workshop; Applied Theatre

Il presente progetto di ricerca ha preso le mosse osservando i cambiamenti teatrali in epoca post-pandemica comparandoli con i mutamenti della scena nelle fratture novecentesche. Subito dopo la pandemia, abbiamo assistito a una concatenazione di eventi collettivi tragici: le guerre in Europa, l'alluvione, la recrudescenza del conflitto israelo-palestinese ma anche, guardando al perimetro più ristretto ma sempre collettivo delle città, le tragedie familiari con suicidi di giovani madri, i femmicidi ricorrenti, i delitti di adolescenti su coetanei ecc. Si tratta di eventi che ci raccontano le conseguenze di una sottovalutazione o peggio rimozione dei traumi coltivando l'illusione di guadagnare un veloce restauro della normalità. Anche per questo, e in coincidenza dell'inizio dell'insegnamento di chi scrive presso il Corso di Laurea in Educazione professionale, avvicinandoci dunque a un orizzonte di ricerca "applicato", si è deciso di focalizzare la ricerca sul concetto di trauma, intrecciando l'analisi della mutazione dei teatri con l'evolversi delle ragioni traumatiche sociali. La relazione fra traumi epocali e risonanze artistiche nel Novecento funge dunque da verifica per interrogare il contributo del teatro, e in particolare della sua dimensione laboratoriale, nella gestione dei traumi collettivi. In questo contributo ci proponiamo

principalmente di definire un campo di indagine, attraversando le tre parti di cui si compone la ricerca:

1. I *trauma studies* nel teatro: storiografia, teatro sociale e *medical humanities*;
2. Il teatro dentro al trauma. Il restauro delle relazioni nello spazio pubblico;
3. Casi di studio: il teatro come laboratorio permanente.

Descriviamo ora le diverse parti, che a loro volta si presentano scandite in paragrafi.

## ***I trauma studies nel teatro: storiografia, teatro sociale e medical humanities***

### *Prospettive storiche interdisciplinari nella relazione fra teatro e trauma*

Il nostro campo di indagine individua una reciproca tensione tra diverse discipline (prendendo a prestito il concetto da Fiaschini 2023), intersecando studi storiografici, ricerche nel teatro sociale e percorsi più prettamente di area medica. L'abbrivio concerne le forme e i modi attraverso i quali il teatro è stato in grado di comporre traumi e ferite di origine antropica, verso un teatro "post-traumatico" (Romanska 2012; Guccini 2011; Gandolfi 2016). Durante l'evento traumatico (antropico o meno), il teatro solitamente rimane in silenzio, poiché troppo forte è la voce della teatralità sociale. Tuttavia, quando la normalità ritorna, il teatro può sanare le ferite prodotte, generare cicatrici, ossia nuovi "segni sociali" che alimentano l'immaginazione e contribuiscono al cambiamento (anche del teatro stesso). Si propone quindi un'analisi storiografica dei procedimenti teatrali prossimi e successivi ad alcuni momenti di frattura del Novecento, indagando anche il concetto di trauma inteso come scomparsa: di vite umane, di persone, di luoghi. Si parte dalla dinamica laboratoriale necessaria a comporre una visione dell'uomo compromesso dopo il nazismo nel percorso di *Akropolis* di Jerzy Grotowski nel 1962 (fra formalizzazione del training e disposizione immersiva degli spettatori), per arrivare a esempi più vicini come il laboratorio teatrale condotto dal Teatro delle Albe nei territori del terremoto dell'Emilia (*Viaggio al centro della terra*, 2013) o la "scrittura del gesto" di Virgilio Sieni in *Home\_ quattro case* del 2014. Si prenderanno inoltre in esame episodi "periferici" come la drammaturgia nel post-dittatura in Argentina, seguendo gli studi sul teatro come "geroglifico" dello storico Jorge Dubatti (2002),

oppure esaminando le scritture originate dalla crisi balcanica, esempi di processi lunghi in cui il procedere teatrale contribuisce a metabolizzare le fratture della storia. Sempre dall'area sudamericana ci affidiamo al lavoro dello storico Juan Villegas (2005) che, in una proposta di periodizzazione multicultural del teatro, indica come le trasformazioni chiave dei discorsi teatrali vadano analizzate nel più ampio contesto dei mutamenti di immaginario, usando come punti di riferimento quei fatti storici che hanno comportato una modificazione nella produzione dei prodotti culturali. Osserviamo, studiamo e confrontiamo dunque esempi di risposte "immediate" (in cui spesso è mobilitata anche l'intera società civile) con metabolizzazioni di lungo termine, per verificare le modalità della partecipazione del teatro ai cambiamenti e comprendere quali pratiche innovative abbiano innervato il tessuto artistico e il sistema: dalla *Lectura Dantis* del 1981 di Carmelo Bene sulla torre degli Asinelli a Bologna fino al "ritorno" sul tema dieci anni dopo con *Antigone delle città* di Marco Baliani e Bruno Tognolini (1991).

Un ulteriore livello di analisi è proposto attraverso la lente dei *trauma studies*, seguendo il tentativo pionieristico di Cathy Caruth (1996) di trasporre gli studi sulle dinamiche psichiche in metodologie di analisi culturale. Nel punto d'intersezione tra il crollo della visione antropocentrica, l'esplosione della linearità narrativa e lo stato di trauma permanente che colpisce l'Occidente si innesta la ricerca sulle memorie di Diana Taylor (2020) e, più in generale, dei *performance studies*, indagini che sollecitano una peculiare attenzione verso le modalità di cancellazione, sopravvivenza e trasformazione della memoria in occasione di conflitti epocali e non. In questo campo si guarderà alle ricerche del Centro Interuniversitario di Ricerca sulla Memoria – MAP dell'Università di Roma Tor Vergata.

#### *Prospettive epistemologiche e ricerche sul campo: teatro sociale, teatro del reale*

Rimettiamo a fuoco il contributo delle discipline dello spettacolo inerenti al cosiddetto teatro educativo e sociale, percorrendo i fondamenti "tra disagio e cura" (Bernardi 2004), pionieristica proposta sulle diverse finalità del teatro che guarda alla terapia, all'estetica e al sociale; è necessario considerare i lavori che hanno contestualizzato la dimensione laboratoriale del teatro come processo capace di conferire unità a frammenti biografici che altrove non trovano composizione (Pontremoli 2005). Fra le più recenti acquisizioni facciamo nostra la consapevolezza di uno sconfinamento sulla

debolezza e sulla cura, dunque su una “malattia che cura il teatro” (Carponi, Porcheddu 2020), un teatro che abita uno spazio di non-appartenenza perché il suo operare non si limita all'estetica né esclusivamente all'utilità sociale, mostrando che la vulnerabilità pertiene all'umano (Fiaschini 2023). Un possibile punto di convergenza e di rilancio di queste ricerche si attesta attorno al cosiddetto “teatro del reale”, formulazione che interroga gli studi invitando ad adottare uno sguardo prismatico, a contatto con i mutamenti mediali e sociali: dalla prassi dello “scrivere il più vicino possibile alla realtà” dei teatri documentari (Magris, Picon-Vallin 2021) alle ricerche ormai storicizzabili sul “teatro narrazione”, che ha diffuso procedimenti come la soppressione del principio di finzione, l'oralizzazione, l'aderenza fra persona e personaggio (Guccini, Marelli 2004). E ancora guardiamo alle “interferenze” fra spettatori e pubblici (Carpani 2020) al tempo della *liveness* (Gemini 2016), verso la produzione di oggetti teatrali non identificati (Donati 2023).

*Pratiche di intervento: ambito medico e medical humanities*

Nel generare il campo d'indagine, partiamo dalla proposta ormai acquisita di Engel (1977) di integrare, nell'approccio alla cura e alla salute, fattori biologici, psicologici e socio-ambientali per comprendere l'origine delle malattie e progettare interventi terapeutici. Proseguendo, incontriamo un altro fondamento nel dibattito sulla reclusione psichiatrica, riconsiderando i processi italiani di de-istituzionalizzazione che hanno introdotto tecniche teatrali nel trattamento e nella cura, se si considerano i lavori di Basaglia (1968) e Scabia (1976). Tra le più recenti acquisizioni mettiamo al centro le evidenze nelle relazioni tra arte e medicina nella prevenzione, gestione e miglioramento delle malattie croniche e della salute mentale (WHO 2019). Ragioniamo intorno a un campo di pratiche dove si invita a “fare amicizia con il corpo” (van der Kolk 2015), lavorando non solo sulla verbalizzazione delle ragioni traumatiche ma anche e soprattutto sulle sensazioni fisiche sottostanti descrivendole, dando nomi, verbalizzando (la pressione, il calore, il vuoto, il formicolio ecc.). Si tratterebbe, anche con l'ausilio del teatro, di prendere confidenza con la cosiddetta “finestra di tolleranza” (Siegel 2001), qualcosa che ci permette di esplorare e quindi trasformare il sé corporeo, di allentare i blocchi che ne impediscono la manifestazione, come scrive in diversi interventi lo psicologo Stefano Masotti (2016), per il quale il teatro

può divenire una via d'accesso ai sentimenti, una traccia verso il passato da utilizzare nel qui e ora.

## **Il teatro dentro al trauma. Il restauro delle relazioni nello spazio pubblico**

Fra le eredità non del tutto sondate del periodo pandemico, ci concentriamo sul potenziale “cambio di paradigma” che alcune sperimentazioni, ricercate e indotte, potevano apportare sul sistema teatrale italiano. Per fare questo studiamo tre livelli: riattraversiamo alcuni casi dove il teatro ha fatto fronte al distanziamento guardando verso altre discipline, come in un “salto di specie” linguistico; analizziamo esempi di svolte relazionali di strutture e progetti; studiamo forme e modi attraverso i quali si sono generate proposte spettacolari diverse, in una rinnovata relazione con il tempo presente.

### *Dentro al distanziamento. Un “salto di specie” del teatro*

Fra i “tentativi di salvataggio” attori e compagnie si sono organizzate per telefonare ai bambini leggendo le *Favole al telefono*; nelle Marche il Teatro Pirata ha organizzato le merende online con pupazzi e storie; in Friuli il Css di Udine ha proposto le *Fiabe delle buonanotte* lette da Fabrizio Pallara (Teatro delle Apparizioni): uno spazio minimale e “povero”, senza scenografie, ma che ha costruito un tempo altro, intimo, adatto all’ascolto di una storia. Un’estetica a “bassa risoluzione” che reinventa il teatro con altri mezzi, un po’ come è accaduto con il progetto di alcuni universitari *Un monologo al giorno*, in cui ragazzi e ragazze hanno prodotto un centinaio di monologhi registrandosi in casa con mezzi low-fi, provando a “salvare il teatro” con mezzi di fortuna, con frammenti in scala minore di una spettacolarità tradizionale a portata di tutti. Vanno citate poi alcune esperienze liminari, pensando a quella “domanda di teatro” radicata in comunità di cittadini che praticano teatro in modo non professionistico o pre-professionistico. Le risposte degli artisti possono indicare strade inedite anche per il futuro delle relazioni in presenza. Pensiamo alle *Lezioni sull’attesa* di Virgilio Sieni, che ha ricostituito la pulviscolarità delle sue danze e della sua democrazia del corpo chiedendo agli utenti di danzare da soli a casa, seguendo i suoi gesti, come di fronte a un tutorial di un workout, ma con obiettivi non produttivistici, legati al “sentire” lo spazio interiore ed esteriore o all’esperire

la misura del corpo nella natura, nei primi giorni della fase 2. Pensiamo ai laboratori per attori della Compagnia Licia Lanera, che hanno trasformato i canonici percorsi con un saggio finale in esercizi di osservazione collettivi: i partecipanti, condotti dalla compagnia, hanno annotato, scritto e registrato in video quello che vedevano in una nottata di osservazione, nel tentativo di comporre i frammenti in un mosaico di sguardi. Pensiamo al Teatro degli incontri diretto a Milano da Gigi Gherzi, che si è tramutato in laboratorio sulle vite degli altri con racconti consultabili in audio, video e scrittura e depositati in «finestre online».

Nella linea di proposte a bassa risoluzione ricordiamo due esempi fra chat e video. Dario De Luca ha diffuso un teatro via Whatsapp rispettando le specifiche del mezzo nel progetto *Voce in chat*. Ogni giorno arrivavano testi, messaggi vocali, immagini e video da un uomo che raccontava di essere stato lasciato dalla sua compagna. Nel patto finzionale noi potevamo scegliere di interpretare il nostro classico ruolo di spettatori, spiando e leggendo non visti, oppure volendo esperivamo anche la condizione della donna, quella di chi è invasa nell'intimo e non risponde mai (come noi), mettendoci per una volta nei panni di un "altro" che non ha parola, sottile forma di violenza e preludio a un epilogo tragico. *Decreto quotidiano* di Michele Sinisi ha portato invece il teatro nei paraggi della sagacia fredduristica di certa comicità stand-up, oggi di tendenza su TikTok e YouTube. Un padre, teatrante, commenta i fatti del giorno del lockdown fra battute, note sociologiche e litigi famigliari: i teatri che non riaprono, le chiese senza assembramenti, le didattiche a distanza. I figli entrano nelle riprese diventando personaggi di una saga da tavola con sfondo frigorifero: la relazione pedagogica si inverte, sono loro alla fine a prendersi cura del padre, fino a permettergli di colmare il suo vuoto recitando Shakespeare. Così *Macbeth* è prodotto collaborativamente con i video inviati dai follower e la figlia viene ingaggiata dalla produzione al posto dello stanco padre.

Passando a progettualità più strutturate, quella del radiodramma o teatro sonoro era forse la sponda più naturale a cui guardare in tempi di isolamento considerando anche l'attuale ascesa dell'universo polimorfo del podcasting. Quando ascoltiamo il teatro alla radio siamo "soli ma insieme" e spesso veniamo spronati a esplorare i nostri spazi interiori, il nostro immaginario. Nell'alveo del radiodramma classico è stato *La quarantena del Signor Zut* di Michele Bandini, storia di incontri con personaggi spassosi in un mondo

sempre più irriconoscibile filtrato dagli occhi di un signore ingenuo come Marcovaldo, ma a ben vedere colto e raffinato, prodigo in ogni puntata di consigli di letture sull'attesa, sul vuoto e sul mutamento. Dall'eccezionale fucina del progetto Radio India del Teatro di Roma, palinsesto tutto da riascoltare, è da ricordare il podcast *Sparizioni* di Riccardo Fazi di muta imago, diario epistolare in sette episodi. In ogni puntata il duo romano ha inviato una lettera da un luogo in cui ha deciso di sparire, interrogandosi sulla possibilità di annullare la volontà, sulle vastità interiori, desertiche e lunari riflettendo anche sul "tornare" e sulla necessità di ripristinare il desiderio, nonostante tutto.

### *La svolta relazionale delle strutture*

Dentro alle limitazioni dei Dpcm, alcune proposte contenevano i presupposti per una revisione delle modalità stesse di curatela di progetti e festival. Pensiamo al festival Cantieri Culturali Firenze diretto da Virgilio Sieni e organizzato nel quartiere Isolotto fra argini del fiume, parchi, piazze e mercato, un'idea di "ricostruzione comunitaria" che aveva l'impellenza di ri-occupare lo spazio pubblico e del pubblico (edizione 2022). Si tratta di uno solo dei tanti progetti grazie ai quali, anche a livello sociale, ha avuto impulso una rinnovata tensione dei pubblici a ricercare spazi "liquidi", dove siano possibili forme di partecipazione non tradizionali (in cammino, all'aperto, attraverso laboratori, incontri, ecc.), incoraggiando azioni di curatela dove il palinsesto degli spettacoli diviene solo uno degli elementi di una galassia di proposte che spazia dal convivio alla pura relazione (si va a un festival per incontrare, parlare, ballare, sostare anche senza vedere spettacoli). Un rilancio, dunque, di luoghi «con aura» (Boni 2022) dopo l'affievolimento della pandemia. Un discorso affine è stato proposto nell'edizione pandemica del festival di Santarcangelo dove, oltre a progettare spettacoli all'aperto nei parchi e nelle piazze, è stata la programmazione stessa a subire una revisione, dal momento che l'impossibilità di programmare trasferte internazionali ha invitato la direzione artistica a concepire ospitalità esclusivamente italiane, invitando al festival compagni di viaggio di lungo e nuovo corso. Un'edizione dunque "a chilometro zero" che ha avuto il pregio di ricompattare una comunità, di fotografarla e interrogarla oltre l'eccezionalità pandemica. Una simile propulsione ha innervato il Festival Epica, diretto nel 2021 da Elena Di Gioia nella città metropolitana di Bologna, una

prima edizione costellata da incontri e dibattiti con artisti e addetti ai lavori co-curati con chi scrive. Un esempio non dissimile possiamo individuare nelle attività del Teatro Metastasio di Prato, che ha scelto di non cancellare il budget allocato per le produzioni saltate ma di riorientarlo creando un Gruppo di Lavoro Artistico (Porcheddu 2021) dando vita a diverse produzioni “alternative”: dalle serie tv ai radiodrammi, nello spazio dell’etere e del digitale, modello di utilizzo delle risorse pubbliche diverso e potenzialmente replicabile e scalabile.

### *Nuove forme drammatiche e spettacolari*

Il mutamento forse più di medio periodo, i cui effetti stiamo ancora misurando, è legato a una revisione della forma spettacolare stessa. Da un lato la contrazione di risorse invita da anni a una riduzione delle dimensioni degli spettacoli, dall’altro c’è stato l’iniziale obbligo di distanziamento anche fra attori e attrici sul palcoscenico. In questi nuovi margini si è assistito a una reazione duplice: la riduzione del “gioco teatrale” nel corpo e nella presenza di attori e attrici soliste, che hanno assunto su di sé tutta la gamma di possibilità dell’arco drammatico (Nicola Borghesi, Roberto Magnani, Matilde Vigna ecc.). Dall’altro lato, nel versante delle nuove danze, si è proposta una “rottura delle righe” del formato spettacolo stesso, un tentativo degli spettacoli di uscire dai propri confini verso ritualità performative e “ambienti” multiprospettici (*Paradiso* di gruppo nanou, del 2022, e *Manifesto Cannibale* di CollettivO CINETICo, 2021).

## **Tre casi di studio: il teatro come laboratorio permanente**

I tre casi di studio che seguono vanno intesi come occasioni di indagine sulle potenzialità del teatro di operare come strumento di elaborazione dei traumi collettivi, intrecciando arte e pratiche sociali.

*La cerimonia del fango* di Menoventi è un progetto nato per elaborare gli accadimenti attorno all’alluvione che ha devastato l’Emilia-Romagna nel 2023. Attraverso laboratori teatrali rivolti a bambini, adolescenti e adulti, il trauma è divenuto scaturigine per ricostruire una coesione sociale, recuperando lo spirito di quel fare collettivo che ha contraddistinto le popolazioni romagnole di inizio secolo, nei periodi delle bonifiche (Orlandini 2023). Il culmine del progetto è stato un rito “di massa” che ha coinvolto centinaia

di cittadini in alcune parate e in una performance nella piazza di Faenza, a un anno dall'alluvione.

Il laboratorio permanente *Il teatro è differenza* di Nerval Teatro, attivo a Ravenna, propone attività teatrali continuative cui partecipano persone con disabilità (Guccini, Menini 2024). Prima di tutto si fa teatro, secondariamente si sviluppano competenze, autonomia e consapevolezza personale nei partecipanti. Un percorso di esercizi, improvvisazioni e creazioni collettive che diviene anche “spazio sociale” in cui convivono e dialogano alla pari persone con e senza disabilità.

*La cura delle parole* di Archivio Zeta, compagnia residente a Bologna, è un laboratorio permanente che si svolge presso il Policlinico Sant'Orsola-Malpighi di Bologna. Si rivolge a pazienti oncologici, familiari e personale sanitario. Ideato da Enrica Sangiovanni e Gianluca Guidotti, è un progetto che sonda il potenziale della parola e della narrazione tenendosi a distanza dal “retelling terapeutico”. Chi partecipa elabora dunque la propria condizione senza raccontarla o analizzarla direttamente, ma lasciandola sullo sfondo di un percorso letterario e teatrale, di per sé in grado di migliorare la qualità della vita dei pazienti. In particolare in questa area della ricerca avanza anche una peculiare proposta metodologica di inchiesta e valutazione fondata su una combinazione di strumenti qualitativi che mirano a raccogliere dati per comprendere il ruolo del teatro nella gestione dei traumi collettivi. Tre sono le principali modalità di indagine:

a) diari frutto di osservazione diretta: documentazione dei processi per tracciare le interazioni tra i partecipanti ma anche i momenti di trasformazione emotiva e creativa che emergono, con una focale prismaticamente diffusa fra strumenti teatrali, intervento medico e domande del *welfare culturale*;

b) interviste e focus group con i conduttori dei laboratori: raccolta delle prospettive dei conduttori per esplorare le motivazioni, le strategie pedagogiche e le sfide affrontate, avvalendosi anche di dialoghi gruppalari per una discussione sulle esperienze condivise;

c) interviste e questionari qualitativi con i partecipanti e con i mediatori: indagine sulle percezioni e i vissuti personali nella relazione fra biografie personali e partecipazione al laboratorio teatrale. Le interviste semi-strutturate permettono di esplorare in profondità le esperienze individuali, mentre i questionari qualitativi raccolgono dati su scala più ampia, fornendo una panoramica delle opinioni e dei cambiamenti percepiti.

La proposta di una metodologia multidimensionale ci pare possa adeguatamente sondare le pratiche teatrali anche come strumenti per fare fronte al trauma, per una ricerca che vuole radicarsi fortemente “sul campo” ma anche cercare di allargare i confini delle discipline. Da questo punto di vista individuamo delle reciproche tensioni: si tratterebbe di “spingere” le *medical humanities* a smarcarsi da una dimensione esclusivamente funzionalistica e a considerare la componente estetico-critica come agente sistemico nei processi di cura; ma anche di “tirare” il teatro e le sue discipline fino a dismettere la reticenza a riconoscersi come componente di supporto alla cura. Rilanciando, in entrambi i casi, la dimensione «in-forma-di-cerchio» (Deriu in Fiaschini 2023) di un teatro in grado di sostenere le sfide del nostro presente.

## Bibliografia

- Basaglia, V. (Ed.) (1968). *L'istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico*. Einaudi.
- Bernardi, C. (2004). *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*. Carocci.
- Boni, F. (Ed.) (2021). *Pubblici in esilio. Il consumo delle arti al tempo della pandemia*. Mimesis.
- Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico: herramientas de poética teatral*. Atuel.
- Carpani, R. (2020). “Tra finzione e realtà: attori, non attori e spettatori nel teatro del XXI secolo. Questioni aperte”. *Comunicazioni sociali*, XLII, n. 2 maggio-agosto.
- Carponi, C., Porcheddu, A. (Eds.) (2020). *La malattia che cura il teatro. Esperienza e teoria nel rapporto tra scena e società*. Dino Audino.
- Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Johns Hopkins University Press.
- Donati, L. (2023). *Scrivere con la realtà. Oggetti teatrali non identificati 2000-19*. Cue Press.
- Engel, G.L. (1977). “The Need for a New Medical Model: A Challenge for Biomedicine”. *Science*, 196 (4286).

Fiaschini, F. (Ed.) (2023). *Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale. Per-formare il sociale*, tomo 1. Bulzoni.

Gandolfi, R. (2016). *Un'istruttoria lunga più di trent'anni*. Mimesis.

Gemini, L. (2016). "Liveness: le logiche mediali nella comunicazione dal vivo". *Sociologia della comunicazione*, n. 51.

Guccini, G. (2011). I teatranti: storici immediati del reale. In Id., (Ed.), *Teatro/ realtà, linguaggi, percorsi, luoghi*, numero monografico di *Prove di drammaturgia*, XVII, n. 2.

Guccini, G., Marelli, M. (2004). *Stabat mater. Viaggio alle fonti del teatro narrazione*. Le Ariette Libri.

Guccini, G., Menini, M. (Eds.) (2024). *Beckettiana. Laboratori di Nerval Teatro 2015-23*. Cue Press.

Magris, E., Picon-Vallin, B. (Eds.) (2019). *Les Théâtres documentaires*. Deuxième Epoque.

Masotti, S. (2016). "L'attore sincero: espansione ed integrazione del Sé (corporeo) dell'attore contemporaneo". *Antropologia e teatro*, 7 (7).

Romanska, M. (2012). *The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in Akropolis and The Dead Class*. Anthem Press.

Orlandini, L. (2023). "I giorni dell'alluvione in Romagna. Riflessioni tra storia e orografia del territorio". *Clionet*, <https://doi.org/10.30682/clionet2307al>.

Pontremoli, A. (2005). *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*. Utet.

Porcheddu, A. (2021). *Un viaggio a Prato. Quaderno critico della distanza sul progetto Gruppo di Lavoro Artistico*. Cue Press.

Scabia, G. (1976). *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*. Einaudi.

Siegel, D. (2001). *La mente relazionale. Neurobiologia dell'esperienza interpersonale*. Raffaello Cortina.

Taylor, D. (2020). *Performance, politica e memoria culturale*. A cura di F. Deriu, Artemide.

van der Kolk, B. (2015). *Il corpo accusa il colpo. Mente, corpo e cervello nell'elaborazione delle memorie traumatiche*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en America Latina*, Buenos Aires, Galerna.

WHO (2019). Fancourt, D., Finn, S., *What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being*, "Health Evidence Network synthesis report" 67.



# Arti performative, teatro applicato e sociale e salute: le attuali evidenze scientifiche

*Marta Reichlin*

Università Cattolica del Sacro Cuore

DOI: 10.54103/st.256.c544

## **Abstract**

L'articolo presenta i primi risultati di un lavoro di ricerca sul rapporto tra le arti – in particolare quelle performative – e la salute, intesa in senso ampio come «stato di benessere fisico, psicologico, e sociale» (World Health Organization, 1948). La ricerca prende come riferimento il report pubblicato nel 2019 da Organizzazione Mondiale della Sanità, che ha raccolto e sintetizzato le evidenze a livello globale pubblicate tra il 2000 e il 2019, di cui vengono riassunti i principali risultati. Muovendo da questa pubblicazione miliare, il saggio approfondisce e presenta lo specifico contributo che le arti performative – in particolare il teatro applicato e sociale – risultano in grado di dare ai diversi ambiti di salute. Per contribuire al riconoscimento scientifico dell'efficacia dell'ingaggio di tali attività, un approfondimento è dedicato al tema di come sia possibile valutare scientificamente l'impatto delle esperienze di teatro applicato e sociale sulla salute. Vengono dunque presentati gli strumenti di valutazione riportati negli studi considerati, insieme ad alcune considerazioni sulla loro diffusione, il loro utilizzo e il loro grado di efficacia. Infine, vengono tracciate alcune indicazioni sulle principali sfide e necessità per questo ambito di ricerca.

## **Parole chiave**

Arti performative; teatro sociale; salute

## **Performing Arts, Applied and Social Theatre, and Health: An Overview of Current Scientific Evidence**

### **Abstract**

The article presents the main results from research on the relationship between the arts -particularly the performing ones – and health, broadly understood as «a state of physical, psychological, and social well-being» (World Health Organization, 1948). The research takes as its reference the report published in 2019 by World Health Organization, which collected and synthesized global-level evidence published between 2000 and 2019, whose main findings are summarized. Building on this milestone publication, the contribution delves into the specific contribution to health provided by the active engagement in performing arts activities. Evidence gained from a scoping review regarding the efficacy of applied and social theatre are reported. Their effectiveness in different areas of health is presented. To contribute to the scientific recognition of the efficacy of the engagement of such activities, a reflection is devoted to how it is possible to evaluate the impact of applied and social theatre's experiences on health. Thus, the evaluation tools reported in the studies considered are presented, along with some considerations about their use and effectiveness. Finally, some indications of major challenges and needs for this area of research are drawn.

### **Keywords**

Performing Arts; Applied Theatre; Health

## **Il rapporto tra arti, in particolare performative, e salute: obiettivi e metodi di ricerca**

Il presente contributo si inserisce nel quadro di una ricerca il cui obiettivo è approfondire e sistematizzare la relazione tra le arti – in particolare quelle performative – e la salute, intesa in senso ampio e olistico e non semplicemente come «mera assenza di malattia o infermità» (World Health Organization 1948). In particolare, si intende contribuire al riconoscimento dell'efficacia delle arti performative per la salute, soprattutto da parte del sistema medico-sanitario. Per raggiungere questo obiettivo, il lavoro di ricerca si concentra sullo studio, la sperimentazione e la validazione di

adeguati strumenti di valutazione che ne comprovino la validità scientifica. La questione di come sia possibile valutare l'impatto dei progetti teatrali (e artistici) risulta particolarmente sfidante, dal momento che si tratta di attività complesse e multimodali (Fancourt e Finn 2019) per la cui valutazione mancano indicazioni e riferimenti condivisi (Warran *et al.* 2023). Il progetto di ricerca risponde a questa sfida studiando – sia dal punto di vista teorico, sia sul campo – possibili e adeguate metodologie di valutazione.

Nel suo sviluppo, la ricerca si avvale di un approccio interdisciplinare – confrontandosi con diversi ambiti ed esperti che spaziano dagli studi performativi, all'epidemiologia, alla psicologia, alla sociologia – e comparato, confrontando in particolare metodi e strumenti di lavoro e ricerca che provengono da contesti diversi da quello italiano, in cui la ricerca in questo ambito è più avanzata e in particolare quelli dell'area anglosassone. In concreto, vengono utilizzate fonti e metodi della ricerca non solo bibliografica, ma anche partecipata – coinvolgendo nei processi di ricerca i partecipanti ai progetti – e sul campo, ovvero realizzando interviste, questionari, focus group, griglie di osservazione (Pasetto *et al.* 2024). Di particolare rilievo è il confronto e la sperimentazione di metodi di valutazione di impatto provenienti da diverse aree disciplinari, per sviluppare una metodologia valutativa adeguata e in grado di restituire l'impatto delle esperienze performative nella loro complessità.

## **Lo stato dell'arte: il riconoscimento del contributo delle arti per la salute da parte di Organizzazione Mondiale della Sanità**

La ricerca prende come riferimento la pubblicazione edita da Organizzazione Mondiale della Sanità, che nel 2019 ha pubblicato un report che raccoglie e sintetizza le evidenze a livello globale sul ruolo delle arti nel contributo alla salute e al benessere, con un focus specifico sulla Regione Europea dell'Organizzazione Mondiale della Sanità (Fancourt e Finn 2019). Il report ha mappato, tramite una *scoping review*, la letteratura accademica globale in inglese e in russo, dal gennaio 2000 al maggio 2019, identificando oltre 900 pubblicazioni, di cui oltre 200 tra recensioni, revisioni sistematiche, meta-analisi e meta-sintesi, che riguardano oltre 3000 studi.

Innanzitutto, il report ha inquadrato le arti in cinque macro-categorie, per chiarire quali tipologie di attività sono state considerate nella selezione bibliografica:

1. Le arti performative (teatro, danza, canto, musica, film);
2. Le arti visive, il design e l'artigianato (pittura, fotografia, scultura, tessile e altri prodotti di design e dell'artigianato);
3. La letteratura (scrittura, lettura, partecipazione a festival letterari);
4. La cultura (musei, gallerie, mostre d'arte, concerti, teatro, eventi comunitari, festival e fiere culturali);
5. Le arti online, digitali ed elettroniche (animazioni, film-making, computer grafica).

Parimenti, viene specificata e approfondita l'accezione di «salute» considerata. La definizione di salute presa in considerazione è ancora quella originaria del 1948 che definì la salute come «uno stato di completo benessere fisico, mentale e sociale, e non la mera assenza di malattia o infermità» (World Health Organization 1948), a cui è stata aggiunta la dinamicità dello stato di salute, che si configura come «la capacità di adattamento alle sfide fisiche, psicologiche e sociali» (Huber *et al.* 2011).

Inoltre, vengono specificati e individuati quattro principali ambiti di salute.

Il primo è quello della prevenzione, termine con cui si intendono le «misure non solo per ridurre la manifestazione di una malattia, ma anche per arrestarne la progressione e diminuirne le conseguenze una volta stabilita» (World Health Organization 2021).

Il secondo, la promozione della salute, è «il processo di rendere le persone capaci di aumentare il controllo sulla propria salute e di migliorarla» (*Ibidem*).

Il terzo riguarda il trattamento delle patologie e non presenta una definizione ufficiale e riguarda tutta la sfera della cura, di tipo farmacologico e non.

Infine, il quarto ambito di salute individuato, è quella della gestione delle patologie, che anch'esso non ha una definizione ufficiale da parte di Organizzazione Mondiale della Sanità e indica le azioni relative al prendersi cura non solo di persone affette da patologie, ma anche dei loro caregiver, gestendo la malattia in modo più olistico, non solo dal punto di vista del trattamento della patologia.

Organizzazione Mondiale della Sanità individua il nesso fondamentale tra arti e salute nel fatto che le arti sono interventi multimodali, ovvero che combinano contemporaneamente componenti diverse che possono essere salutari (coinvolgimento estetico, stimolo dell'immaginazione, attivazione sensoriale, stimolazione cognitiva, interazione sociale, attività fisica) e possono innescare risposte di tipo psicologico, fisiologico, sociale e comportamentale. I risultati delle evidenze raccolte dalla *scoping review* sono presentati, suddivisi in due macro-ambiti che uniscono prevenzione con promozione della salute e gestione con trattamento della malattia, nella seguente tabella:



**Tabella 2:** Sintesi delle evidenze raccolte da OMS rispetto all'efficacia delle arti per la prevenzione e promozione della salute e gestione e trattamento di patologie

## Il rapporto tra arti performative – in particolare teatro applicato e sociale – e salute

In questo scenario complessivo, la presente ricerca ha approfondito il rapporto tra arti specificatamente performative e salute, concentrandosi in particolare sull'ambito del teatro applicato – ovvero il teatro svolto «da, per e con la comunità» (Prentki e Preston 2009) e del teatro sociale che è:

quel tipo di teatro che fa società attraverso i laboratori teatrali, le arti performative, la drammaturgia comunitaria o festiva. È espressione, formazione e interazione di persone, gruppi e comunità attraverso attività performative di diverso tipo che includono giochi, feste, riti, sport, danze, eventi e manifestazioni culturali (Bernardi 2004).

Per approfondire lo specifico contributo delle esperienze di teatro applicato e sociale alla salute, è stata condotta una ulteriore literature review tra gli articoli raccolti dal report, identificando gli studi riguardanti attività performative (non solo teatrali, ma anche musicali, di danza, festive) fruite attivamente, in prima persona e in un contesto di gruppo. Da questa ulteriore *scoping review*, sono stati individuati 64 studi, da cui emergono i seguenti risultati rispetto all'efficacia di tali attività per la salute.

Dal punto di vista della prevenzione, le arti performative svolte in gruppo sono in grado di prevenire: disturbi alimentari, promuovendo una maggiore consapevolezza e confidenza con il proprio corpo (Bush *et al.* 2018; Demir *et al.* 2018; Mora *et al.* 2015); abuso di sostanze, incentivando un lavoro sulle life skills, fondamentali nel gestire le dinamiche che conducono alla dipendenza (Mitschke *et al.* 2010; Stephens-Hernandez *et al.* 2007); episodi di bullismo a scuola, in particolare attraverso le possibilità di immedesimazione ed empatia offerte dai laboratori teatrali (Haner *et al.* 2010; Belliveau 2005).

Per quanto riguarda la promozione della salute, le attività di teatro applicato e sociale risultano in grado di promuovere una maggiore equità di salute – coinvolgendo anche gruppi socialmente emarginati (Spiegel *et al.* 2015) e di ridurre lo stigma di alcune patologie, soprattutto malattie mentali (Twardzicki 2008) e demenza, mostrando e incentivando una diversa esperienza e condizione delle persone affette da tali patologie (Gjengedal 2018). Infine, il coinvolgimento in attività performative promuove educazione alla salute – trattando tematiche di salute in maniera non convenzionale – e formazione, per studenti e operatori sanitari, nell'acquisire competenze di

comunicazione ed empatia fondamentali per interfacciarsi con i pazienti (Skye *et al.* 2014; Hammer *et al.* 2011).

Rispetto al trattamento di patologie, le attività performative possono contribuire alla cura soprattutto di patologie mentali (in particolare depressione e ansia) coinvolgendo sia il corpo sia la mente in attività salutari quali il movimento e l'immaginazione (Felsam *et al.* 2018; Ericksen *et al.* 2018), così come del morbo di Alzheimer, stimolando l'attivazione di aree cerebrali diverse da quelle colpite dalla patologia (Burns *et al.* 2018).

Nell'ambito della gestione delle patologie, l'ingaggio in attività di teatro applicato e sociale contribuisce alla gestione di diverse forme di disabilità e ospedalizzazione (si pensi all'esperienza di clown in corsia), nonché di alcune patologie, in particolare il morbo di Alzheimer, sia per le persone malate che per i loro caregiver (Gjengedal *et al.* 2018).

## **La valutazione dell'impatto delle arti performative sulla salute**

Nonostante la molteplicità di esperienze e di studi, resta aperto il tema di come valutare l'impatto delle attività performative sulla salute di chi vi partecipa. Si pone infatti la questione di come si possa valutare l'impatto sulla salute di esperienze di teatro, danza, musica, che sono notoriamente esperienze qualitative, laddove la valutazione di impatto in generale, e ancor più nell'ambito della salute, tende a essere misurata con parametri quantitativi.

Dei 64 studi considerati all'interno della mappatura svolta dal report di Organizzazione Mondiale della Sanità, è stata indagata la presenza e la tipologia di strumenti di valutazione impiegati; la maggior parte degli studi (il 43%) cita l'utilizzo di metodi di valutazione misti, qualitativi e quantitativi, il 22% solo qualitativi, il 21% solo quantitativi e il 14% degli articoli non cita l'utilizzo di strumenti di valutazione.

Tra gli strumenti qualitativi, i più utilizzati risultano essere le interviste, seguite dai focus group, dall'utilizzo di diari e metodologie di ricerca che utilizzano linguaggi artistici per raccogliere dati, e infine dalla ripresa fotografica o video.

Rispetto agli strumenti quantitativi, la maggioranza degli studi impiega i questionari e griglie di osservazione predefinite, un quinto degli studi

utilizza scale di valutazione e, meno del 10% delle esperienze, fa riferimento a indicatori bio-medici per valutare l'impatto dell'esperienza performativa.

Dall'analisi di questa mappatura, emergono alcune tendenze ricorrenti negli studi di valutazione di impatto delle attività teatrali sulla salute.

In primo luogo, la maggior parte degli studi di valutazione vengono condotti esclusivamente prima dell'inizio e dopo la fine delle attività, senza monitorare ciò che succede durante il progetto e, quindi, lo sviluppo vero e proprio delle attività. Inoltre, quasi sempre vengono studiati esiti di salute dei singoli partecipanti considerati separatamente, senza tenere in conto di una dimensione di gruppo, fondante nell'attività teatrale. Infine, molte delle esperienze di valutazione si concentrano sullo studio di esiti di salute strettamente bio-medici, soprattutto il trattamento di patologie, trascurando altre dimensioni di salute che le attività performative possono promuovere, in particolare quelle relative agli aspetti sociali della salute.

Queste tre ricorrenze rischiano di limitare l'esperienza di valutazione, senza riuscire a cogliere lo specifico apporto del percorso teatrale, che viene analizzato come verrebbero studiate altre attività.

Del resto, permane una consistente difficoltà nel condurre studi di valutazione in questo campo, non solo per la complessità di queste esperienze, ma anche per la mancanza di punti di riferimento condivisi in materia (Pasetto *et al.* 2024); questa difficoltà porta a impiegare strumenti di valutazione propri di altri ambiti e discipline, con i conseguenti limiti di appropriatezza alla specificità teatrale e fenomeni di resistenza alla valutazione da parte di chi lavora all'interno di questi progetti (Freebody e Goodwin 2017). L'esperienza performativa e teatrale risulta particolarmente complessa da valutare, anche rispetto ad altre forme artistiche, per i suoi caratteri intrinsecamente effimeri (Reichlin 2024).

Nello studiare la sua efficacia in relazione a esiti di salute, si assiste infatti alla tendenza a ricondurre tali esperienze a strumenti di competenza e provenienza tipicamente medici; se da una parte sicuramente c'è la necessità di raccogliere dati quantitativi che siano riconoscibili per l'ambito medico, tuttavia, l'utilizzo esclusivo di modalità di valutazione di tipo biomedico non rendono conto della complessità – di metodologia ma anche di impatto – delle esperienze artistiche e performative né di una concezione completa di salute che sia indagata da tutti i punti di vista, «fisico, psicologico e sociale», così come indicato da Organizzazione Mondiale di Sanità. Dall'altra parte,

la valutazione attraverso soli metodi qualitativi, a cui generalmente sono più abituati a essere sottoposti i progetti artistici, non risponde alle esigenze di raccogliere dati quantitativamente rilevanti, necessari nell'ambito degli studi sulla salute.

Questa tensione tra dimensione qualitativa e necessità di dati quantitativi genera un confronto interessante, ma non è ancora giunta a produrre riferimenti condivisi che possano fungere da guida per chi si appresta a svolgere ricerche in questo campo, che rimane molto difficile da valutare (Warran *et al.* 2023).

### **In conclusione: questioni aperte sul rapporto tra arti performative e salute**

In conclusione, nonostante la molteplicità di esperienze sul campo e il numero crescente di studi, nel rapporto tra arti performative e salute rimangono alcune questioni aperte e insolute.

Innanzitutto, il panorama di esperienze di teatro applicato e sociale risulta estremamente variegato e fluido, dal punto di vista sia delle metodologie, sia di obiettivi (Innocenti Malini 2021); questa eterogeneità, se da una parte costituisce una grande ricchezza e opportunità di intervento e risposta ai bisogni dei contesti, dall'altra rischia di non rendere chiaramente identificabile l'oggetto di studio, con conseguenze sulla sua riconoscibilità da parte dell'ambito medico-sanitario. Questa mancanza di riconoscibilità è ancor più vera in Italia, mentre in altri paesi, soprattutto di area anglosassone, il riconoscimento dell'efficacia del coinvolgimento in esperienze artistiche è tale che esse sono addirittura prescrivibili da parte del medico curante con il finanziamento del sistema sanitario nazionale (Golden *et al.* 2023).

Inoltre, la fluidità di metodologie performative rende particolarmente complesso valutare l'impatto di queste esperienze, e individuare strumenti adeguati e trasferibili; non esistono infatti punti di riferimento condivisi a cui riferirsi per sviluppare sistemi di valutazione e la pluralità di metodologie utilizzate, nonostante la loro ricchezza, non ne facilita la creazione. Ne consegue, per chi desidera intraprendere processi di valutazione, la tendenza a importare strumenti appartenenti ad altre discipline, senza poter beneficiare di indicazioni chiare e autorevoli su come applicarli e adattarli alla specificità delle esperienze performative.

Emerge dunque la necessità della sempre maggiore collaborazione tra esperti e discipline di ambiti diversi per co-costruire disegni di ricerca che non siano semplicemente l'importazione né la giustapposizione di metodologie e strumenti di diversi ambiti, ma il frutto congiunto di un reale e profondo lavoro interdisciplinare, capace di rispondere alla complessità dell'oggetto di ricerca e delle sfide di salute che l'attuale scenario pone.

## Bibliografia

Belleveau, G. (2005). An Arts-Based Approach to Teach Social Justice: Drama as a Way to Address Bullying in Schools. *International Journal of Arts Education*, 3(2), 136-165.

Bernardi, C. (2004). *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*. Carocci.

Burns, N.C., Watts, A., Perales, J., Montgomery, R.N., Morris, J.K., Mahnken, J.D., Lowther, J., Vidoni, E.D. (2018). The Impact of Creative Arts in Alzheimer's Disease and Dementia Public Health Education. *Journal of Alzheimer's Disease: JAD*, 63(2): 457-463.

Bush, R., Capra, S., Box, S., McCallum, D., Khalil, S. Ostini, R. (2018). An Integrated Theatre Production for School Nutrition Promotion Program. *Children (Basel, Switzerland)*, 5(3), 35-46.

Daykin, N., Gray, K., McCree, M., Willis, J. (2017). Creative and credible evaluation for arts, health and well-being: opportunities and challenges of co-production. *Arts & Health*, 9(2), 123-138.

Demir Acar, M., Bayat, M. (2018). The effect of diet-exercise trainings provided to overweight and obese teenagers through creative drama on their knowledge, attitude, and behaviors. *Childhood Obesity*, 15(2), 93-104.

Ericksen, J., Loughlin, E., Holt, C., Rose, N., Hartley, E., Buultjens, M., Gemmill, A.W., Milgrom, J. (2018). A therapeutic playgroup for depressed mothers and their infants: feasibility study and pilot randomized trial of community hugs: therapeutic play for depressed mothers and infants. *Infant Mental Health Journal*, 39(4), 396-409.

Fancourt, D., Finn, S. (2019). What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being? A scoping review. *Nordic Journal of Arts, Culture and Health*, Vol. 2, Iss. 1, 77-83.

Felsman, P., Seifert, C.M., Himle, J.A. (2019). The use of improvisational theater training to reduce social anxiety in adolescents. *The Arts in Psychotherapy* 63, (2019): 111-117.

Freebody, K., Goodwin, S. (2017). Applied theatre evaluations as technologies of government: a critical exploration of key logics in the field. *Applied Theatre Research* 5(1): 23-35.

Gjengedal, E., Lykkeslet, E., Sæther, W.H., Sørbø, J.I. (2018). "Theatre as an eye-opener": How theatre may contribute to knowledge about living close to persons with dementia. *Dementia*, 17(4), 439-451.

Hammer, R.R., Rian, J.D., Gregory, J.K., Bostwick, J.M., Barrett Birk, C., Chalfant, L., Scanlon, P.D., HallFlavin, D.K. (2011). Telling the patient's story: using theatre training to improve case presentation skills. *Medical Humanities*, 37(1), 18-22.

Haner, D., Pepler, D., Cummings, J., Rubin-Vaughan, A. (2010). The role of arts-based curricula in bullying prevention: Elijah's Kite—a children's opera. *Canadian Journal of School Psychology*, 25(1), 55- 69.

Huber M., Knottnerus J.A., Green L., Van der Horst, H., Jadad A.R., Kromhout D. (2011). How should we define health? *BMJ*, 343, d4163.

Innocenti Malini, G. (2021). Social theatre. Brief phenomenology of a plural, polycentric and participatory performativity. In C. Bernardi, G. Innocenti Malini (Eds.). *Performing the Social. Education, Care and Social Inclusion through Theatre* (pp. 47-56). Franco Angeli.

Mitschke, D.B., Loebel, K., Tatafu, E., Segal Matsunaga, D., Cassel, K. (2010). Using drama to prevent teen smoking: development, implementation, and evaluation of crossroads in Hawai'i. *Health Promotion Practice*, 11(2), 244-248.

Mora, M., Penelo, E., Gutiérrez, T., Espinoza, P., González, M.L., Raich, R.M. (2015). Assessment of two school-based programs to prevent universal eating disorders: media literacy and theatre-based methodology in Spanish adolescent boys and girls. *The Scientific World Journal*, 3-12.

Pasetto, R., Innocenti Malini, G., Pizzi, E., Possenti, V., Reichlin, M. (Eds.) (2024). *Promozione della salute e del benessere tramite laboratori di teatro sociale: un'esperienza di ricerca partecipata*. Istituto Superiore di Sanità.

Prentki, T., Preston, S. (Eds.). (2009). *The Applied Theatre Reader*. Routledge.

Reichlin, M. (2024). Evaluating applied theatre's projects: state of the art of a debated challenge. *Comunicazioni Sociali* 3, 469-480.

Skye, E.P., Wagenschutz, H., Steiger, J.A., Kumagai, A.K. (2014). Use of Interactive Theater and Role Play to Develop Medical Students' Skills in Breaking Bad News. *Journal of Cancer Education*, 29(4), 704-708.

Spiegel, J.B., Breilh, M., Campana, A., Marcuse, J., Yassi, A. (2015). Social circus and health equity: exploring the national social circus program in Ecuador. *Arts & Health*, 7(1), 65-74.

Stephens-Hernandez, A.B., Livingston, J.N., Dacons-Brock, K., Craft, H.L., Cameron, A., Franklin, S. O., Howlett, A.C. (2007). Drama-based education to motivate participation in substance abuse prevention. *Substance Abuse Treatment, Prevention and Policy*, 2(1), 1-11.

Twardzicki, M. (2008). Challenging stigma around mental illness and promoting social inclusion using the performing arts. *The Journal of the Royal Society for the Promotion of Health*, 128(2), 68-72.

Warran, K., Daykin, N., Pilecka, A., Fancourt, D. (2023). *Arts and health evaluation: navigating the landscape*. The Social Biobehavioural Research Group. University College London.

World Health Organization (1948). *Constitution*. World Health Organization.

World Health Organization (2021). *Health promotion glossary of terms 2021*. World Health Organization.

# Il cambiamento climatico in scena: una crisi di immaginazione

*Rossella Menna*

Università per Stranieri di Siena

DOI: 10.54103/st.256.c545

## **Abstract**

Negli ultimi dieci anni, la produzione globale di opere di arti performative incentrate sul tema ambientale si è intensificata, con approcci e risultati molto diversi. Di fronte alla proliferazione di spettacoli dedicati a questo argomento, si pone spesso il problema del valore estetico oltre che “performativo” (inteso come efficacia) di tali drammaturgie, che risultano nella maggior parte dei casi fragili non solo dal punto di vista formale, ma anche rispetto ai loro intenti educativi e politici. Se l’arte non ha e non deve avere il compito di risolvere una crisi scientifica e politica, può certamente interrogarsi sulle ragioni di una crisi che è, prima di tutto, una crisi dell’immaginazione, una crisi della narrazione. Il teatro e la letteratura possono, in altre parole, riflettere sull’impossibilità, testimoniata da molti, di trasformare il collasso climatico che stiamo vivendo in una narrazione – e quindi in una condivisione dell’esperienza – che non sia puramente fantascientifica o distopica. Questo breve contributo, che ha carattere introduttivo a uno studio più ampio, propone una sintesi di alcune riflessioni teatrali e letterarie sviluppate fino a oggi sul rapporto tra arti e cambiamento climatico (partendo da Amitav Ghosh fino ad arrivare a Jonathan Safran Foer), all’interno di un quadro più ampio: quello della relazione tra arte e le attuali questioni politico-sociali e ambientali.

## **Parole chiave**

Crisi climatica; drammaturgia; ecocritica

## Climate Change Stories on Stage: A Crisis of Imagination

### Abstract

Over the last ten years, the global production of performing arts works dealing with the environmental theme has intensified, with very different approaches and outcomes. Faced with an increasing proliferation of plays dedicated to the topic, the problem often arises of the aesthetic as well as “performative” value (understood as effectiveness) of such dramaturgies, which very often are fragile not only from a formal point of view, but also with respect to their educational and political purposes. If Art does not and must not have the task of resolving a scientific and political crisis, it can certainly question itself on the reasons for a crisis which is first and foremost a crisis of the imagination, a crisis of the narrative; theatre and novels can, in other words, question about the impossibility, witnessed by many, of transforming the climate collapse we’re living into a narrative – and therefore a sharing of experience – that is not purely science fiction or dystopia. My short article proposes a synthesis of some theatrical and literary reflections developed so far on the relationship between arts and climate change (starting from Ghosh and up to Jonathan Safran Foer), in the context of a broader framework: that of the relationship between art and current political-social-environmental issues.

### Keywords

Crisis; Dramaturgy; Ecocriticism

Negli ultimi dieci anni la produzione globale di opere letterarie e performative che affrontano il tema ambientale si è intensificata, con approcci ed esiti molto diversi. Una spinta fondamentale a questa intensificazione è arrivata non solo dall'emergenza climatica in sé, che certamente condiziona e orienta le coscienze e l'immaginario degli artisti, ma anche dalla politica, che nel riconoscere all'arte un potere persuasivo e trasformativo, chiede sempre di più a scrittori e drammaturghi di farsi carico nelle proprie opere (con scopi essenzialmente di sensibilizzazione, ovvero didattici) delle questioni più urgenti del presente, dalla lotta al cambiamento climatico all'emergenza migratoria, dalla parità di genere alla transizione digitale. Si pensi a quanto i finanziamenti europei destinati sia alla ricerca che alla cultura in generale

(arti comprese) siano legati a doppio filo ai “traguardi” dell’Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile. A dispetto di questo incremento quantitativo, molti scrittori e scrittrici, anche tra quelli che generalmente si occupano di scrittura romanzesca, hanno denunciato, attraverso saggi e altre forme di scrittura riflessiva, un *impasse* nel tentativo di realizzare il tanto ambito “grande romanzo climatico”, ovvero l’opera capace non solo di riassumere tutte le implicazioni scientifiche, etiche, psicologiche ed emotive degli sconvolgimenti epocali che stanno coinvolgendo l’intero pianeta, e quindi dare una immagine a quello che Timothy Morton definisce un «iperoggetto», cioè un’entità distribuita nel tempo e nello spazio (Morton 2018), ma anche di entrare nell’immaginario collettivo come storia tra le storie. Questo breve contributo, lungi dal voler concorrere in prospettiva eco-critica a un qualsivoglia “uso etico-ambientale dei testi letterari”<sup>1</sup>, e con la consapevolezza che per una riflessione sulle narrazioni del presente è necessario andare oltre i confini tra le discipline, intende interrogarsi proprio su questo *impasse* originario. Come mai la più grande sfida umana, culturale, politica della storia non riesce a penetrare davvero nel nostro immaginario artistico più profondo? E quindi, andando a ritroso: in che modo le varie forme di narrazione contemporanea (in particolare scrittura romanzesca e drammaturgica) stanno facendo i conti – in termini estetici, cioè di forma – con questa sfida?

Nella sua introduzione a un testo teatrale di Miranda Rose Hall, intitolato *Uno spettacolo per chi vive in tempi di estinzione*, Telmo Pievani sintetizza perfettamente la questione. Perché le inquietudini scientifiche non ci mobilitano? Cioè: perché non agiamo, pur sapendo che gli sconvolgimenti climatici in atto potrebbero portare alla fine della nostra specie? Perché ci manca l’immaginazione, dice il filosofo. Il cambiamento climatico non è di per sé una buona storia e una buona storia è fondamentale per trasformare qualcosa che si *sa* in qualcosa in cui si *crede* e per cui si agisce. La realtà purtroppo non basta, i fatti, i dati, le spiegazioni non bastano. Le calamità che accompagnano i cambiamenti climatici, ha scritto l’autore statunitense Jonathan Safran Foer (2019), sembrano lontane e irraccontabili perché non si presentano come snodi cruciali di una narrazione incalzante. La complessità e l’ampiezza delle minacce è spossante per la nostra immaginazione, e quindi pur “sapendo” cosa sta succedendo, non riusciamo veramente a “crederci”. Per mobilitare le persone la crisi climatica deve diventare una questione

---

1 Per un compendio sullo stato dell’arte dell’*eco-criticism* si rimanda a Iovino 2015.

emotiva, spiega Foer. Servono opere d'arte. Ma tale crisi è eterogenea, lenta, priva di momenti davvero emblematici e figure iconiche, caratteristiche che rendono particolarmente complicata qualsiasi narrazione. Paradossalmente, la crisi in cui siamo immersi non ci dà la sensazione di un evento di cui facciamo parte. Per quanto possa essere traumatico un uragano, una carestia, o l'estinzione di una specie, è improbabile che un evento meteorologico susciti un "dov'eri quando...?" rivolto a chi non ha vissuto quell'esperienza. Cosa che invece accade con altri eventi, come l'attacco alle Torri gemelle.

Tra gli autori che hanno posto per primi la questione c'è Amitav Ghosh, scrittore indiano residente a New York, autore nel 2016 di *The Great Derangement* (tradotto in Italia nel 2019 come *La grande cecità*)<sup>2</sup>. Nel volume, diventato rapidamente un bestseller mondiale, Ghosh nota che quando il tema del cambiamento climatico entra nelle pubblicazioni si tratta quasi sempre di saggistica e raramente di narrativa. Una sorta di impotenza che lo scrittore imputa non a un'inclinazione personale (avendo lui stesso tentato l'impresa) ma alle peculiari forme di resistenza che il cambiamento climatico oppone alla letteratura. La crisi climatica, ha spiegato Ghosh, è una crisi della cultura e dell'immaginazione. «La nostra cultura – scrive – è intimamente legata alla più ampia storia dell'imperialismo e del capitalismo che hanno plasmato il mondo» (Ghosh 2019: 17). In altre parole, dal momento che la letteratura e l'arte in generale sono il precipitato di desideri o turbamenti profondi, se la fonte di quei desideri è ancora legata a una cultura basata sul fossile è evidente che non si riesca a produrre opere che esprimano in modo convincente desideri totalmente altri.

Una veloce decappottabile non ci entusiasma perché amiamo il metallo e le cromature, né per un'astratta conoscenza della sua tecnologia, bensì perché evoca l'immagine di una strada che guizza in un paesaggio incontaminato; pensiamo alla libertà e al vento nei capelli; ci sembra di vedere James Dean e Peter Fonda che sfrecciano verso l'orizzonte; pensiamo a Jack Kerouac e a Vladimir Nabokov. Di fronte a una pubblicità che collega l'immagine di un'isola tropicale alla parola paradiso, si accende in noi una catena di desideri i cui primi anelli risalgono a Daniel Defoe e

---

2 Interessante, come nota Shaul Bassi, la scelta della traduttrice Anna Nadotti di tradurre "derangement", che significa "pazzia", con "cecità", evocando in qualche modo una celebre battuta del Re Lear shakespeariano (atto IV, scena 1): «è la piaga dei tempi quando i pazzi guidano i ciechi» (Bassi 2024: 19).

Jean-Jacques Rousseau: il volo che ci trasporterà in quell'isola non è che un tizzone in quel fuoco. Quando vediamo un prato verde che è stato innaffiato con acqua desalinizzata, a Abu Dhabi, nella California meridionale o in qualche altro posto dove un tempo la gente si accontentava di usare con parsimonia la propria acqua per bagnare una singola vite o un arbusto, ci troviamo di fronte alla realizzazione di un sogno che potrebbe risalire ai romanzi di Jane Austen. I manufatti e le materie prime evocati da tali desideri esprimono e al tempo stesso nascondono la matrice culturale che li ha provocati (Ghosh 2019: 17).

A questo aspetto se ne intrecciano poi degli altri, come lo scarso potenziale narrativo che il petrolio ha, a differenza del carbone. Lo scrittore indiano ci fa infatti notare che nell'industria petrolifera la manodopera è praticamente invisibile, non si riesce a mitizzarla. Una miniera e una raffineria hanno un potenziale totalmente diverso. Quello che accade nella Penisola arabica, cioè l'incontro tra Medioriente e Occidente, le cui conseguenze si ripercuotono su ogni aspetto della nostra esistenza, è praticamente assente dal nostro immaginario artistico (Ghosh 2019: 160-161). Nella riflessione dello scrittore uno dei limiti principali alla "rappresentabilità" del *climate change* è dato poi proprio dalla portata della questione climatica: nelle grandi opere, o comunque nelle opere ben scritte, i mondi più immaginifici diventano reali in virtù della loro finitudine e specificità. La terra nell'era del surriscaldamento globale è un non luogo, è un universo di continuità, di vischiosità (ancora una volta, un «iperoggetto»). Voler raccontare tutto il mondo, tutto insieme, riduce la potenza emotiva dell'avventura che si racconta. Ma particolarmente interessante è anche notare, come fa ancora Ghosh, che l'idea dell'illimitatezza della libertà umana, così cruciale per le arti a noi contemporanee, è esattamente ciò che ci impedisce di misurarci con le realtà del tempo in cui viviamo. Sembra fargli eco in qualche modo Bruno Latour, quando spiega che il nostro bagaglio mentale, morale, organizzativo, amministrativo e giuridico è stato associato per tanto tempo allo sviluppo ed è pensato per dirigere l'attenzione proprio verso quello che è diventato un vicolo cieco. Occorre quindi un nuovo bagaglio, ma rinunciare alla metafora dello sviluppo – dice il filosofo francese – è un esercizio mentale complicatissimo, forse impossibile (Latour 2023).

L'urgenza di costruire narrazioni e la difficoltà di farlo in modo convincente sono due punti fermi che in qualche modo si rincorrono nelle

riflessioni di vari autori e autrici. La lista dei saggi che potremmo citare è lunga, ma il punto che ci interessa, al quale peraltro molti di questi arrivano, è che questi stessi limiti sono stati aggirati in alcune occasioni e in alcune opere che riescono almeno in parte a comunicare con vividezza lo spaesamento, l'ampiezza e l'interconnessione delle trasformazioni in corso. Tra i romanzi più interessanti in questo senso ci sono testi che fanno quasi parte di un canone, rispetto a questo tema, come *La collina delle farfalle* di Barbara Kingsolver, *La strada* di Cormac McCarthy, *Solar* di Ian McEwan, ma non si possono non citare i più recenti *Il giorno dell'ape* dell'irlandese Bill Murray e *Diluvio* di Stephen Markley, entrambi del 2023 e appena pubblicati in Italia da Einaudi. L'elemento comune a tutti questi romanzi è uno: riescono a contenere il precipitato emotivo e psicologico della crisi senza volerla a tutti i costi tematizzare, cioè inscrivendola dentro avventure esistenziali assai più complesse, come quando Dellarobia, protagonista della *Collina delle farfalle*, racconta del suo rapporto disfunzionale con la famiglia del marito attraverso splendide descrizioni delle «aiuole liquefatte nella pioggia inarrestabile dell'estate», dei «pomodori marciti prima di maturare» e del «famoso roseto di Hester ridotto a un avamposto di spine coperte di muffa» (Kingsolver 2013: 23) o come quando McCarthy racconta la delusione di un bambino che ha visto l'oceano per la prima volta, e invece del blu, di cui ha sentito raccontare nelle storie, vede ancora il grigio, il colore che ha segnato l'intera sua breve vita, vissuta in una fase di immediata post-apocalisse (McCarthy 2014: 164).

Se ne ricava la sensazione che il clima diventi una buona storia quando non è la storia, ma lo sfondo di altre storie. Esattamente l'opposto di quanto accade in buona parte delle scritture, soprattutto teatrali, nelle quali molto spesso i personaggi non hanno vita propria, non sono lasciati liberi di esprimere fino in fondo le proprie vitali contraddizioni, ma sono funzioni di un discorso. È un buon esempio di questo approccio *The Trials* di Dawn King, una pièce del 2022 nella quale un gruppo di ragazzi e ragazze, in un futuro molto prossimo in cui l'aria è diventata ormai irrespirabile, sono chiamati a processare gli adulti che si sono macchiati di crimini contro la sostenibilità ambientale. Pur nel tentativo dell'autrice di attribuire a ciascuna delle figure in scena un carattere, il tema prende continuamente il sopravvento, riducendo le caratteristiche personali di ognuna a decoro più che a sostanza narrativa. D'altronde la produzione di opere con temi predeterminati, o

comunque orientati a convincere qualcuno di qualcosa, spesso mancano di spessore proprio perché vincolano l'immaginazione a punti di vista ottusi, a una sola dimensione. È quello che succede quando si sovrappone welfare e cultura e s'intende l'arte come megafono del discorso politico o più spesso come supplente di una politica inadeguata: una concezione funzionalistica oggi molto diffusa, anche per responsabilità della capillare filiera di bandi tematicamente vincolati di cui si diceva in apertura. Un approccio che mostra sempre più chiaramente i propri limiti, poiché la ricerca artistica offre i suoi frutti più maturi a chi intende l'opera d'arte come sincero percorso di conoscenza, e non come trascrizione in bella forma (cioè spendibile didatticamente) di qualcosa di già noto all'origine.

## Bibliografia

- Bassi, S. (2024). *Pianeta Ofelia. Fare Shakespeare nell'Antropocene*. Bollati Boringhieri.
- Foer, J.S. (2019). *Possiamo salvare il mondo, prima di cena: perché il clima siamo noi*. Guanda.
- Ghosh, A. (2019). *La grande cecità: il cambiamento climatico e l'impensabile*. Neri Pozza.
- Hall, M.R. (2022). *Uno spettacolo per chi vive in tempi di estinzione*. Il Saggiatore.
- Iovino, S. (2015). *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*. Edizioni Ambiente.
- King, D. (2022). *The Trials*. Nick Hern Books.
- Kingsolver, B. (2013). *La collina delle farfalle*. Neri Pozza.
- Latour, B., et al. (2023). *Facciamoci sentire! Manifesto per una nuova ecologia*. Einaudi.
- Markley, S. (2024) *Diluvio*. Einaudi.
- McCarthy, C. (2014). *La strada*. Einaudi.
- Morton, T. (2018). *Iperoggetti*. Nero.
- Murray, P. (2025). *Il giorno dell'ape*. Einaudi.



# Lo studio di performing arts e del teatro natura in Italia. Metodologie storiografiche e tentativi di mappatura

*Emanuele Regi*

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DOI: 10.54103/st.256.c546

## **Abstract**

Negli ultimi decenni, l'interesse per le performing arts in relazione agli spazi naturali ha stimolato nuove prospettive metodologiche e storiografiche. Questo studio propone un quadro teorico per l'analisi delle performing arts e del teatro natura in Italia, intrecciando approcci storici e transdisciplinari che combinano *performance studies*, *environmental humanities* ed *ecological performance studies*. L'indagine si sviluppa a partire da un confronto critico tra teatro e paesaggio, esplorando come la performatività dello spazio influisca sui processi creativi. La prospettiva adottata nell'analisi dei pionieri, come Giuliano Scabia, delle prime compagnie di teatro natura, come O Thiasos TeatroNatura di Sista Bramini, cerca di coniugare questo retroterra transdisciplinare alla ricerca storiografica, attraverso un'epistemologia in grado di ripensare e riorientare le categorie tradizionali della teatrologia. Infine, l'articolo presenta il lavoro di mappatura delle principali realtà italiane di teatro natura, ponendo particolare attenzione alla loro distribuzione territoriale e ai modelli di produzione e sostenibilità. La mappatura si configura come uno strumento critico per comprendere le dinamiche di rete tra compagnie, festival e residenze artistiche, contribuendo a delineare un dispositivo in aggiornamento sulle performing arts in natura in Italia.

## **Parole chiave**

Teatro natura; performatività dello spazio; sostenibilità

## Studying Performing Arts and Theatre Nature in Italy. Historiographic Approaches and Mapping Attempts

### Abstract

In recent decades, the growing interest in performing arts in relation to natural spaces has stimulated new methodological and historiographic perspectives. This study proposes a theoretical framework for analysing performing arts and theatre in nature in Italy, intertwining historical and transdisciplinary approaches that combine performance studies, environmental humanities, and ecological performance studies. The investigation develops through a critical comparison between theatre and landscape, exploring how the performativity of space influences creative processes. In analysing pioneers such as Giuliano Scabia and early theatre-in-nature companies like O Thiasos TeatroNatura, founded by Sista Bramini, the study seeks to merge this transdisciplinary background with historiographic research, aiming to establish an epistemology capable of rethinking and reorienting traditional categories of theatre studies. Finally, the article presents a mapping of the main Italian theatre-in-nature realities, with a particular focus on their territorial distribution, production models, and sustainability practices. The mapping serves as a critical tool to understand the network dynamics between companies, festivals, and artistic residencies, contributing to an evolving resource for the study of performing arts in nature in Italy.

### Keywords

Theatre in Nature; Spatial Performativity; Sustainability

### Premessa

Possiamo individuare, per varie ragioni, un crescente interesse negli ultimi decenni, da parte degli artisti di teatro e performance, nell'esplorazione di creazioni innestate nel paesaggio e in spazi naturali. Tra le molte cause di questo processo è ravvisabile anche l'aumento di finanziamenti economici verso azioni di rigenerazione, a base culturale, del territorio, tanto per quello che riguarda progetti pubblici (tra tutti il PNRR) che *player* privati, come le Fondazioni di origine bancaria. A ciò si aggiunge anche una necessità crescente di giovani gruppi, specie quelli nati dopo il 2020, a schierare la

propria estetica artistica in relazione a forme culturali e politiche di ecologismo. Questa tensione alla fuoriuscita è stata anche raccolta dagli studi con importanti tentativi di sistematizzazione storiografica del fenomeno, le cui origini e i cui percorsi sono incastonati nella storia del Novecento. Si veda, a proposito, il volume di Rossella Mazzaglia *Teatri altri* (2024) che ripercorre le vicende della scena italiana (e non solo) nel paesaggio della seconda metà del secolo scorso. Se sui processi di relazione tra teatro e paesaggio quella pubblicazione pone un punto fermo di svolta e di aggiornamento, c'è ancora una mancanza – fatta eccezione per alcuni eccellenti pionieri (Acquaviva, Gandolfi 2013) – di una sistematizzazione storica che concerne proprio il teatro e le performing arts in natura in Italia. Si tratta di un fenomeno relativamente recente, i cui prodromi sono riconducibili agli anni Ottanta e che ad oggi presenta una distanza congrua per un'indagine storiografica. Specie se consideriamo che in questi anni è cresciuto, si è radicato, si è trasformato e ha anche seminato. Alcune sue filiazioni infatti sono pienamente desumibili e individuabili in molte esperienze della scena contemporanea. In questa sede si intende proporre una metodologia per studiarlo, fornendo anche lineamenti storiografici e restituendo degli strumenti utilizzati per monitorarne la crescita costante attraverso un lavoro di mappatura<sup>1</sup>.

## **Teatro, paesaggio e natura: un confronto metodologico**

I concetti di teatro e paesaggio sono stati messi in relazione da studiosi che appartengono all'una e all'altra disciplina. Un libro che certamente ha fatto da apripista ponendo alcune questioni di merito è *Il paesaggio come teatro* del geografo Eugenio Turri. Qui il teatro diventa uno strumento per la *contempl-azione* del paesaggio: «capimmo così che il paesaggio non è soltanto [...] lo spazio fisico costituito dall'uomo per vivere e per produrre, ma anche il teatro nel quale ognuno recita la propria parte facendosi al tempo stesso attore e spettatore» (Turri 1998: 27). Proprio su questo punto, però, è lo studioso di teatro Ferdinando Taviani (2002) a sollevare qualche perplessità sull'accostamento improvvido di questi due termini – di cui riconosce

---

1 Tale approccio è alla base della ricerca di dottorato PON con un progetto, condotto da chi scrive, dal titolo “In natura, percorsi di valorizzazione della bio-diversità attraverso l'arte performativa”, in cui la prospettiva metodologica viene coerentemente applicata per la ricostruzione del fenomeno del teatro natura in Italia.

un «fascino a buon mercato» (65)<sup>2</sup> – concludendo che «la metafora teatrale» può risultare come «l'estremo tentativo di oggettivare il paesaggio anche quand'esso non si oggettiva in una veduta pittorica o fotografica» (69). In altri termini, il teatro utilizzato come mezzo di osservazione e non di scavo, ricerca e processo finisce per ingabbiare nuovamente il concetto di paesaggio in quell'origine pittorica e bidimensionale che l'aveva generato e da cui, più o meno recenti studi (D'Angelo 2010), lo stanno allontanando. Bisogna riconoscere che ci sono degli spazi di dialogo e dei punti d'incontro per i due studiosi tra cui l'interesse rispetto alla percezione (spettatoriale e/o attoriale) nell'attraversamento di un luogo. Turri descrive nello specifico la camminata in cui l'aspetto attoriale e spettatoriale nel paesaggio si incontrano: «passeggiare rappresenta un modo di porsi nei confronti del paesaggio come attori [...] ma anche, allo stesso tempo, come [...] spettatori» (Turri 1998: 186). La camminata implica un dato esperienziale in cui si agisce e al contempo si recepisce e percepisce, perciò Taviani cita l'esperienza della *Trilogia* di Bacci del 1991<sup>3</sup>, in cui il «numero limitato degli spettatori, il loro spostarsi nello spazio e le tecniche particolari “per far vedere” utilizzate dagli attori guida facevano in modo che la storia fosse oggettivamente “co-creata” dallo spettatore e non esclusivamente affidata alla sua capacità di comprensione» (Taviani 2002: 76). L'esperienza del paesaggio diviene così allo stesso tempo un'esperienza teatrale e vice-versa. Infatti, gli attori-guida di Bacci si pongono anche come spettatori di paesaggio, mentre gli spettatori della *Trilogia* si accorgono di essere anche attori nel paesaggio nel modo in cui Turri suggerisce questo procedimento.

Recentemente studi teatrologici e discipline del paesaggio si sono sempre più avvicinati. Rossella Mazzaglia, sulla scorta di esperienze di

---

2 In generale qui Taviani rimprovera anche una certa sufficienza nel trattare la “materia teatro” da parte di uno studioso di altre discipline, la cui bibliografia in effetti appare assai ridotta in termini transdisciplinari, affezionato più a quell'idea di teatro che abbiamo in mente che non a comprendere come realmente si debba studiare.

3 La *Trilogia* che vede il regista Roberto Bacci collaborare con alcuni membri del Gruppo Internazionale L'Avventura – dove si erano riuniti alcuni di coloro che avevano partecipato all'esperienza del Teatro delle Sorgenti di Jerzy Grotowski (François Khan, Pierre Guicheney, Stefano Vercelli, Laura Colombo, Armando Punzo e Annet Hennman) – si compone di tre differenti creazioni che abitano gli spazi di Pontedera in modo non convenzionale: *Laggiù soffia!* (1987), *Era* (1988) e *In carne ed ossa* (1990). Questi spettacoli venivano ripresi insieme nel 1991 in successione per un numero ristretto di spettatori (su questo: Geraci 2008, Bacci 2008).

attraversamento di fine millennio, parla di «scritture performative del paesaggio» definendole come un'estensione della «scrittura scenica, [...] come processo comprensivo della progettualità artistica, individuale o collettiva, e dell'interferenza ambientale», per cui anche l'«arte del camminare si diffonde ed è talvolta come strategia di resistenza» o «per suscitare un incontro sociale, rituale» oppure, ancora, «un modo per ridefinire la presenza dell'umano nel contesto dei viventi sulla base del pensiero ecologista» (Mazzaglia 2024: 190-192). La performer Serena Gatti individua la sua pratica artistica come una «drammaturgia onirica del paesaggio» per cui «un paesaggio è già scrittura, è già drammaturgia. Abitare lo spazio vuol dire entrare in questa scrittura» mediante «una drammaturgia che non procede su un territorio narrativo ma evocativo» (Gatti 2023: 171). Questi discorsi, fondati sullo studio e sulla pratica di azioni performative, evidenziano un terreno comune sempre più forte. Un'attenzione corroborata anche da un sensibile interessamento degli studi che riguardano il paesaggio verso il concetto di performance e performativo. La filosofa Rita Messori parla di «ritmo performativo del paesaggio» con cui possiamo entrare in contatto nel momento in cui accediamo, con il movimento, «alla riattivazione della relazione originaria che rende noi stessi e il mondo una unità animata» (Messori 2021: 16). Mentre Annalisa Metta individua un'effervescenza insita nel paesaggio: «Il paesaggio non è in quanto visto ma in quanto agisce» per cui bisogna «adottare un buon sismografo per tracciarne e coreografarne i moti. E a nostra volta danzare» (Metta 2022: 43). Da una parte, un approccio di processualità teatrale applicato al paesaggio e, dall'altra, un discorso legato alle sue caratteristiche *intrinsecamente* performative generano un nuovo dialogo possibile in cui innestare una riflessione più ampia sul teatro e le performing arts in natura.

Fino ad ora abbiamo inserito l'esperienza artistica in relazione al concetto di paesaggio, qui il processo creativo richiede un ascolto e una integrazione dell'elemento trovato (Schechner 1968) in funzione performativa. Tuttavia, cercando di porci nella prospettiva delle compagnie di teatro e performing arts in natura, possiamo affermare che lavorare in una porzione di paesaggio prevalentemente antropica e urbanizzata non è la stessa cosa che in un ambiente rurale o boschivo. Cambiano i suoni, l'agibilità degli spazi, la presenza dell'alterità animale/vegetale piuttosto che umana.

Ad ogni modo ci sentiamo in accordo con chi sostiene ormai un'impossibilità nel determinare cosa sia un paesaggio *strettamente* naturale, la presenza antropica è individuabile a più livelli nel nostro ambiente (Metta 2022). Ci piace quindi distinguere tra due tipologie di spazi naturali: quelli selvaggi e quelli selvatici. Lo spazio selvaggio, secondo Quammen, indica un'idea di «natura vivente, sul pianeta Terra, nella sua forma più vigorosa, libera, integra, dinamica e diversificata» (Quammen 2024: 14). Gli spazi selvaggi sono sempre più rari negli ecosistemi terrestri, si riducono alle Riserve Naturali. Nella dimensione del selvatico, invece, si incontrano principi di naturalità ibridi, come di fronte a luoghi provenienti da un passato utilizzo antropico che tornano a essere spazi di natura e biodiversità. Gilles Clément individua le zone residuali nel celebre *Manifesto del Terzo paesaggio* come risultato di questa commistione indistinguibile tra zona “abbandonata” riconquistata dalla natura (Clément 2004). A questo insieme non dobbiamo solo ricondurre spazi limitrofi o interni alle nostre città metropolitane (il Parco delle Groene a Milano, i Prati di Caprara a Bologna, il lungo Po a Torino o l'Ex-Snia di Roma, oggi sede del Lago Bullicante), ma anche luoghi nei nostri territori montani e rurali. Nell'Appennino Tosco-Emiliano, per esempio, molte zone precedentemente utilizzate dalla cultura agro-silvo-pastorale oggi sono soggette a un rimboschimento, a causa del fenomeno emigratorio che ha caratterizzato le aree interne negli ultimi settant'anni e che ha interrotto la prosecuzione di quell'economia. Questa riconquista dello spazio è un fenomeno selvatico, in quanto viene meno la componente vigorosa e diversificata (si tratta di foreste spesso molto giovani e con scarsa biodiversità) di quelle selvagge. In questi paesaggi selvatici, oggi, possiamo incontrare le compagnie di teatro e performing arts in natura che trovano un'accoglienza nei festival, organizzati da comuni, parchi, associazioni locali, oppure residenze artistiche dove gli ospiti, sebbene non necessariamente interessati alla dimensione naturale o ecologica, vengono comunque da essa influenzati nelle loro permanenze. Prima di passare a una descrizione compiuta di questo contesto, occorre individuare altre possibili alleanze transdisciplinari per questo quadro metodologico.

## Una tensione transdisciplinare: ecological performance studies ed environmental humanities

Accanto alle relazioni con il paesaggio e i suoi spazi selvatici e selvaggi, le performing arts e il teatro si sono cominciate a interrogare anche sul loro modo di interagire con essi. In questo emerge una concezione estetica ma anche etica di ecologia della performance. Un momento di svolta avviene negli anni Novanta, in cui l'*ecological turn* intacca anche i *performance studies* (Marranca 1998; Chaudhuri 1994). Secondo Giannachi e Stewart l'ecologia non doveva essere solo uno strumento per comprendere la biologia, ma anche una lente per l'«osservazione culturale» in grado di «concentrarsi su queste inter-relazioni, su ciò che sta *in mezzo* tra l'umano e la natura»<sup>4</sup> (Giannachi e Stewart 2004: 20). Più recentemente tali relazioni si sono corroborate mediante felici sintesi di alcuni studiosi e artisti. L'«ecoperformance», così come suggerita da Baiocchi e Pannek, è l'interpretazione tra corpo e ambiente quando «il corpo diventa paesaggio e i paesaggi, naturale, cittadino, luce, colorati e paesaggio sonoro, diventano a turno corpo» (Pannek 2022: 24), ma soprattutto: «l'ecoperformance concettualizza se stessa come un processo ambientale e considera le iterazioni ambientali come performative» (29). Mentre è Lisa Woynarski a reinterpretare il termine «ecodramaturgy», già coniato da Wendy Arons e Theresa J. May, quale capacità di analizzare «la performance in modo più diffuso, pensando alle strategie di significato e di azione, a una varietà di forme performative, in relazione all'ecologia» includendo «danza, live art, musica, installazioni, film, performance teatrali, eco-attivismo e performance testuali» (Woynarski 2020: 9-10). Infine, è nella pratica di allestimento scenico di Tanja Beer che emerge l'«ecoscenography» quale strumento «per il cambio della scenotecnica verso a una consapevolezza accresciuta di maggiori ecologie e di questioni globali» per cui ogni scelta estetica «è doppiamente legata alle conseguenze sociali, ambientali, economiche e politiche» (Beer 2021: 18). Beer sintetizza varie ipotesi: dalle scenografie vegetali alla gestione del site-specific. Questa profusione di neologismi (a cui se ne potrebbero aggiungere molti altri: da ecoteatro a ecodanza), sta certamente a indicare una lente ormai individuabile dell'ecologico applicato alla scena contemporanea e che, come nel caso

---

4 Dove non diversamente indicato la traduzione è di chi scrive.

del legame tra teatro e paesaggio e/o natura, trova nella dimensione *relazionale* il suo principio cardine (Regi 2023).

Nessuno di questi termini è, inoltre, riducibile a semplice etichetta estetica, ma ha anche un forte sostrato etico e politico. Perciò i *performance studies*, intrecciando l'approccio ecologico, non sono più solo un modo di interpretare e studiare la performance ma anche per comprendere l'umano e la sua relazione con il mondo da un aspetto assolutamente post-antropocentrico. La sintonia, in questo senso, è con le *environmental humanities*, i cui paradigmi transdisciplinari possono e devono essere accolti anche nello studio del teatro e della performance.

Le EH rappresentano anzitutto una opportunità per ragionare sulle cause della crisi socio-ecologica, in discussione ad esempio, la narrativa *mainstream* sull'Antropocene con il suo appiattimento sull'umano come specie che sembra cancellare le molteplici ineguaglianze che lo caratterizzano. Rivendicano, inoltre, la necessità di riformulare le domande e, dunque le priorità. Alleanze, ibridismo, molteplicità e giustizia sono alcune delle parole chiave (Armiero *et al.* 2021: 11).

La tensione all'ibridismo transdisciplinare proposta nelle *environmental humanities*, assieme alla strada intrapresa dalle *ecological waves* degli anni Novanta e ai *performance studies*, ci fornisce nuovi strumenti metodologici e una chiave ermeneutica per impostare una riflessione ampia e multilaterale sulle performing arts in natura. Con ciò, infatti, intendiamo un fenomeno complesso con modalità di sviluppo in diversi paesi europei (e non solo) e in più settori dello spettacolo dal vivo, con una finalità, oltre che estetica, spesso sociale e ambientale. Si tratta di una cornice volutamente ampia in cui far rientrare tutte le forme che si individuano nella relazione ecologica tra performing arts e spazio naturale, specie con l'impostazione della ricerca spaziale del Novecento teatrale. Questo inquadramento ampio va poi sezionato con attenzione attraverso la metodologia storiografica.

## Lineamenti storici del teatro natura in Italia

La dimensione relazionale, tanto nella prospettiva ecologica quanto in quella riguardante il legame teatro-paesaggio, e la tensione post-antropocentrica e transdisciplinare dell'*environmental humanities* sono alla base dell'approccio allo studio delle performing arts in natura. Eppure nell'analisi di

come determinati soggetti siano emersi e si siano sviluppati nel contesto dello spettacolo dal vivo tale metodologia appare infruttuosa se non affiancata da un approccio strettamente storiografico e teatrológico, capace cioè di studiare i fenomeni partendo dall'utilizzo delle fonti (scritte e orali) e costruendo il contesto culturale che li ha generati e le varie linee di filiazione che ne hanno costituito un prima, un durante e un dopo. Applicando questo metodo siamo obbligati a individuare nella macro-categoria di performing arts in natura alcune tendenze nazionali (o locali) – situabili quindi in un discorso storiografico – in cui diversi artisti e operatori si riconoscono, creando così uno specifico terreno artistico, economico e progettuale. Così individuiamo il *théâtre paysage* francese oppure teatro natura italiano.

Volendo focalizzarci su quest'ultimo è necessario partire dal ruolo di alcuni importanti precursori, ovvero grandi maestri che hanno introdotto – a seguito della seconda riforma del Novecento – un nuovo modo di abitare il paesaggio e relazionarsi anche con le comunità trovate. Giuliano Scabia occupa in ciò un ruolo fondativo, riuscendo a coniugare la vocazione poetico-letteraria alla ricerca teatrale più ibrida, capace di connettersi con i territori, di mutare linguaggio. È l'esperienza del *Gorilla Quadrumano*, condotta con gli studenti del corso di Drammaturgia 2 del DAMS di Bologna nel maggio del 1974, a imporsi come fortemente innovativa in questo senso, riuscendo a relazionarsi con il patrimonio immateriale di una comunità – il teatro di stalla – e costituendo una ricerca scientifico-antropologica su di esso per restituirla in forme performative (parate, incontri, spettacoli) estendendo il palcoscenico all'Appennino reggiano, e ancora oltre<sup>5</sup>. Nel decennio successivo Scabia prosegue la sua ricerca, poetica e drammaturgica, nei luoghi, legandosi ad essi in modo più individuale. Questo approccio è alla base dei suoi trekking-letture, in cui legge alcuni brani dalla raccolta *Teatro con bosco e animali* (Scabia 1987) organizzando delle camminate in luoghi naturali. Come scrive nella seconda lettera a Dorothea:

Negli ultimi tempi sono andato a recitare nei boschi – a fare delle camminate seguito da piccoli pubblici insieme a tre musicisti e un attore. Lui fa da guida, i musicisti appaiono qua e là e fanno brevi sonate, io mi faccio trovare su un albero a [*sic*] in una radura e racconto (leggo) i testi [...] intitolati Teatro con bosco e animali. Cammino per molte ore, fino al

5 A questo proposito si legga l'importante volume scritto dai partecipanti di quell'esperienza che ricostruisce, giorno per giorno, il viaggio (Gruppo di drammaturgia 2 1974).

tramonto e anche oltre (Scabia 2005: 111).

In questo vediamo una fortissima connessione con il nascente teatro natura, in quella capacità di legare l'atto teatrale all'ecosistema circostante. Ultima esperienza scabiana rilevante in questo senso è la *Camminata notturna da Santarcangelo al mare* del 1999 in cui individuiamo i prodromi del nomadismo degli ultimi decenni descritto da Mazzaglia. L'esperienza decennale condotta da Scabia nei luoghi fa certamente da apripista a molte altre che sarebbero venute dopo, eppure è difficile isolarlo nel teatro natura proprio per quella sua tensione eclettica e multiforme, difficilmente restringibile in etichette o generi e che all'arroccamento ha sempre favorito la sperimentazione.

Un altro grande maestro con un ruolo precursore è stato Jerzy Grotowski e, in particolare, l'esperienza del Teatro delle Sorgenti così come recepita e diffusa in Italia. Dopo il colpo di stato in Polonia del generale Jaruzelski, Grotowski trascorre i primi anni Ottanta in varie città della penisola. In questo contesto nasce il Gruppo Internazionale dell'Avventura, i cui componenti, assieme a Roberto Bacci daranno successivamente vita alla *Trilogia*, di cui abbiamo già dato conto. Il regista polacco viene anche chiamato da Ferruccio Marotti a tenere il corso *Le tecniche originarie dell'attore* alla Sapienza, alla conclusione del quale viene condotta un'esperienza del Teatro delle Sorgenti nella neonata Casa Laboratorio Cenci di Franco Lorenzoni, alla quale partecipa anche Sista Bramini. Ed è proprio in quel contesto in cui si mescoleranno pratiche parateatrali grotowskiane in natura, l'esperienza didattica del Movimento di Cooperazione Educativa e l'ecologismo nascente che nel 1988 si forma la prima compagnia di teatro natura italiana: O Thiasos TeatroNatura.

Alcuni sono gli specifici attributi che portano a riconoscere O Thiasos e la sua fondatrice, Sista Bramini, come esperienza pioniera nel nostro paese. Anzitutto il primato della ricerca come prima compagnia teatrale a formarsi con lo scopo di investigare il teatro nello spazio naturale (già nel 1988, data del primo spettacolo, anche se l'associazione nasce nel 1992). Secondariamente la longevità, in quanto – al netto di naturali metamorfosi – tale ricerca, ancora in atto, dura da quasi quarant'anni. E, in ultimo (ma non meno importante), l'eredità, ovvero la capacità di costituire un insieme di tecniche riconosciute e condivise dalle successive generazioni e pertanto attuate nel loro teatro; nella linea di filiazione riconosciamo oggi

gruppi come Campsirago o Teatro Selvatico. In modo spontaneo o indotto nascono, poi, in Italia, sul finire degli anni Novanta, altri artisti e compagnie che cominciano a investigare questa modalità teatrale (Acquaviva, Gandolfi 2013): Lorenza Zambon presso la Casa degli Alfieri nell'astigiano, Franco Acquaviva e Anna Oliviero formano Teatro delle Selve a Colle Ameno, Cecchi/Zappalaglio si trasferiscono con Piccolo Parallelo nel bergamasco e iniziano una serie di camminate in natura e Paola Berselli e Stefano Pasquini formano il Teatro delle Ariette nel bolognese, o, ancora, l'esperienza del teatro dei luoghi di Fabrizio Crisafulli (Crisafulli 2015).

Lo studio di queste compagnie deve necessariamente partire dal quadro metodologico tracciato, cercando quindi di comprendere la postura di ciascuno di questi soggetti nella relazione con il luogo trovato e il paesaggio, ma anche la lente ecologica applicata nel processo teatrale. Perciò è utile affiancare a conoscenze di matrice teatrologica, anche una letteratura transdisciplinare: da Bateson a Hillman, da Thoreau a Mancuso e Clément. Accanto a ciò risulta estremamente efficace l'utilizzo di fonti orali – anche perché molti dei soggetti sono in piena attività – a causa «della distanza geografica dalle principali sedi di produzione teatrale e le difficoltà di circuitazione impediscono di testimoniare molti fenomeni contemporanei che avvengono in luoghi remoti», per cui diventa fondamentale «la trasmissione orale di questi percorsi» (Mazzaglia 2024: 33). Raramente si può procedere all'utilizzo di fonti archivistiche, fanno eccezione quei soggetti con una lunga storia alle spalle, quali Bramini e Scabia che hanno recentemente provveduto a un riordino archivistico nelle proprie sedi<sup>6</sup>.

A tutto ciò si deve aggiungere un'indagine ad ampio raggio sull'ecosistema, creativo, distributivo e produttivo, creato da questi artisti che, per evidenti ragioni logistiche, è necessariamente *altro* rispetto a quello della Stabilità o dei nuovi gruppi di inizio millennio che riconoscono nel teatro l'edificio principale di produzione. La gran parte di queste compagnie non

---

6 Giuliano Scabia ha effettuato un lavoro autonomo di archiviazione portato a compimento, dopo la morte, da Alberto Pontiroli, mentre la gestione dell'archivio è attualmente in capo alla Fondazione Scabia. L'archivio di O Thiasos recentemente è stato soggetto a un importante lavoro di ordinamento e inventariazione curato da Giada Petrone, disponendo, oltre che di materiali scritti, di foto e video. Va segnalato anche l'Archivio di Teatralità Popolare, curato da Wanda Gallo, di Casa degli Alfieri, dove è possibile trovare – oltre al lavoro di Luciano Nattino – anche materiale corrispondente a Lorenza Zambon.

dà vita solo a un modo di creazione in relazione allo spazio naturale, ma si fa anche portatrice di una specifica idea di progettazione culturale territoriale attraverso festival teatrali e una specifica postura di produzione sperimentando una residenzialità dei territori decentrati. Nasce, così, un ecosistema teatrale marginale, fatto di una rete di festival, compagnie e luoghi, in grado di costruire un contro-discorso – di matrice strettamente ecologica ed ecologista (e, proprio qui, rientra il discorso metodologico e transdisciplinare affrontato) – rispetto alla cultura teatrale dominante di spessore non solo etico-estetico, ma anche economico e produttivo. Capace, inoltre, di intessere relazioni con soggetti fino a quel momento non intaccati dalla cultura teatrale come i Parchi e le aree protette. Questo è chiaro soprattutto con lo sviluppo del festival “Naturalmente Arte” (Colombo, Zambon 2011) diretto da Lorenza Zambon e trasmigrato negli anni al Parco Nord di Milano, fino a diventare l’humus ospitale e rizomatico che ha generato la prima rete di teatro natura in Italia (2007-2010). La formazione di questo ecosistema di teatro natura, ibridato anche a movimenti di performing arts consimili, come per esempio la danza urbana e l’ecodanza italiana, forma oggi un paesaggio sempre più esteso che, sebbene occupi ancora spazi marginali e decentrati, è divenuto sempre più in grado di attirare forme innovative di finanziamento e di produzione, coinvolgere nuove generazioni e farsi portatore di una cultura del territorio e dei suoi patrimoni: materiali, immateriali e naturali.

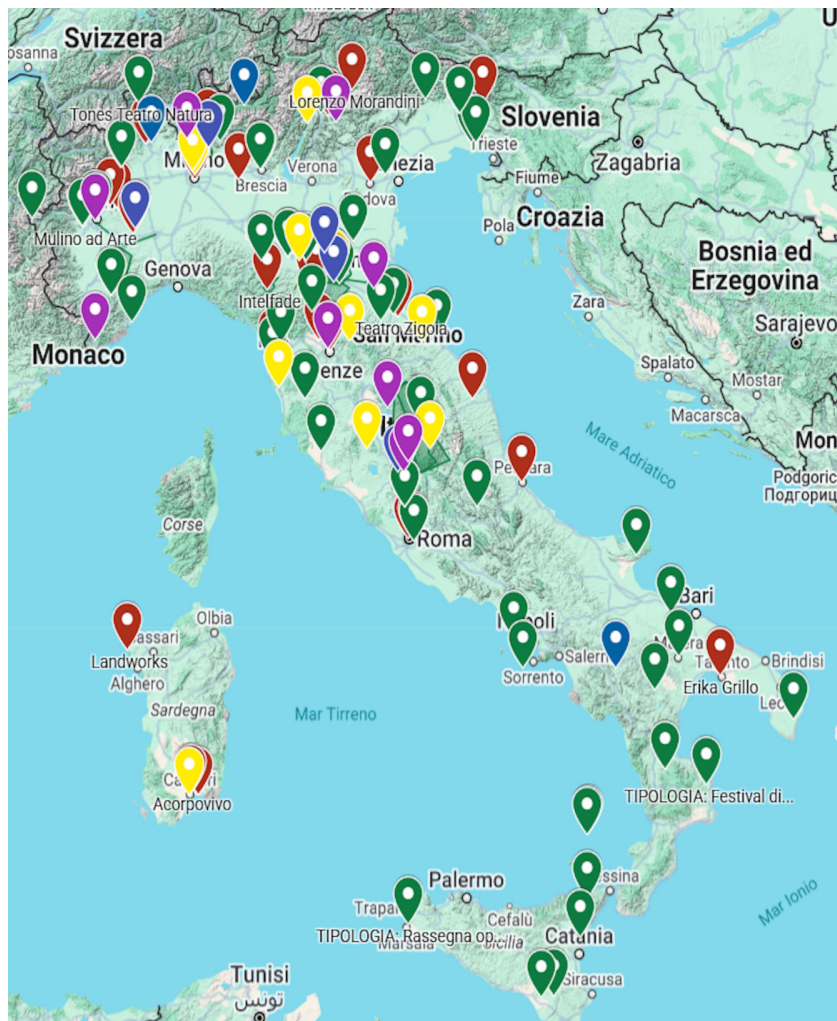
## **Mappare le performing arts in natura italiane**

L’attenzione a questo ecosistema è quello che ha portato alla necessità di mappare l’attuale estensione di queste reti di alleanze trasversali. Tale lavoro è confluito nel sito “Teatri natura. Itinerari di valorizzazione del paesaggio attraverso le arti performative” (Regi 2025). La mappatura documenta le realtà italiane contemporanee impegnate nelle arti performative in natura. Destinata a studiosi, operatori e artisti interessati a conoscere e a inserirsi in questo settore, si fonda su criteri selettivi distintivi: include artisti e compagnie che lavorano stabilmente con gli spazi naturali, sviluppando creazioni e percorsi formativi in tale direzione; festival dedicati alla natura o a tematiche ambientali che ospitano performer e gruppi in contesti paesaggistici; residenzialità artistiche situate in territori rurali o selvatici, che,

sebbene non esclusivamente, accolgono compagnie operanti nelle performing arts e nel teatro natura; organismi multipli che coniugano la creazione con la programmazione di festival e la gestione di residenze; luoghi, non necessariamente teatrali o culturali, che ospitano eventi performativi riconducibili a questo ambito. L'azione di mappatura è quindi volta a privilegiare e a valorizzare i legami che si creano in questa filiera, identificando un contro-campo marginale rispetto al sistema di distribuzione nazionale; pertanto al criterio di “pertinenza estetica” – assai sfuggente se pensiamo alla scivolosità di utilizzare categorie ed etichette artistiche – è preferita una risultanza sul piano operativo e progettuale. La raccolta di informazioni integra dati provenienti da reti preesistenti quali Lo Stato dei Luoghi, Trova Festival e C.Re.S.Co., ma si avvale anche di numerosi momenti di incontro e un costante confronto con gli operatori<sup>7</sup>.

---

7 Sono stati quattro i momenti di convegno organizzati in seno alla mappatura curati da chi scrive in relazione con diverse compagnie: “Conessioni Scena Natura” ospitato da Crèxida presso l'agriturismo Fienile Fluò e co-curato assieme a Michele Pascarella (6 giugno 2022); “La tragedia delle parole” previsto da Teatro Selvatico nel contesto del loro evento “Eirene Danza per la Terra” (13 giugno 2023); “Parole in cammino II” organizzato da Faber Teater e co-curato con Michele Pascarella (18 novembre 2023); “Com'era verde la mia valle – Per una rete sostenibile dei teatri nel paesaggio in Italia” gestito da Kronoteatro e co-curato assieme a Matteo Paoletti (9-10 settembre 2024).



**Fig. 3:** Mappatura “Teatri in natura”. <https://site.unibo.it/teatri-natura/it>, elaborazione dell’immagine dell’autore; ultimo aggiornamento 13 febbraio 2025. Attualmente la mappatura individua 38 compagnie/artisti (rossi), 72 festival in natura o a matrice ambientale (verdi), 12 residenze artistiche (gialli), 8 organismi multipli (blu) e 9 luoghi (viola) di progetti trasversali. La distribuzione dei soggetti è maggiormente individuabile nel centro-nord Italia, focalizzandosi in aree montane e interne, ma anche periferiche e urbane.

## Bibliografia

- Acquaviva, F., Gandolfi, R. (Eds.) (2013). “Agire il paesaggio. Teatro, pensieri, politiche del ‘luogo’”, *Ricerche di S/Confine*, Dossier 1.
- Armiero, M. et al. (2021). Introduzione. In M. Armiero et al., *Environmental Humanities*, (1), 9-19. DeriveApprodi.
- Bacci, R. (2008). In viaggio con lo spettatore: una premessa necessaria. In R. Guarino (Ed.), *Teatri luoghi città*. Officina edizioni.
- Beer, T. (2021). *Ecoscenography, An Introduction to Ecological Design for Performance*. Palgrave Macmillan.
- Colombo, T., Zambon, L. (Eds.) (2011). *Teatro e Natura*. Naturalmente Arte. *Vivere con gli occhi e con il cuore*. Marco Valerio.
- Crisafulli, F. (2015). *Il teatro dei luoghi. Lo spettacolo generato dalla realtà*. ArtDigitaland.
- Chaudhuri, U. (1994). ““There Must Be a Lot of Fish in That Lake”: Toward an Ecological Theater”, *Theater*, (25)1, 22-31.
- Clément, G. (2004). *Manifesto del Terzo Paesaggio*. Quodlibet.
- D’Angelo, P. (2010). *Filosofia del paesaggio*. Quodlibet.
- Gatti, S. (2023). “Drammaturgia onirica del paesaggio. Introduzione di Salvatore Margiotta”, *Acting Archives Review*, 13(25). 169-195.
- Geraci, S. (2008). *In cammino con lo spettatore: Laggiù soffia – Era – In carne e ossa*. La Casa Usher.
- Giannachi, G., Stewart, N. (2004). Introduction. In G. Giannachi, N. Stewart (Eds.), *Performing Nature. Explorations in Ecology and the Arts* (pp. 19-62). Peter Lang.
- Gruppo di drammaturgia 2 (1974). *Il Gorilla Quadrumano. Fare teatro/fare scuola. Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde*. Feltrinelli.
- Marranca, B. (1998). *Ecology of Theater: Essays at the Century Turning*. The Johns Hopkins University Press.
- Mazzaglia, R. (2024). *Teatri altri. Dallo spazio al paesaggio della scena italiana*. CuePress.

Messori, R. (2021). “Il ritmo performativo del paesaggio”. *Studi di estetica*, (49)4, 1-16.

Metta, A. (2022). *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*. DeriveApprodi.

Pannek, W. (2022). “Ecopformance”. *Ecoperformance*, (1)1, 16-29.

Quammen, D. (2024). *Il cuore selvaggio della natura. Dispacci dalle terre della meraviglia, del pericolo e della speranza*. Adelphi.

Regi, E. (2023). “A Matter of Relationships: Dramatising, Staging and Planning Ecological Performance”, *Itinera*, (25), 192-207.

Regi, E. (2025). *Teatri in natura. Itinerari di valorizzazione del paesaggio attraverso le arti performative*. Università di Bologna.

Scabia, G. (1987). *Teatro con bosco e animali*. Einaudi.

Scabia, G. (2005). Sei tu corpo amoroso che sveglia il teatro degli dei. Terza lettera a Dorothea sopra il Diavolo e il suo Angelo. In F. Marchiori (Ed.), *Il Teatro Vagante di Giuliano Scabia* (pp. 109-121). Ubulibri.

Schechner, R. (1968). “6 axioms for Environmental Theatre”. *The Drama Review*, (12)3, 41-64.

Taviani, F. (2002). A parte il teatro: riflessioni di un teatrologo sul paesaggio. In A. Turco (Ed.), *Paesaggio: pratiche, linguaggi, mondi* (pp. 63-80). Diabasis.

Turri, E. (1998). *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Marsilio.

Woynarski, L. (2020). *Ecodramaturgies. Theatre, Performance and Climate Change*. Palgrave Macmillan.

# **Il paesaggio quale sintesi compositiva della dinamica relazionale attore, spettatore, ambiente. L'esempio della Festa del Teatro Eco Logico a Stromboli**

*Cristiana Minasi*

Università degli Studi di Messina

DOI: 10.54103/st.256.c547

## **Abstract**

Il presente contributo si propone di esplorare la relazione tra attore e spettatore al di fuori del contesto teatrale convenzionale, interrogandosi sulla tensione che nasce tra le pratiche extra-ordinarie del teatro e lo spazio della realtà. L'analisi adotta una prospettiva sistemica sul rapporto tra attore, spettatore e ambiente e il caso di studio è la Festa di Teatro Eco Logico a Stromboli, giunta alla sua decima edizione. Si tratta di un modello teatrale che prescinde da qualsiasi attrezzatura tecnica (luci/audio), dove la drammaturgia spaziale sottesa alle scelte della direzione artistica diventa una pratica di dimensionamento e orientamento, basata sui principi della pratica scenica e, in particolare, dell'improvvisazione teatrale. Questo approccio si colloca all'incrocio tra teatro e scienze cognitive, in dialogo con i contributi più recenti che provengono dalle discipline di filosofia estetica, nuova fenomenologia e atmosferologia. La riflessione sulla Festa diventa una potenziale chiave di lettura per rivisitare le ragioni fondamentali di alcuni movimenti che periodicamente richiamano l'attenzione sul rapporto tra teatro e spazio. Il riconoscimento dell'ambiente e delle sue potenzialità intrinseche diventa la premessa indispensabile per tornare ad agire, recuperando i fondamenti dell'atto creativo e del suo spazio vitale.

## **Parole chiave**

Paesaggio; spazio vitale dell'attore; teatro ecologico

## **The Landscape as a Compositional Synthesis of the Relational Dynamics between Actor, Spectator, and Environment. The Case of the Festa del Teatro Eco Logico in Stromboli**

### **Abstract**

This paper aims to explore the relationship between actor and spectator outside the conventional theatrical context, questioning the tension that arises between the extra-ordinary practices of theatre and the space of reality. The analysis adopts a unified and systemic perspective on the relationship between actor, spectator and environment and the case study is the Festa del Teatro Eco Logico in Stromboli, now in its tenth edition. This theatrical model dispenses with any technical equipment (lighting/audio), where the spatial dramaturgy underlying the choices of the artistic direction becomes a practice of dimensioning and orientation, based on the principles of scenic practice and, in particular, theatrical improvisation. This approach is at the crossroads of theatre and cognitive sciences, taking into account the most recent disciplines of aesthetics, new phenomenology and atmospherology. The collection of works presented in a given context frees the spectator from the constraints, conditioning and automatisms of everyday life. Reflecting on the Festa becomes a potential key to revisiting the fundamental reasons behind certain movements that periodically draw attention to the relationship between theatre and space. The recognition of the environment and its intrinsic potential becomes the essential premise for returning to action, recovering the foundations of the creative act and its vital space.

### **Keywords**

Landscape; Actor's Living Space; Ecological Theatre

## **L'impressione complessiva del paesaggio**

«La percezione del paesaggio è l'unica situazione che crea fisicamente, senza intermediari, la consapevolezza di essere in bilico tra due mondi, l'esterno e l'interno, senza sapere bene dove finisce l'uno e dove inizia l'altro» (Taviani 2002: 80).

Il presente lavoro si propone di esplorare la relazione attore-spettatore al di fuori del contesto teatrale ordinario, interrogando la tensione che si instaura tra le pratiche extraquotidiane del teatro e lo spazio della realtà. Questa analisi adotta una prospettiva unitaria e sistemica, con la volontà di riconoscere il baricentro di ogni attenzione nella congiuntura dinamico-relazionale che si compie nella triangolazione tra dispositivo scenico, essere umano e ambiente.

«La struttura di collegamento è una metastruttura. È una struttura di strutture. È questa metastruttura che definisce l'affermazione generale che sono le strutture a connettere» (Bateson 1984: 25).

L'evento scenico viene così interpretato come composizione organizzata delle molte parti di un sistema complesso, in linea con le più odierne visioni di caratura ecologica che intendono «riannodare i concetti di Natura e Cultura che si erano divisi nell'idea illuministica che vedeva le due nozioni come distanti e contrapposte» (Giacobbe Borelli 2015: 41). Al di fuori di ogni automatismo del quotidiano, spesso eterodiretto e omologato, si prova a dimostrare, attraverso la pratica scenica, l'inclusione del paesaggio nel paradigma corporeo e motorio. Se il fatto teatrale è innanzitutto un fenomeno relazionale, come tale totale e circolare, qualsiasi analisi anatomica delle sue parti deve essere superata dalla forza centrifuga, di sintesi e montaggio, che si traduce in esperienza spaziale e percettiva. Il paesaggio, dunque, come totalità della percezione che si costruisce e si realizza nell'interazione concreta e simbolica tra l'uomo e l'ambiente, in una forma di comprensione, da parte dell'essere umano, della «complessità dei livelli di cui è composto e in cui è immerso» (Sofia 2013: 33). Questo genera un effetto di consapevolezza volta al riposizionamento dell'essere umano (non al centro ma all'interno) come parte integrante dell'intero universo esistente.

L'arte [...] svolge una funzione positiva nel mantenere quella che ho chiamato “saggezza”, cioè nel correggere una visione troppo finalistica della vita e nel renderla più conforme alla nozione di sistema [...] creando o contemplando quest'opera d'arte, quali miglioramenti in direzione della saggezza si realizzerebbero? (Bateson 1976: 182).

Se nella prassi epistemologica delle pratiche extra-quotidiane della scena si è soliti parlare del corpo dilatato dell'attore, qui c'è la necessità di restituire senso e valore allo spazio dilatato, cui segue l'amplificazione della percezione dell'esistente. Un ribaltamento di prospettiva in cui non è l'attore

ma il contesto – già carico di sostanza di memoria e di realtà – a diventare protagonista, generatore organico di infinite risonanze e nuove potenzialità di lettura.

Oggetto di critica è l'abitudine diffusa di intendere il paesaggio e l'ambiente come qualcosa che sta fuori, che circonda la vita degli individui e della specie. Il superamento dell'idea dell'uomo solo che vive intorno alla natura e guarda il paesaggio avviene prendendo le distanze dal dualismo scientifico che nel tempo ha separato corpo e mente, soggetto e oggetto, interno ed esterno: non c'è mai un paesaggio da una parte e la percezione di un soggetto dall'altra. L'emergere di una prospettiva integrata si incentra, invece, su un'idea di mente relazionale, incorporata, situata in una cultura (Cepollaro 2011: 8).

Il concetto di “ambiente”, in effetti, è sempre stato oggetto di studi trasversali che hanno spaziato dalla filosofia all'estetica, dall'architettura all'antropologia, dalla sociologia alle scienze cognitive. Le metodologie d'indagine finora condotte sull'argomento sono state tutte tendenzialmente estranee agli studi teatrali. Il teatro realizzato al di fuori del suo contesto ordinario, all'interno del quale il paesaggio ha magari trovato l'occasione di essere fruito, è stato studiato solo come genere, come declinazione, come possibile tradizione in divenire, ma raramente come strumento attraverso il quale il paesaggio potesse trovare l'occasione di essere assunto, incarnato e incorporato e quindi realmente percepito come immagine culturale in movimento.

La pratica scenica, invece, può a mio parere dimostrare con assoluta chiarezza di essere punto di svolta e di convergenza, prospettiva capace di considerare il paesaggio come testimonianza di trasmissione e acquisizione di conoscenza. Tutto questo solo se il teatro torna ad essere dispositivo relazionale, capace di connettere persone e ambienti, esperienza viva volta a confermare un approccio biologico del comprendere, lì dove il soggetto «con la sua azione cognitiva ristrutturata incessantemente se stesso e la realtà in cui vive» (Maturana, Varela 1992: 31).

Date queste premesse, ritengo auspicabile considerare il paesaggio come potenziale saldatura verticale che s'instaura tra attore, spettatore e ambiente per ricostruire i presupposti della conoscenza e «sviluppare e incrementare le [...] potenzialità di relazione con il mondo» (Gallese, Morelli 2024: 103).

Il paesaggio chiamato in causa dal teatro è relazione fisica e mentale al contempo, capace di generare l'attivazione di nuove abitudini di vita quotidiana, al di fuori della supremazia della dimensione oculocentrica.

Il riferimento è alle teorie della filosofia estetica che restituiscono «sviluppo alla percezione come forma in cui si presenta la propria corporeità» e tiene conto «del fatto che si è affettivamente coinvolti dall'oggetto percepito [...] La percezione deve quindi essere concepita come una situazione affettiva, cioè il fatto di sentire in quale ambiente ci si trova» (Bohme 2010: 64).

C'è un paesaggio quando sento e allo stesso tempo percepisco dall'interno e dall'esterno di me stesso, e la barriera che mi tiene come soggetto indipendente sfuma. O per dirla in termini più categorici, e questa è la mia nuova definizione di paesaggio: c'è paesaggio quando il percettivo si rivela contemporaneamente all'affettivo (Jullien 2017: 59).

Il caso di studio della Festa del Teatro Eco Logico di Stromboli conferma l'arte performativa quale forma privilegiata per lo sviluppo della consapevolezza sensoriale, modalità attraverso cui si manifesta la corporeità. Non ci si limita a essere consumatori passivi di paesaggi, ma si diventa attivatori di processi d'influenza circolare: corpo, spazio/atmosfera e immaginazione s'intersecano nel precipizio del consueto, fuori insomma da ogni automatismo preconcepito. Ciò permette di tornare a riflettere sulla fondamentale interazione tra paesaggio e cultura, concepita come un'operazione di assemblaggio spazio-temporale.

Già nella Lettera a Dionigi da Borgo San Sepolcro del 26 aprile 1336, Petrarca racconta la sua ascesa al monte Ventoso, offrendo una delle prime straordinarie descrizioni del paesaggio. Il poeta non si limita a osservare la natura, ma la interpreta, mettendo in relazione gli elementi del panorama con le sue esperienze e riflessioni. Questo episodio segna l'inizio di una nuova consapevolezza del paesaggio, non più inteso solo come un insieme di elementi naturali, ma come il risultato dell'interazione tra l'esperienza percettiva umana e l'ambiente circostante.

Le immagini delle montagne e delle acque, che sia il pastore sia Petrarca videro dalla cima del monte Ventoso, sono paragonabili alle ombre del mito platonico della caverna [...] Lo scalatore le vedeva estendersi sotto di sé, ma erano troppo lontane per potere comprendere la vera natura: dalla cima della montagna non si riconoscevano né l'acqua, né le onde, né i singoli alberi dei boschi, né i minerali luccicanti nelle pareti rocciose.

Solo quando le immagini di queste cose [...] si ricongiungevano in un insieme, si arrivava a riconoscere un paesaggio. Petrarca non agì come gli uomini dell'antichità: fu così che, per la prima volta, ebbe inizio il suo processo di conoscenza. Il poeta, infatti, riuscì a vedere le cose animate e quelle inanimate, la natura e l'opera dell'uomo, e fu forse il primo a operare una riflessione su questa esperienza e descriverla. Ecco perché possiamo dire che con l'ascesa al monte Ventoso, grazie a Petrarca, è cominciata la riflessione sul concetto di «paesaggio» (Kuster 2010: 6).

L'isola di Stromboli si pone quale paradigma di dilatazione relazione con il mondo e si configura come un *progetto* che intende coniugare un approccio conservativo e trasformativo al contempo, nella logica di una mente relazionale, incorporata e situata. Il paesaggio non è un luogo (come la natura) ma un modo di percepire un percorso, di dargli giustificazione e vita, dipendendo da colui che lo attraversa e da come viene invitato a percorrerlo. È un itinerario che sollecita la dissoluzione di significati, valori e criteri di attenzione «operando soltanto sulle modalità del percorso e della percezione, lavorando direttamente la mente e gli sguardi degli spettatori senza intervenire sull'esterno» cosa che chiaramente non accade né con la pittura, né con la fotografia né con il cinema, dove lo spettatore «non vede mai, in realtà attraverso i suoi occhi e con la sua attenzione, ma vede sguardi e atti di attenzione stabiliti e compiuti dall'autore» (Taviani 2002: 71).

Alla luce di queste premesse, che mirano innanzitutto ad ampliare la dinamica attore-spettatore includendo l'ambiente, la ricerca si concentra sull'analisi dell'organicità come chiave per un approccio metodologico-estetico basato sulla percezione dello spazio affettivo. Nella logica di un sentire complesso, che integra le dinamiche sistemico-biologiche, l'azione scenica richiede il recupero degli assunti espressi nell'estratto de *La musica del paesaggio* inserito nel testo *La natura non indifferente* di Sergej Ejzenstein.

Come la musica nel cinema muto, il paesaggio assume un ruolo che può condurre la scena verso una dimensione estatica, favorendo una rivivificazione patica della natura. Attraverso una serie di passaggi legati ai criteri che rendono un'azione organica – e dunque credibile ed efficace – si costruiscono paesaggi emozionali e singolari per ciascuno spettatore. Ciò che qui interessa è comprendere le implicazioni dell'inserimento di un'operazione artistica, per sua natura artificiale, in un contesto naturale, considerando che la creazione artistica parte generalmente dalla conoscenza della natura

stessa. Nel teatro in natura si assiste a un raddoppiamento dei presupposti organici, in una prospettiva che potremmo definire, forse con un pizzico di audacia, meta-organica.

Ejzenstejn riflette sul ritmo intrinseco alla natura e su come questo possa offrire all'artificio le basi per una composizione armoniosa e organica. Sottolinea che, attraverso l'osservazione della natura, l'uomo riconosce e sistematizza principi ricorrenti, comprendendo l'esistenza di leggi strutturali che lo governano e che inevitabilmente tenta di riprodurre nella sua creazione artistica.

«Si tratta di un processo perfettamente naturale per l'analisi: un movimento che va dall'apparenza all'essenza, dall'indizio al principio, dal procedimento al metodo» (Ejzenstejn 1981: 231).

Per chiarire questo concetto, Ejzenstejn richiama la cultura degli elementi dello Yin e dello Yang, le regole della matematica e la tradizione pittorica cinese. Il riferimento ai tipici rotoli, in particolare, risulta fondamentale per comprendere come il paesaggio naturale possa essere ricomposto seguendo una logica che unisce tecnica e spiritualità, attraverso un processo di incorporazione, assunzione e sintesi.

Una delle più antiche forme di rappresentazione del paesaggio è la pittura cinese su rotolo – un interminabile nastro che si svolge orizzontalmente (quasi una pellicola cinematografica) in una veduta panoramica del paesaggio. «Panoramica» nel senso stretto della parola, quale lo incontriamo nel cinema nei casi in cui la macchina da presa scorre su rotaie davanti ad una catena variabile di eventi e di scene. «Panoramica» anche nel senso che il quadro nel suo insieme non si abbraccia con un solo sguardo, simultaneamente, ma successivamente, come se scorresse da un soggetto all'altro, da un frammento a quello vicino; esso, insomma, si presenta dinnanzi ai nostri occhi come un unico flusso di immagini (di inquadrature?) separate (Ejzenstejn 1981: 245).

Si ricreano, dunque, artificialmente le condizioni necessarie per trasformare una visione statica in una prospettiva dinamica e plurale, passando dall'unica mappa ai molteplici territori e, quindi, ai paesaggi. Affinché ciò avvenga, è fondamentale saper concepire la trasformazione del territorio, anche solo concettualmente, in un vero e proprio spartito. La tecnica dell'improvvisazione, sia scenica che musicale, permette di delineare una

possibile partitura che, partendo da una solida base strutturale, si apre a varchi di sospensione e immaginazione.

La composizione, creata ad arte dal direttore artistico, e la sua consapevole manipolazione da parte degli attori o allievi, in grado di situarsi e situare tra i possibili varchi, costituiscono i presupposti fondamentali per ri/definire la lettura dei territori. Il paesaggio si configura così come una mediazione interpretativa tra elementi oggettivi e soggettivi, dando vita a una composizione plastica e vibrante. Un cammino che diventa processo anziché prodotto, capace di aprire varchi di sospensione a ogni passo e di generare specifiche sensibilità percettive e, di conseguenza, creative.

«Anche quando la partitura è già fissata, il musicista, come l'attore, è continuamente in una fase creativa proprio nei "processi" che sottendono quella partitura e da essa germogliano, nelle transizioni che vivificano i punti di riferimento» (Sofia 2011: 79).

## La Festa quale arte dell'abitare

La Festa del Teatro Eco Logico di Stromboli rappresenta un'esperienza teatrale ormai più che decennale, che s'installa al di fuori della cornice convenzionale della scatola nera e ritrova il suo spazio naturale nell'isola, scardinando ogni limite e aprendosi all'infinito. La serenità sconosciuta e la bellezza inestimabile del luogo invitano lo spettatore a uno status di accoglienza che supera la norma, in cui i sensi s'intrecciano e rimbalzano tra loro, trasformando la percezione in un'opera vivente.

L'ambiente si espande dentro il corpo, che torna presente, instaurando una relazione più profonda con il circostante. Non è tanto ciò che si vede, ma ciò che si percorre a farsi teatro, spazio di un nuovo cammino che spalanca inedite possibilità di interpretazione. È uno spazio e un tempo necessari per un'azione dello spettatore, che, quasi costretto dalla dinamica partecipativa, si trova a compiere la vita attraverso il teatro.

Dal 2013 a Stromboli (Messina) all'inizio dell'estate si svolge la Festa di Teatro Eco Logico che, come ogni festa, è anzitutto occasione di incontro e di celebrazione. Incontro fra artisti del teatro, della musica, della danza e studiosi ed esperti in vari ambiti culturali, sociali e scientifici. Ed è occasione di incontro fra questi e il pubblico, riuniti sulla perla nera del mediterraneo per celebrare un tema, un anniversario, un personaggio o

un'opera scelti per ciascuna edizione, in 10 giorni di eventi a spina staccata, vale a dire senza utilizzo di corrente elettrica per l'illuminazione e l'amplificazione. I corpi del pubblico e dei performer (attori, cantanti, strumentisti, danzatori ma anche scrittori, vulcanologi, archeologi, geologi, astronomi, filosofi o altri studiosi) sono illuminati dalla stessa luce, del sole o l'altre stelle, oltre che fuochi e candele. Si è in relazione con il luogo della performance senza l'alterazione o l'imposizione acustica dell'amplificazione elettrica. La Festa di Teatro Eco Logico è un'isola di disinquinamento acustico, un'occasione per rimettere l'essere umano al centro della performance, occasione di risparmio energetico oltre che speciale occasione per visitare e conoscere Stromboli in modo originale e variegato. Seguendo gli appuntamenti offerti dalla Festa è possibile visitare posti e panorami non sempre accessibili: non soltanto luoghi naturali come grotte, spiagge, rocce e pendii o luoghi pubblici come il sagrato di una chiesa o la piazza o i moli d'attracco ma anche case e terrazze private che aprono le loro porte alla Festa e a coloro che vi partecipano<sup>1</sup>.

Queste riflessioni, tuttavia, non bastano a cogliere l'estrema complessità di un progetto che non è solo formazione, produzione e ospitalità, ma che ha trovato la sua vera forza nell'essersi trasformata in una spontanea comunità di ricerca sui temi ambientali. Nata nel 2013 con un'edizione "zero", la Festa del Teatro Eco Logico raggiunge nel 2024 la sua decima edizione (undicesima annualità), dopo la sospensione del 2020 e le edizioni ridotte del 2021 e 2022, organizzate nel rispetto delle normative ministeriali. Eppure, la sua storia affonda le radici ben prima: il progetto nasce nel 2005 come laboratorio residenziale sulla *Voce naturale* condotto da Kristin Linklater. Solo nel 2013 si apre al confronto con altri artisti, inizialmente semplici spettatori degli esiti del laboratorio, che però, col tempo, iniziano a condividere le proprie creazioni. Così, in modo inaspettato, nonostante le pochissime risorse disponibili, la Festa prende forma.

La restituzione avviene in modo del tutto particolare: non esiste un *cachet* per gli spettacoli, ma una politica economica basata sulla condivisione. A chi partecipa vengono pagate solo le spese di viaggio, vitto e alloggio, nello spirito autentico della Festa, dove ci si ritrova tra amici e nuove conoscenze,

---

1 Presentazione sintetica del progetto a cura del suo direttore artistico Alessandro Fabrizi, tratta dal sito della Festa del Teatro Ecologico di Stromboli: [www.festaditeatroecologico.com](http://www.festaditeatroecologico.com).

senza altro intento se non quello di essere parte di un gruppo. La comunità si distingue per la continua commistione di ruoli e funzioni tra attori, spettatori e abitanti, creando uno spazio in cui il teatro diventa una pratica di vita, capace di riconoscersi e riconoscere gli estremi di un teatro che si fa pratica di vita. Niente scene e niente tecnica, solo uomini e voci nel privilegio d'essere accolti in uno dei luoghi più belli del mondo lì dove l'essere umano – attore o spettatore che sia – riconosce d'essere parte infinitesimale di un tutto, subito “(re)imparando a imparare” l'ascolto.

La Festa, dunque, parte come pratica pedagogica nel 2005, si trasforma in pratica di produzione di spettacoli, si espande ai limiti del mondo ospitando compagnie esterne ma, ed è l'esito più interessante perché conseguenza necessaria e inaspettata, si fa paradigma di conoscenza e riflessione. Già in tempi non sospetti, la festa ha inteso riflettere sui temi dell'ecologia, aprendosi al contributo di studiosi di discipline diverse, tra cui vulcanologia, fisica e geografia. In queste diverse articolazioni – scelte proprio al fine di tentare di incrociare passato, presente e futuro – il paesaggio si pone quale potenziale via di fuga volta a definire concretamente e simbolicamente nuove traiettorie di memoria, appartenenza e immaginazione.

Gli esiti di questa ricerca (qui appena accennata) restituiscono un orizzonte in cui probabilmente la parola cardine è *l'abitare* che va oltre la semplice dimensione spaziale per radicarsi nella relazione viva con se stessi, con gli altri e con il mondo. Il teatro, nella sua capacità di attivare processi di ascolto, di riscrittura e di trasformazione, si fa dispositivo di congiuntura tra corpo, ambiente e comunità, rendendo visibile il tessuto di interdipendenze che definisce ogni esperienza del paesaggio.

In questa prospettiva, l'abitare si declina come esperienza corporea ed emotiva, come processo di costruzione identitaria e come forma di radicamento all'interno di un sistema più ampio di relazioni. È un atto che non si esaurisce nel semplice stare in un luogo, ma si configura come un continuo tessere relazioni, un essere-in-dialogo che trasforma sia chi abita sia ciò che viene abitato.

Il teatro, dunque, emerge come pratica capace di rivelare e potenziare questa interconnessione, facendo del paesaggio non solo uno sfondo, ma un organismo vivo in cui la presenza dell'attore e dello spettatore s'intreccia con la memoria dei luoghi, con le dinamiche comunitarie e con la possibilità di immaginare e abitare il futuro in modo nuovo. La dimensione

performativa si trasforma in riflessione etica e ontologica, offrendo strumenti teorici e concreti per ripensare il rapporto con il mondo e per promuovere una visione in cui l'essere umano sia consapevole e responsabile del complesso ecosistema di cui è infinitesimale parte.

«E gli uomini si contenteranno di essere quello che sono».  
 Leopardi, *Il Copernico*

## Bibliografia

- Bateson, G. (1984). *Mente e natura. Un'unità necessaria*. Adelphi.
- Bateson, G. (1976). *Verso un'ecologia della mente*. Adelphi.
- Bohme, G. (2023). *Atmosfere, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*. C. Marinotti.
- Cepollaro, G. (2011). Introduzione. Il paesaggio è il nostro futuro. In U. Morelli, *Mente e paesaggio. Una teoria della vivibilità*. Bollati Boringhieri.
- Ejzenstejn, S.M. (1981). *La natura non indifferente*. Marsilio.
- Gallese, V., Morelli, U. (2024). *Cosa significa essere umani? Corpo, cervello e relazione per vivere nel presente*. Raffaello Cortina.
- Giacobbe Borelli, M. (Ed.) (2015). *TeatroNatura. Il teatro nel paesaggio di Sista Bramini e il progetto «Mila di Codra»*. Editoria & Spettacolo.
- Guarino, R. (2008). *Teatri Luoghi e città*. Officina.
- Kuster, H. (2010). *Piccola storia del paesaggio. Uomo, mondo, rappresentazione*. Donzelli.
- Jullien, F. (2017). *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*. Mimesis.
- Sofia, G. (2013). *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*. Bulzoni.
- Sofia, G. (2011). Ritmo e intenzione scenica. Ipotesi su Teatro e neurofenomenologia. In C. Falletti, G. Sofia (Eds.), *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze* (pp. 75-93). Editoria e Spettacolo.

Taviani, F. (2002). A parte il teatro: riflessioni di un teatrologo sul paesaggio. In A. Turco (Ed.), *Paesaggio: pratiche, linguaggi mondi* (pp. 63-80). Diabasis.

Varela, F., Thompson, E., Rosch, E. (1992). *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*. Feltrinelli.

# Gli studi teatrali incontrano l'antropologia e quindi la zooantropologia. Una proposta di campo: gli animal performance studies<sup>1</sup>

*Laura Budriesi*

Alma Mater Studiorum Università di Bologna; Università degli Studi di Firenze

DOI: 10.54103/st.256.c548

## **Abstract**

Nell'introdurre alcune problematiche relative al nuovo campo di ricerca, gli animal performance studies, si farà riferimento a due costanti: la dimensione della multidisciplinarietà – che è parte della nuova teatrologia fin dalla sua ri-fondazione – e l'attenzione all'alterità umana e animale. Chi scrive ha sperimentato l'intreccio tra studi teatrali e antropologici nel tratteggiare la figura di Michel Leiris, in particolare nell'esaminare la sua lettura teatrale della possessione e quindi sperando le cerimonie direttamente sul campo. Indagando quindi le relazioni tra umani e non umani nella storia dello spettacolo, si è messo in risalto che, per trattare le performance interspecie, occorrono nuovi strumenti metodologici, in primis l'incontro tra studi teatrali e zooantropologia, che comprende necessariamente la dimensione etologica. Se Roberta Gandolfi, nel saggio dedicato agli studi sulle donne e di genere in Italia (2013), lamentava l'assenza di percorsi consolidati di ricerca, lo stesso può dirsi oggi relativamente ai critical animal studies. Si ritiene pertanto necessaria una premessa metodologica in merito all'interscambio tra nuova teatrologia, performance studies e antropologia per collocare le tematiche relative agli animal performance studies all'interno di fenomeni di ampia portata, del costituirsi stesso dell'area disciplinare.

---

1 Il titolo vuole essere una citazione del saggio di Gandolfi del 2013 dedicato agli studi sulle donne e di genere.

### **Parole chiave**

Performance; interspecie; zooantropologia

## **Theatre Studies Meet Anthropology and Then Zooanthropology. A Proposed Field of Inquiry into Animal Performance Studies**

### **Abstract**

In introducing some of the key issues related to the emerging field of animal performance studies, I will refer to two recurring elements: the multidisciplinary that has characterised the new theatre studies since its re-foundation, and the focus on both human and animal alterity. My own research has explored the intersection between theatre and anthropology through the figure of Michel Leiris, particularly by examining his theatrical interpretation of possession and by experiencing these ceremonies directly in the field. Investigating the relationships between humans and non-humans in the history of performance has highlighted the need for new methodological tools to address interspecies performance. Foremost among these is the convergence of theatre studies and zooanthropology, which necessarily include an ethological dimension. Just as Roberta Gandolfi, in her essay on women's and gender studies in Italy (2013), pointed to the absence of well-established research paths, the same can now be said of critical animal studies. A methodological premise is therefore required concerning the interplay between new theatre studies, performance studies, and anthropology, in order to situate the concerns of animal performance studies within broader phenomena and the very formation of this disciplinary area.

### **Keywords**

Performance; Interspecies; Zooanthropology

## **Premessa metodologica: *attraverso il teatro e attraverso l'antropologia*<sup>2</sup>**

Va premesso che il dialogo tra teatro e antropologia, tra teatro e scienze sociali, o, come sosteneva efficacemente Fabrizio Cruciani, tra “teatro e altro”<sup>3</sup> (1989: 5), ha consentito l’apertura e l’allargamento disciplinare della nuova teatrologia tra gli anni Sessanta e Settanta, per consolidarsi, negli anni Ottanta, intorno a una più complessa concezione dei fenomeni teatrali. Come è noto, all’inizio degli anni Settanta, gli apporti delle scienze umane sono stati imprescindibili per approdare a un oggetto di studio che comprendesse una categoria di teatro dilatata al contesto antropologico, sociale, politico (De Marinis 2008; Ferraresi 2019). Marco De Marinis scrive del dialogo tra teatro e antropologia, centrale nel pensiero e nella pratica lungo tutto il Novecento (2008: 159), che si va a inserire nel generale rinnovamento delle *humanities* tra anni Settanta e Ottanta. In quegli stessi anni, si è assistito in Italia a un allargamento disciplinare anche nella ricerca storica, ci si riferisce alla corrente storiografica (peraltro eterogenea) definita microstoria, che ha posto l’accento sulla dissolvenza dei confini tra storia, sociologia e antropologia «poiché il programma di definire una società nel suo complesso è da tempo proprio dell’antropologia, si comprende che gli antropologi (o etnologi) abbiano acquistato un prestigio senza precedenti tra gli storici e si discuta continuamente di rapporti tra antropologia e storia» (Momigliano 1977: 3-4). In questo mutato contesto la nuova teatrologia di marca europea, e italiana in particolare, da una parte, e i performance studies nordamericani, dall’altra, hanno visto complessificarsi il proprio orizzonte disciplinare, sia in riferimento agli oggetti di studio sia alle metodologie applicabili. La nuova teatrologia si è fornita di un nuovo

---

2 Il corsivo è una citazione da Taviani (1995: 67).

3 Scrive Cruciani: «Nella storiografia il teatro sembra attuarsi e svelarsi sempre come “teatro e altro”: è in questa relazione dialettica (teatro... e istanze rappresentative, bisogni espressivi, comportamenti, forme, visioni, letteratura, musica, arti plastiche e figurative, estetica e pedagogia, ecc.) che ho sempre trovato la fascinazione e la ricchezza degli studi sul teatro» (1989: 5). Nell’editoriale non firmato del primo numero di «Teatro e Storia» si invoca la multidisciplinarietà come un potente antidoto contro il rischio di autolimitazioni teoriche interne al nuovo campo di studi (1986: 156). Nel saggio dedicato da chi scrive alle Feste di nozze nel Quattrocento bolognese si riprendono questi concetti (Budriesi 2020b).

strumentario di matrice storico-antropologica seguendo territori-limite che hanno intrecciato efficacemente ai saperi teatrali quelli socio-antropologici fino a delineare «quell'eterogeneità costitutiva» della disciplina stessa in quanto «i progressi nella ricerca teatrale si verificano negli spostamenti di campo» (Guarino 2005: 8). Questo passaggio è dovuto anche al contemporaneo rinnovarsi degli studi socio-antropologici che hanno postulato un mutamento nelle prospettive di ricerca: sono stati estremamente valorizzati gli elementi performativi delle varie culture e gli individui stessi come autori dei propri “drammi” (ricordo, tra i molti, gli studi di Bloch, Goffman, Ginzburg, Turner, Geertz).

Si è quindi prodotto un proficuo interscambio tra studiosi del teatro, da una parte, sociologi e antropologi, dall'altra, secondo il doppio movimento evidenziato da Richard Schechner: «come il teatro si sta antropologizzando, l'antropologia si teatralizza» (1985, *passim*). De Marinis ha parlato di “doppio movimento” tra antropologi e artisti (2008: 196); Roberto Tessari ha introdotto la categoria di “antropologia teatrale” (non nel senso che le conferì Eugenio Barba “dell'uomo in situazione di rappresentazione”), per riferirsi a percorsi di confine tra Ottocento e Novecento «che hanno condotto antropologi e teatranti ad addentrarsi lungo sentieri paralleli» (2004: 13). Questo riferirsi alle scienze sociali è anche uno dei punti di contatto tra la nuova teatologia e i performance studies (Schechner 1988d). Questi ultimi, fin dall'origine, hanno previsto un *broad spectrum approach* (Schechner 1988a, 1988b), poiché il concetto di performance, nel senso antropologico del termine, che ne è al centro, intreccia territori artistici e strumenti di analisi delle società. Questa modalità, elaborata come frutto dell'incontro tra l'antropologo Victor Turner e Schechner (regista, studioso e ricercatore sul campo), si può leggere come «una investigazione teatrale-sociologica della teoria della liminalità» elaborata da Turner, il luogo in cui trovare il teatro accanto al non-teatro; una categoria inclusiva che comprende l'insieme dei comportamenti performativi<sup>4</sup> umani – e anche animali – come si dirà meglio in seguito, ovvero «una nozione comprensiva che ha associato il teatro e altri stati delle relazioni umane» (Guarino 2005: 39), come il gioco, il rito, lo sport (Schechner 1988a). Schechner e Turner hanno posto il teatro accanto all'antropologia e hanno messo in luce le problematiche

---

4 «*Treating the performative behaviour, not just the performing arts as subjects*» (Schechner 1988b: 8).

profonde che si celano dietro le differenti espressioni culturali: «nonostante le diversità tra le varie culture c'era in esse la tendenza continua verso una specie di *teatralizzazione*, a sua volta indice che la performance rappresentava un modo universale di espressione, addirittura più universale del linguaggio stesso» (Schechner 2017: 22). Parallelamente si è delineata la vocazione inclusiva della nuova teatrologia, ovvero l'aver definito il proprio oggetto nello spettacolo – superando il testocentrismo (Meldolesi 2002-2003: 31)<sup>5</sup> – poi aprendolo ulteriormente alla categoria del “teatro” che lo ha posto nei termini di ampia afferenza socio-culturale. Oltre la logica dell'effimero, oltre quell'impermanenza costitutiva delle arti dello spettacolo dal vivo, si è puntato a investigare il “teatro nella storia”, nella felice espressione di Cruciani (Cruciani, Savarese 1991: 3), nozione che va recuperata ogni volta, senza pretesa di applicare «a un passato non adatto ad accoglierlo il nostro contenuto del termine “Teatro”» (Taviani 1976: 37); si ridiscutono la stessa nozione di teatralità e «le indagini sul teatro si convertono in ricerche sulla società attraverso il teatro» (Ferraresi 2019: 212). In questo movimento costitutivo, forse più di tutto, il teatro ha incontrato l'antropologia, cercando la persistenza di pratiche e di tecniche; la sostanza profonda del teatro che si dà come azione (e non come oggetto):

il campo proprio e la ragion d'essere degli studi teatrali concernono la consistenza e la persistenza di pratiche e tecniche della rappresentazione con azioni fisiche, trasferite dalla nozione antropologica delle tecniche e dei rituali nel territorio delle esperienze personali a un grado di definizione specifico ma paragonabile a quello degli oggetti culturali egemoni (la scrittura, la figurazione) a cui la vita del teatro è stata accostata con approssimazione per difetto (Guarino 2005: 3-4).

Il termine “tecnica” è connotato dal significato che assume nell'antropologia contemporanea, in particolare grazie alla definizione di Marcel Mauss e al suo allargamento della nozione, prima solo riferita a tecniche magico-simboliche, quindi all'azione del corpo: «il primo e più naturale oggetto tecnico, e mezzo tecnico dell'uomo è il suo corpo» (2000: 385).

Per ragionare sul nuovo oggetto teatro come fatto culturale e sociale – esempi emblematici sono state le ricerche sul Rinascimento in termini di

---

5 Claudio Meldolesi ha individuato nelle opere pionieristiche di studiosi come Ludovico Zorzi, Cesare Molinari e Ferruccio Marotti, il superamento dei tradizionali approcci letterari al teatro.

strumenti e prospettive e come messa a punto della nuova metodologia di ricerca extra spettacolare che si avvale degli strumenti delle scienze umane<sup>6</sup> –, si ricorda il riferimento alla metodologia di De Martino in Zorzi:

Tutta l'opera del grande etnologo offre momenti di salutare eversione delle tecniche tradizionali d'indagine, fortemente contributivi, sul versante teorico e metodologico, di una disciplina “eversiva” e “trasgressiva”, nell'abbattimento degli steccati ufficiali, quale non può non essere la scienza dello spettacolo (1977: 180).

Il ricorso all'antropologia, oltreché indubbiamente alla dimensione storica, è uno strumento per rintracciare gli effetti a lungo termine di uno spettacolo, la memoria dei modi di operare (delle tecniche) piuttosto che delle opere, la memoria collettiva di una comunità ovvero «il passaggio del teatro dal contesto delle Arti e della cultura a quello dei “costumi” [...] il senso di uno spettacolo sta nel suo *valore d'uso*» (Taviani 1977: 37); una memoria concreta fatta di tecniche inscritte nel corpo. Si è andati a ricercare nella storia la permanenza di quelle “azioni significanti” presenti nelle forme spettacolari, in rituali, feste, cerimonie. La nuova teatrologia si è concentrata quindi sul valore d'uso del teatro, partendo dalla sua natura socio-antropologica ragionando sull'efficacia: «ciò che ci interessa non è lo spettacolo, ma il suo progetto, le motivazioni di ordine antropologico e sociale che sono alla sua radice e, dopo, la sua funzione, e la sua risonanza nella società» (Marotti 1975: 10).

La disciplina ha affrontato anche le sfide di culture performative differenti, di pari passo con la rivalutazione da parte delle arti sceniche occidentali delle tecniche del corpo orientali, rivolgendosi a civiltà teatrali non occidentali verso un «teatro ancora antropologicamente necessario» (*Ibidem*).

Antropologia e teatro, quindi, hanno accostato sempre più temi e prospettive di ricerca; questo ha implicato la “contestualizzazione antropologica” del fatto teatrale (Azzaroni 2003: 8), grazie anche a un'assidua frequentazione di campo degli storici del teatro da Marotti ad Azzaroni, da Attisani a Mastropasqua<sup>7</sup>. Quando Giovanni Azzaroni si è trovato a operare

6 I riferimenti di Zorzi rispetto alla ricostruzione di usi popolari, del folklore, spaziano anche tra le opere storico-antropologiche da Annold Van Gennep a Carlo Ginzburg, oltreché al già ricordato Ernesto De Martino.

7 Senza pretesa di esaustività citerò il percorso dei teatrologi lungo i terreni dell'antropologia, inaugurato da Marotti con la sua attività documentaria sulle pratiche performative

con la compagnia Ichikawa Ennosuke III, in Giappone, ha parlato di «full immersion prima psicologica poi fisica e strutturale, quasi un'adesione corporea» (1988: 9). Indispensabile per abbracciare il proprio oggetto d'indagine è stata l'osservazione partecipante dei processi teatrali (produttivi e ricettivi) piuttosto che dei prodotti, ad esempio l'attenzione verso il Teatro di Gruppo o Terzo Teatro che ha avuto un'immensa fioritura negli anni Settanta – proprio nel momento in cui la disciplina si andava non a caso a rifondare. Il Teatro di Gruppo si definiva anch'esso antropologico perché «cercava nelle tradizioni e nelle esplorazioni di ogni cultura nuove soluzioni politiche e poetiche» (Giacchè 2004: 11; Schino 1996). A ciò va affiancato il percorso dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology) fondata da Eugenio Barba (1985; 1993), che ha debuttato sul crinale tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, del quale non è possibile qui trattare nel dettaglio.

In Asia, in Africa, nell'America meridionale, e in molte altre parti del mondo, una nozione molto dilatata di teatro (che è un concetto occidentale) comprende riti di passaggio, matrimoni, cerimonie per il conferimento del nome, mascherate, è «ancora una esigenza della comunità perché la conferma e la rende salda» – scrive Azzaroni nell'editoriale che apre la rivista «Teatro e Antropologia» nel 2010, volendo in questo modo rilanciare una prospettiva dialogica tra le due discipline: «come sarebbe possibile studiare quel teatro senza partire dalla sua comunità?». Azzaroni sottolinea come:

L'antropologia possa essere una delle chiavi privilegiate per leggere e comprendere quel teatro che, per essere esplicitato, necessita della comprensione delle ragioni culturali che lo motivano, in altre parole della cultura che lo ha visto nascere, del contesto antropologico che ha reso possibile il suo percorso, perché mancando queste conoscenze sarebbero incomprensibili i suoi sviluppi, le contaminazioni che lo hanno arricchito nel suo divenire, le fragilità e le forze che lo tengono in vita (2010: 2).

---

a Bali, in India, in Giappone; di Gioia Ottaviani su attore e sciamano; di Vito Di Bernardi tra rito e spettacolo a Bali; il magistero di Azzaroni, che continua ora con Matteo Casari. Si vedano le ricerche sul folklore e la cultura popolare tra anni Settanta e Ottanta di Fernando Mastropasqua, e dello stesso con Molinari sulle feste popolari; i contributi di Antonio Atisani sul Tibet e il lavoro di riflessione e traduzione degli scritti inerenti i performance studies di Valentina Valentini, Fabrizio Deriu, Aleksandra Jovičević, Dario Tomasello.

Esplorando la doppia relazione tra teatro e antropologia va osservato come quest'ultima sia stata e sia tuttora strumento utile per la teatrologia. È noto, tuttavia, come alla fine degli anni Settanta, in un clima di agitazione sociale e disciplinare, sembrò che si potesse colmare il divario tra le due discipline mediante l'attenzione ai drammi sociali, alla liminalità: dalla notissima modellizzazione del dramma sociale di Turner (ovvero il mettere in evidenza l'interdipendenza di performance sociali e culturali in una stessa società), alla pionieristica lettura teatrale del fenomeno possessione di Michel Leiris che anticipò i performance studies. Leiris colse efficacemente l'interscambio tra spettacolarità e pratica culturale e, nonostante su entrambi gli antropologi – Turner come Leiris – pesi il rifarsi a un'idea tradizionale di teatro (dal dramma satiresco greco, alla atellana, alla Commedia dell'Arte, o al dramma aristotelico per Turner) – come riferimento relativamente alle fenomenologie della possessione piuttosto che ai momenti di effervescenza sociale – non si può dimenticare come essi abbiano sapientemente colto gli sdruciolati contorni di quel «luogo liminare dove possono avvenire i più scandalosi sconfinamenti oltre la fede verso il gioco, oltre il commercio con le divinità verso il commercio dei divertimenti, oltre l'impersonificazione rituale verso la finzione ben artificata. E viceversa» (Tessari 2004: 36). Quei contorni indistinti tra rito e teatro o quel *teatro vissuto* come lo intendeva Leiris (Leiris 1958; Métraux 1955; Budriesi 2017a, 2017b) è stato riproposto da Schechner riferendosi alle polarità di efficacia/intrattenimento, efficacia del rito e intrattenimento del teatro; in realtà Schechner chiarisce che si tratta di polarità in perenne tensione «due fili di un intreccio che si incrociano attraverso la storia» (1988a: 465).

Su questa linea si colloca l'interesse di chi scrive per i fenomeni di trance e possessione, con uno sguardo da teatrologa a quel nucleo antropologico del teatro che è corpo e azione e relazione; del resto, il corpo è, allo stesso tempo, strumento della ricerca etnografica come del teatro.

Sul campo, in Etiopia, ho cercato di verificare le teorie di Leiris sulla lettura teatrale dei fenomeni di possessione (Budriesi 2014, 2018, 2019a)<sup>8</sup>, sulla “commedia rituale”, come la definì Métraux (1955), in sintonia con Leiris, sulle sue strategie comunicative, riscontrando, come sottolinea

---

8 Si ricorda il convegno *Danze africane in transito. Spiriti ancestrali e miti dell'oggi*, curato da chi scrive con Azzaroni presso il Dipartimento delle Arti di Bologna nel 2015: <https://www.culturabologna.it/events/danze-africane-in-transito-spiriti-ancestrali-e-miti-dell-oggi>.

Beneduce, che «la sua efficacia performativa data dal contesto rituale stesso è accresciuta dalla perfetta mimesi che si stabilisce fra il comportamento del posseduto e le caratteristiche dello spirito che lo possiede» (2002: 20). Le cerimonie di possessione anche oggi prevedono un registro spettacolare, la disponibilità di “copioni”, di “personaggi” che orientano il comportamento del posseduto, perché per “rappresentare” la propria sofferenza e quindi socializzarla, occorre quel potentissimo “meccanismo di base” che è l’interiorizzazione del ruolo di un genio (spirito) da parte del soggetto. Il mondo degli spiriti incorpora gli accadimenti umani; la storia e l’aspetto terapeutico, catartico, consistono proprio nella rappresentazione dell’alterità, nell’efficacia dell’incorporazione (Hell 1999; Rouch 1953-1954, 1960). La possessione quindi si può leggere come vero e proprio sapere di cui i posseduti si appropriano gradualmente nel corso dell’apprendistato di performance che consiste in passaggi volti a governare la sofferenza. Questi atti performativi si qualificano quindi per essere memorie incorporate, memorie performative (Connerton 1989), che si definiscono anche come potenti strumenti di resistenza<sup>9</sup>, “repertori di conoscenze persistenti” – definizione di Diana Taylor (2019) – che partecipano alla continuità della conoscenza.

Tenendo presente come la sostanza del teatro non sono oggetti ma azioni e che queste azioni non sono permanenti, l’importanza dei processi di memorizzazione diviene centrale per ricostruire il teatro nel passato. È nella dialettica tra archivi (documenti) e repertori viventi degli attori che se ne costruisce il senso storiografico. Un esempio fra tutti sono le inedite comparazioni di Taviani sulla *Commedia dell’Arte* a contatto con i saperi oggetto dell’attenzione dall’ISTA e le indagini di Eugenio Barba sulla pre-espresività dell’attore. È stato possibile comparare il lavoro di attori di epoche diverse, partendo dalle loro basi materiali (Taviani, Schino 1982); ancora, partendo da culture performative non occidentali, Barba ha sviluppato la teoria sulle tecniche ricorrenti extraquotidiane ed extraculturali.

---

9 Rinvio, ad esempio, al culto hawka (Niger) che, nel corso del tempo, ha mutato il proprio significato simbolico prevedendo spiriti di dominatori, di stranieri, perché è stato necessario incorporare l’Altro come forma di resistenza al potere coloniale. Nella dialettica tra dramma individuale e dramma storico sociale, è evidente il senso politico della mimesi (Rouch 1953-1954; Beneduce 2002).

## Dall'antropologia alla zooantropologia per l'analisi delle performance interspecie

«La teoria della performance è una scienza sociale, non un'estetica», afferma perentoriamente Schechner già negli anni Settanta (Deriu 1999: XI). Da questo punto di vista è possibile esplorare i punti di contatto tra la performance e i fenomeni studiati da altre discipline, dai rituali ai comportamenti etologici dei non umani. Si è sperimentata quindi l'apertura a una dimensione interculturale del confronto, che ha fatto sì che Schechner, in prima persona, si sia impegnato nella ricerca antropologica sul campo, che prevede una prima apertura all'etologia: gli animali non umani sono stati inclusi nel paradigma dei performance studies (Schechner 1988c, Budriesi 2019b).

La spettrografia ampia della teoria della performance schechneriana ha incluso, infatti, le attività dei primati (partendo dallo studio di Jane Goodall del 1971) nel *broad spectrum* delle attività performative, in quanto, come le altre attività dello spettro, si configurano come comportamenti comunicativi. Inoltre, le performance delle grandi scimmie non sono state definite, in un'ottica che sarebbe risultata evolucionistica, precorritrici di quelle umane, ma si riteneva che avessero seguito un percorso evolutivo parallelo, enfatizzando come la dimensione estetica non fosse monopolio dell'uomo.

Da questa apertura, apparentemente radicale, ma ancora problematica, ha preso le mosse la ricerca sulle relazioni tra performance, filosofia e non umani di Laura Cull Ó Maoilearca che ritiene come la teoria della performance sia problematica e pecchi di antropocentrismo, ritagliando una definizione della stessa basata sul concetto di auto-coscienza umana, secondo la nota definizione dell'uomo di Turner – all'epoca della collaborazione con Schechner – come «*self-performing animal [...] in performing he reveals himself it himself*» (Cull Ó Maoilearca 2015, 2022; Budriesi 2022-2023). Cull Ó Maoilearca propone di abbandonare le definizioni riduttive di performance, a favore di una visione più ampia di ciò che si può intendere come “comportamento cosciente”, “finzione”, “intenzione” e così via. In particolare, tende a sottolineare come sia necessario abbandonare l'atteggiamento che prevede di avvicinarsi agli animali con una definizione predeterminata di performance e come, invece, si debba consentire alla performance di essere aperta alla perpetua mutazione e riconcettualizzazione rispetto ai nostri incontri con animali (*Ibidem*). La studiosa va molto oltre questi primi assunti

considerando come le principali caratteristiche della performance – il suo essere processo “vivente e incarnato”, la condivisione di uno spazio e di un tempo nello stabilire una dimensione intrinsecamente relazionale – siano condivise dagli animali; sottolinea come sia necessario bypassare la dimensione riduttiva del linguaggio, logocentrica, che non soltanto esclude *ab origine* le altre specie, ma trascura le differenti dimensioni in cui si articola la comunicazione, affermando che occorre concentrarsi su una ridefinizione di linguaggio che inglobi la *embodied communication* (Cull Ó Maoilearca 2015). Propone quindi di utilizzare la performance nella sua originaria funzione di lente epistemologica, di attrezzo concettuale, ovvero nel suo significato antropologico e anche zooantropologico e di considerare come l'*animal performance* si proponga quale metodo di ricerca in grado di proporre una *contro-conoscenza* degli animali rispetto a quella dominante nel pensiero scientifico, per aprire nuove modalità di analisi rispetto a quelle presenti sul terreno dei critical animal studies: «*the animal performance as research*» (Budriesi 2022-2023: 59). Come i performance studies hanno sempre rifiutato rigidi confini disciplinari, così molti artisti, nel primo quarto di questo secolo, hanno rifiutato, nelle performance, rigide divisioni tra specie: questo atteggiamento ha portato a una profonda messa in discussione dell'antropocentrismo della performance, come evidenzia il recentissimo progetto *Interspecies performance*, in dialogo con artisti, curato da Cull Ó Maoilearca e Fitzgerald-Allsopp (2024). Rispetto alla dimensione della “practice-based research”, nella dimensione interspecie di Cull Ó Maoilearca, ho seguito e ho messo in evidenza due suoi progetti di ricerca in collaborazione con artisti: *Jackie the Baboon* (2016-2018) della compagnia britannica Brunskill&Grimes (Budriesi 2019b) e *Sheep Pig Goat* (2017-2020), che ha coinvolto Cull Ó Maoilearca come *research adviser*, insieme a biologi, antropologi, esperti nel campo dei critical animal studies e la compagnia inglese FeveredSleep (Cull Ó Maoilearca 2015, 2019; Budriesi 2019b, 2022, 2022-2023). Nel corso della ricerca performativa *Sheep Pig Goat*, lontanissima dall'utilizzo degli animali a fini circensi, è stata proposta una serie di incontri tra umani e non umani in uno spazio performativo. Il progetto si è focalizzato sulla possibilità di sperimentare modalità etiche volte a conoscere i non umani attraverso i mezzi della performance, una forma di “conoscenza incarnata” finalizzata a esprimere la continuità differenziale tra umani e non umani. Cull Ó Maoilearca paragona il ruolo dei ricercatori a quello degli antropologi sul campo, proponendo, a questo

riguardo, il concetto di *interspecies empathy* (Cull Ó Maoilearca 2019; Budriesi 2022-2023) e dimostrando come alcuni esperimenti performativi siano in grado di accrescere la conoscenza e l'empatia verso gli animali che va oltre le consuete relazioni di potere. In questo percorso si è voluto consentire agli animali una maggiore possibilità di mettere in atto la propria *agency* nel processo stesso della produzione della conoscenza su di loro. L'empatia ricercata è incarnata, è una *embodied empathy*, e si determina nel processo di collaborazione interspecie: l'etica stessa è il risultato di comportamenti incarnati.

## Nuovi campi di ricerca e nuove modalità di indagine

Il primo quarto di questo secolo ha visto una “svolta animale” negli studi teatrali e sulla performance (si ricordano i lavori di Read, Ridout, Tait, Orozco, Chaudhuri, Hughes, Parker-Starbuck, Carlson) che ha contribuito a delineare un nuovo sottoinsieme di indagine sulla performance animale, gli *animal performance studies*<sup>10</sup> (Cull Ó Maoilearca, Fitzgerald-Allsopp 2024), su cui chi scrive ha posto l'attenzione: campo di ricerca interdisciplinare e indisciplinato che invoca alleanze tra teorie e pratiche, sia artistiche sia di attivismo. Nel proporre una definizione allargata di performance si vuole riflettere rispetto ai seguenti temi: *quali* comportamenti, attività, situazioni possono essere presi in considerazione dagli *animal performance studies*? *Come* debbono essere affrontati?

In particolare, rispetto alle performance interspecie, si può partire da alcuni interrogativi: cosa può offrire la performance alla comprensione e alla pratica di un approccio etico alla conoscenza degli animali non umani? Cosa costituisce una modalità etica di conoscere gli animali non umani e come può essere praticata nelle performance interspecie?

Chi scrive sta affrontando questioni relative alle performance interspecie attraverso l'ottica zooantropologica, in collaborazione con Roberto Marchesini (2009, 2014), antesignano della zooantropologia in Italia (Budriesi 2020a, 2022, 2023). L'approccio relazionale della zooantropologia, insieme a quello di altre discipline come l'etologia filosofica, sottolineano il

---

10 Si vedano anche le giornate di studio, curate da chi scrive presso il Dams di Bologna: *Animal performance studies: la scena del non umano in una cornice antropologica e filosofica* (maggio 2021).

decentramento della dimensione umana evidenziando, al contempo, il debito che gli umani hanno nei confronti delle altre specie e reinterpretando l'identità e la cultura umana come prodotto di un dialogo con i non umani. Questa prospettiva può essere particolarmente fruttuosa per gli studi sul teatro e la performance nel delineare il vero peso dei non umani nelle performance del passato e nell'analizzare quelle del presente sotto una nuova luce. Anche se nella storia del teatro la partecipazione forzosa degli animali alle pratiche performative è stata ed è spesso controversa, perché ne ha causato sofferenza e morte, ha anche portato alla creazione di un linguaggio potenzialmente condiviso attraverso il training. In questo senso alcuni artisti contemporanei ci invitano a riconsiderare la presenza animale sul palco attraverso forme che promuovono la cooperazione piuttosto che l'addomesticamento (Budriesi 2025). Bisogna sottolineare infine come il potenziale delle performance interspecie non è stato ancora completamente realizzato. L'invito è quindi rivolto a provare a riconoscere e ascoltare le "storie" degli animali, al di là del linguaggio meramente verbale: «è attraverso il riconoscimento e l'ascolto dei modi complessi in cui gli animali creano significato attraverso la performance che gli animali possono iniziare a rivendicare il loro diritto alla voce e all'agenzia in presenza degli umani» (Sider 2021).

## Bibliografia

- Azzaroni, G. (1988). *Teatri in Asia, Malaysia, Indonesia, Filippine, Giappone*, vol. 1. Clueb.
- Azzaroni, G. (2003). *Teatri in Asia, Tibet, Cina, Mongolia, Corea*, vol. 4. Clueb.
- Azzaroni, G. (2010). "Editoriale". *Antropologia e Teatro*, n. 1, 1-4.
- Barba, E. (1985). *Al di là delle isole galleggianti*. Ubulibri.
- Barba, E. (1993). *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*. Il Mulino.
- Beneduce, R. (2002). *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*. Bollati-Boringhieri.
- Budriesi, L. (2014). "Alcune notti nel Wollo tra gli adepti dei culti di possessione". *Antropologia e Teatro*, 5, 87-104.

- Budriesi, L. (2017a). *Michel Leiris, Il teatro della possessione*. Pàtron.
- Budriesi, L. (2017b). *Michel Leiris sui palcoscenici della possessione. Etiopia e Haiti. Scritti 1930-1983*. Pàtron.
- Budriesi, L. (2018). Lo zar Seifou Tchenger allo specchio di Abba (padre) G.M. Una testimonianza sulla musica azmari all'interno dei culti di possessione in Etiopia. In G. Azzaroni, L. Budriesi, C. Natali (Eds.), *Danzare l'Africa oggi. Eredità culturali, trasformazioni, nuovi immaginari*. Dipartimento delle Arti, ALMADL.
- Budriesi, L. (2019a). Trance e teatro, teatro e trance: divagazioni. In A.L. Palmisano (Ed.), *Antropologia, teatro e trance* (pp. 165-222). Odoya.
- Budriesi, L. (2019b). "Il caso di Jackie the Baboon. Dalla teoria della performance agli Animal Performance Studies". *Mimesis Journal*, 8, 2, 33-55.
- Budriesi, L. (2020a). "Performing horses. I cavalli nel teatro europeo tra Ottocento e Novecento". *Mimesis Journal*, 9, 1, 5-38.
- Budriesi, L. (2020b). *Bologna come teatro nel Quattrocento. I. Feste per nozze*. Odoya.
- Budriesi, L. (2022) (Ed.). *Animal Performance Studies*. Accademia University Press.
- Budriesi, L. (2022-2023). "Il contributo di Una Chaudhuri e Laura Cull. Verso una animalizzazione degli studi teatrali". *Culture teatrali*, n. 31-32, 44-64.
- Budriesi, L. (2023) (Ed.) "Animals and the Theatre". *HumAnimUS. Studies in Zooanthropology*, I, 1.
- Budriesi, L. (2025). *Non-anthropocentric dramaturgy and performances. From the quadruped drama of the nineteenth century to contemporary theater and the contemporary evolution of animal right*, in corso di stampa.
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. Cambridge University Press.
- Cruciani, F. (1989). "La tradition de la Naissance". *Teatro e Storia*, IV, 6, 3-17.
- Cruciani, F., Savarese, N. (1991). *Guide bibliografiche. Teatro*. Garzanti.
- Cull Ó Maoilearca, L. (2015). From Homo Performans to Interspecies Collaboration. Performing Animality. In J. Parker-Starbuck, L. Orozco (Eds.), *Performing animality: animals in performance practices* (pp. 19-36), Palgrave Macmillan.
- Cull Ó Maoilearca, L. (2019). "The Ethics of Interspecies Performance: Empathy beyond Analogy in Fevered Sleep's Sheep Pig Goat". *Theatre Journal*, 71, 3, 1-22.

- Cull Ó Maoilearca, L. (2022). Unlearning Anthropocentrism in Performance Studies. Towards an interspecies ethics of knowledge. In L. Budriesi (Ed.), *Animal Performance Studies* (pp. 53-68), cit.
- Cull Ó Maiolearca, L., Fitzgerald-Allsopp F. (Eds.) (2024). *Interspecies Performance*. Performance Research Books.
- De Marinis, M. (2008). *Capire il teatro. Fondamenti di una nuova teatrologia* [1988]. Bulzoni.
- Deriu, F. (1999). Lo “spettro ampio” delle attività performative. Introduzione a R. Schechner, *Magnitudini della performance* (pp. I-XXXI). Ed. F. Deriu. Bulzoni.
- Ferraresi, R. (2019). *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*. Accademia University Press.
- Gandolfi, R. (2013). “Quando la ricerca teatrale incontra gli studi delle donne e di genere”. *Biblioteca Teatrale*, n. 105-106, 151-152.
- Giacchè, P. (2004). *L'altra visione dell'altro. Una equazione tra antropologia e teatro*. L'Ancora del Mediterraneo.
- Goodall, J. (1971). *In the Shadow of Man*. Houghton Mifflin. Trad. it. *L'ombra dell'uomo* (2011), Orme Editori.
- Guarino, R. (2005). *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*. Laterza.
- Hell, B. (1999). *Possession et Chamanisme. Les Maîtres du désordre*. Flammarion.
- Leiris, M. (1958). *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar*. Plon. Trad. it. *La possession e i suoi aspetti teatrali tra gli etiopi di Gondar* (1988). Ed. M. Schino. Ubulibri.
- Marotti, F. (1975). *Trance e dramma a Bali. Per un Teatro della crudeltà*. Studio Forma.
- Marchesini, R. (2009). *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*. Bollati Boringhieri.
- Marchesini, R. (2014). *Fondamenti di zooantropologia. Zooantropologia teorica*. Apeiron.
- Mauss, M. (2000). *Teoria generale della magia e altri saggi* [1936]. Einaudi.
- Meldolesi, C. (2002-2003). “Il teatro di Cruciani?”. *Culture teatrali*, IV, 7-8.

- Métraux, A. (1955). “La comédie rituelle dans la possession”. *Diogenè*, 11, 26-49. Trad. it. “La commedia rituale nella possessione” (2005). *Antropologia*, 1, 1, 119-138.
- Momigliano, A. (1977). “Linee per una valutazione della storiografia nel quindicennio 1961-1976”. *Rivista storica italiana*, 89, 3-4, 596-609.
- Rouch, J. (1953-1954). *Les maîtres fous*. Francia (film).
- Schechner, R. (1985). *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R. (1988a). *Performance Theory. Revised and Expanded Edition*. Routledge.
- Schechner, R. (1988b). “Performance Studies: the Broad Spectrum Approach”. *The Drama Review*, 32, 3, 4-9.
- Schechner, R. (1988c). Etologia e teatro. In Id., *Magnitudini della performance* (pp. 95-150). Ed. F. Deriu (1999). Bulzoni.
- Schechner, R. (1988d). Punti di contatto fra il pensiero antropologico e teatrale. In Id., *Magnitudini della performance* (pp. 15-52). Ed. F. Deriu (1999). Bulzoni.
- Schechner, R. (2017). *Il nuovo terzo mondo dei performance studies*. Ed. A. Jovičević. Bulzoni.
- Sider, K. (2021). “Playing with Horses. Improvisation and Communication”. *The Drama Review*, 65, 3, 91-102.
- Taviani, F. (1976). “La festa recisa o il teatro (La «Sciomachie» di Rabelais, e note)”. *Biblioteca Teatrale*, n. 15-16, 16-48.
- Taviani, F. (1977). “Terzo teatro: vietato ai minori”. *Scena*, II, 1, 12-18.
- Taviani, F. (1995). “Il mio passo, la mia lucidità”. *Teatro e Storia*, 17, 65-74.
- Taviani, F., Schino, M. (1982). *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. La Casa Usher.
- Taylor, D. (2019). *Performance, politica e memoria culturale*. Ed. F. Deriu. Artemide.
- Tessari, R. (2004). *Teatro e antropologia. Tra rito e spettacolo*. Carocci.
- Zorzi, L. (1977). *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Einaudi.

# *Performance bug*. La mostruosità come orizzonte nella performance multispecie

Teresa Masini

Università Iuav di Venezia

DOI: 10.54103/st.256.c549

## **Abstract**

Mettendo in risonanza le genealogie del termine “bug” come un “errore di sistema” con quelle dello sviluppo della teoria dell’aleatorietà come apertura all’indeterminato nella performance, questo saggio esplora lo scenario instabile e non pacificante della coabitazione multispecie che emerge dall’individuazione di ingressi animali “disturbanti” all’interno della scena performativa contemporanea. La teoria del “*performance bug*” permette di ri-significare la presenza intermittente e storicamente strumentalizzata dell’animale a teatro, trasformandola in ottica di resistenza. Queste forze, che operano sottotraccia, vengono individuate non solo in corpi animali, ma anche in presenze transcorporee espresse tramite linguaggi frammentati e scritture rarefatte, riconducibili a uno “spettro animale” della rappresentazione. Attraverso un metodo “zoohauntologico”, l’obiettivo è sottolineare l’emersione di una dimensione mostruosa – qui chiamata *Animalfuturismo* – negli impianti rappresentativi dei casi studio selezionati, sostenendo che questa dimensione, portata alla luce grazie all’azione del performance bug, permetta di accogliere l’impurità dei corpi mutanti e delle relazioni sia vitali che mortifere che compongono un abitare caotico e collettivo, inteso come campo dal quale riconfigurare nuove forme del politico.

## **Parole chiave**

Performance; multispecie; bug

## ***Performance Bug. Monstrosity as the Horizon in Multispecies Performance***

### **Abstract**

By drawing connections between the genealogies of the term “bug” as a “system error” and the development of aleatory theory, conceived as the opening to the indeterminate in performance, this essay explores the unstable and unpacifying scenario of multispecies cohabitation that emerges from the detection of “disturbing” animal presences within the contemporary performative scene. The theorization of the “*performance bug*” fosters a re-signification of the intermittent presence of animals on stage – historically instrumentalized – transforming it into a form of resistance. These forces, latent in nature, are identified not only in animal bodies but also in transcorporeal presences expressed through fragmented languages and rarified writings, which can be traced to an “animal specter” of representation. Through a “zoohauntological” approach, this study seeks to foreground the emergence of a monstrous dimension – termed *Animalfuturism* – within the representational framework of the selected case studies. This paper argues that this dimension, revealed through the action of the performance bug, enables the acceptance of the constitutive impurity of mutant bodies and of the vital and lethal relations that compose a chaotic collective form of dwelling, understood as a space from which new political configurations may emerge.

### **Keywords**

Performance; Multispecies; Bug

## **Breve storia della performance multispecie**

Storicamente, il mito dell’unità originaria e dell’eccezionalità umana su cui si fonda la rappresentazione nella scena teatrale occidentale ha influenzato lo spettatore, plasmando la sua concezione di ambiente, di natura e di alterità. Teatro e società, politicamente connessi, si sviluppano paralleli come spazi di costruzione dei confini e di presa dell’umano sull’“altro da sé”. Questo è particolarmente evidente nell’interazione che lo spettacolo intrattiene, dalle sue origini, con l’animalità, e ai derivanti utilizzi dei corpi

animali impiegati nel corso dei secoli. Dalle origini greche del teatro, che vedono l'abbandono dell'altare del rito nel gesto di rimozione del cadavere di un capro appena sacrificato, l'animale rientra, da un ingresso laterale, sul palcoscenico inedito della rappresentazione. Lo fa ancora in un'ottica di sussunzione: da elemento decorativo o modello impersonato da attori umani nella tragedia e commedia greca (Orozco 2013: 11), l'animale continua ad abitare la scena occidentale in maniera *on-off* a seconda dei periodi storici e delle esperienze culturali<sup>1</sup>, impiegato come forza lavoro, come simbolo, allegoria e poi come co-attore: in generale, come mezzo utile alla riuscita materiale o immateriale, estetica o rappresentativa, della messinscena. Questi diversi utilizzi dimostrano, da un lato, come la logica dello sfruttamento animale sia interiorizzata e diffusa a tal punto da manifestarsi, in modi diversi, all'interno di diverse pratiche e discipline, comprese quelle delle arti e della cultura. Dall'altro lato, la diffusione di un utilizzo più immateriale del corpo animale porta in evidenza il carattere perturbante di questa materia agente, nella sua capacità di destabilizzare il formato rappresentativo e disorientare l'idea di attorialità e di presenza scenica. Tra chi lo accoglie e chi lo rifugge, tra chi ne è attratto e chi teme la sua imprevedibilità, l'animale viene accolto sul palcoscenico a partire dal suo valore d'uso, anche nella valorizzazione della sua condizione di liminalità come espediente all'interno della scena. In questa pratica di rivalutazione dell'animale si inserisce il primo spettacolo dichiaratamente animalista, che risale al 1984 con la prima di *The Others* di Rachel Rosenthal al Japan America Theatre di Los Angeles. Coerentemente con lo sviluppo di un nuovo sapere ecologista e con i movimenti delle lotte degli anni '70, mossi anche da e nella performance, l'impiego immateriale del corpo animale porta al formarsi di una costellazione di filoni, più o meno politicizzati, di una nascente scena interspecie, che mette a critica della presenza di corpi animali vivi all'interno delle pratiche artistiche. Nel lavoro di Rosenthal, il palcoscenico ospita più di trenta animali vivi, in quell'occasione liberati da un uso non solo strettamente materiale, ma anche meramente "rappresentativo". Gli animali – cani, gatti, maiali e altri animali, tra cui il suo amato topo domestico Tatti Wattles, a cui dedicherà anche un libro (Rosenthal 1996) – liberi di mostrarsi per ciò che sono e di muoversi nello spazio a loro concesso, permettono a Rosenthal di porre l'accento sulla posizione discriminante delle soggettività animali all'interno

---

1 Ad esempio, nelle "rappresentazioni" liturgiche. Cfr. Allegri *et al.* 2008: 50.

della società, a partire dalla lettura di un manifesto in difesa dei loro diritti. Questa performance sposta la concezione della presenza animale a teatro, fino a quel momento pensata solo in termini utilitaristici, aprendo la strada a un nuovo tipo di compresenza interspecie sulla scena.

Se si osserva, infatti, il teatro degli ultimi cinquant'anni, è evidente come la performance sia entrata in una fase dove la presenza animale viene impiegata come produttrice di “pensiero in sé”<sup>2</sup>, prima e oltre che come risorsa rappresentativa. Lentamente emergono riflessioni che si distanziano da un superficiale utilizzo simbolico, individuando nella presenza del soggetto animale sulla scena l'elemento di turbamento necessario proprio alla ridefinizione del sistema in cui viene inserito. Alla genesi di queste sperimentazioni spiccano gli spettacoli della Societas Raffaello Sanzio (ora solo Societas); qui, l'animale esorbita sul palcoscenico in quanto *puro corpo*, consentendo di esplorare i limiti e le potenzialità della scena a partire dalla sperimentazione dei linguaggi e delle scritture del corpo: l'incontro col corpo animale diventa la soglia per interrogare l'“animalità” insita nella propria materia. Scrive Romeo Castellucci, uno dei registi insieme a Claudia Castellucci e Chiara Guidi:

L'animale è una presenza, spesso un fantasma, che permea la materia e mi porta via con sé. La materia è la realtà ultima. È intesa come la minima comunicazione possibile. Questo è ciò che mi interessa: comunicare il meno possibile. E il livello più basso di comunicazione possibile è la superficie della materia (Castellucci 2000: 23).

Ci vorrà però ancora del tempo perché l'ecocritica teatrale inizi ad affrontare questo slittamento sul piano politico e filosofico. Le prime discussioni risalenti agli anni '70 e '80 si concretizzano infatti durante gli anni 2000, con un vero e proprio “*animal turn*” (Cull Ó Maoilearca 2022: 53-68) dei performance studies. Tra le teorie che valorizzano le potenzialità della presenza animale sulla scena spicca il lavoro di Erika Fischer-Lichte, estetologa che riconosce nella rilevanza data dalla svolta performativa degli anni

---

2 Il concetto prende spunto dall'idea di “teatro pensante” proposta da Annalisa Sacchi, secondo cui il teatro è «una forma che pensa in sé, un linguaggio che parla la sua lingua, una lingua straniera rispetto a quella di tutte le altre arti» (Sacchi 2013: 61). In questo saggio, tale prospettiva viene estesa alla presenza animale in scena, intesa come materia pensante: non più semplice elemento decorativo, forza lavoro invisibile o figura simbolica, ma soggettività agente, capace di generare senso inedito all'interno della performance stessa.

'60 e '70 al concetto di “a-disposizionalità” (Fischer-Lichte 2014: 87-89) del corpo animale vivente: uno spostamento rispetto al modo in cui viene percepita la postura oppositiva degli animali inseriti in un impianto rappresentativo. Con l'animale, scrive, «fa l'ingresso sulla scena una naturalità “originaria”, “misteriosa” e “imprevedibile”» (188) tradotta in comportamenti che «generano inevitabilmente delle emergenze» (189), delle posture *indisciplinate* rispetto al contesto che sono in grado, in questo modo, di interrogarlo profondamente.

Le teorie che esplorano le traiettorie dell'*animal turn* guadagnano un ulteriore contributo nel secondo decennio del XXI secolo, grazie al lavoro di Una Chaudhuri. Teatologa impegnata nello studio del rapporto tra teatralità ed *ecocriticism* – con una particolare attenzione all'animale non umano –, Chaudhuri conia in quegli anni l'espressione “teatro delle specie” (2016) per descrivere una tendenza emergente «alla comune dimensione dell'animalità, la nostra come quella dei non umani» (Budriesi 2022: 168) nella pratica performativa contemporanea. Il teatro delle specie, secondo Chaudhuri, sarebbe capace di mettere «a disposizione le risorse della performance per affrontare quello che probabilmente è il compito più urgente della nostra specie: comprendere, per trasformarlo, il nostro modo di abitare un mondo che condividiamo intimamente con milioni di altre specie» (158). La lettura ecologista e anti-antropocentrica che la studiosa fa della performance multispecie dialoga intimamente con l'ideale di *togetherness* interspecie che emerge dalla complessità della “*zooësis*”, ossia l'insieme stratificato delle rappresentazioni animali che permeano la vita sociale e culturale, personale e collettiva, tra cui:

l'allevamento di animali domestici, le mostre canine, le esibizioni equestri, i rodei, le corride, i sacrifici animali, la sperimentazione scientifica, la conservazione delle specie, la tassidermia, la caccia, l'utilizzo di pellicce, il consumo di carne, ognuna con il proprio personale archivio e repertorio, i propri spazi e le proprie temporalità, i propri interpreti e il proprio pubblico (Chaudhuri 2007: 9, trad. mia).

I modi in cui l'animale prende parte a spettacoli e contesti sociali, alla realtà e alla finzione, diventano per Chaudhuri parte dello stesso bacino che richiede un'urgente presa di responsabilità umana rispetto alle vite e ai corpi animali e una strategia di *liveability* condivisa.

A questo proposito, segna un punto di svolta nel contesto italiano *Animal Performance Studies*, conferenza curata da Laura Budriesi nel 2020. L'evento pubblico prima e la diffusione degli interventi in una pubblicazione del 2022 poi mettono in dialogo i massimi esponenti di human-animal e critical animal studies con artisti performativi che lavorano a stretto contatto con gli animali, contribuendo a mappare un insieme di fenomeni che si interrogano sulla compresenza di umano e animale sulla scena da una prospettiva antispecista. In un panorama come quello dei performance studies, che ha saputo accogliere il contributo delle pratiche artistiche alla produzione di conoscenza intercettando le tensioni politiche della scena contemporanea, l'ingresso delle teorie antispeciste potenzia la ricerca intorno ai dispositivi, alle logiche e alle potenzialità nascoste dietro la *performatività di specie* (Filippi 2016), mettendo a problema non solo le modalità di trattamento dell'animale, ma la sua stessa condizione di lavoratore culturale "inconsapevole". Iniziando a illuminare le logiche antropocentriche che governano i processi rappresentativi di coabitazione sulla scena e le rotte alternative percorribili, gli animal performance studies aprono la strada alla teorizzazione del *performance bug* (Masini 2024: 11-21).

## **Performance bug: una contronarrazione dell'animale infestante**

Il performance bug irrompe in questo scenario come strategia oppositiva rispetto all'egemonia dei significati, delle narrazioni e delle rappresentazioni antropocentriche che non considerano le dinamiche di potere esistenti all'interno della scena performativa contemporanea: come abbiamo visto, infatti, il soggetto animale è inserito nello stesso circuito capitalista governato da «un'ideologia naturalizzata su cui si innestano le tecniche di controllo sociale dei corpi» (Caleo 2018: 72), anche, e soprattutto, nel caso della messa al lavoro dei corpi non umani nelle pratiche artistiche.

L'anatomia del performance bug si struttura grazie all'eco lasciata da alcuni nodi concettuali – ma profondamente materiali – provenienti da differenti momenti storici e da discipline apparentemente distanti. Il primo utilizzo del termine "*bug*"<sup>3</sup> che si riferisce all'apparizione di un elemento indesiderato durante un processo creativo è dell'inventore Thomas Edison. Nel 1870,

---

3 Letteralmente, il termine *bug* significa "piccolo insetto".

in una lettera indirizzata a Tivadar Puskás, Edison scrive: «Il primo passo è un'intuizione, che arriva come una fiammata improvvisa, poi le difficoltà crescono, le cose non funzionano più ed è allora che dei “bug” – così sono chiamati questi piccoli guasti e difficoltà – si manifestano» (Hughes 1989: 75). Per Edison, la miniaturizzazione dell'insetto come veicolo di un potere “pericoloso”<sup>4</sup> si connette alla paura della potenza del suo opposto, l'animale esageratamente grande, “l'elefante nella stanza”: solo vent'anni più tardi, Edison sarà infatti protagonista nell'esecuzione di Topsy, un'elefantessa del circo di Coney Island sentenziata a morte per aver opposto resistenza ai suoi addestratori. In quell'occasione, l'obiettivo di Edison era dimostrare l'efficacia – per imporsi sul mercato durante la *War of the Currents* – della sua recente invenzione, la corrente elettrica; da potenziamento della vita urbana e domestica, finalizzata alla pubblica e privata illuminazione, l'invenzione della corrente si trasformava così in un dispositivo di necropolitica<sup>5</sup>. Nel frattempo, il bug, ancora in stato progettuale, dava avvio alla sua prima divisione cellulare.

Il secondo utilizzo del termine per individuare un elemento di disturbo avviene in ambito informatico. Nel 1947 Grace Hopper, in quel momento a capo di un gruppo di informatici della marina militare statunitense, ritrova ciò che resta di una falena fulminata tra gli ingranaggi danneggiati di un proto-computer (Shapiro 1987). Da quel momento, “bug” viene impiegato per descrivere l'ingresso di una componente non umana dentro il linguaggio sorgente di un software progettato e codificato dall'uomo. Natura, cultura, e artificio paiono confondersi, e il ritrovamento di quel primo “errore di sistema” sancisce un evento chiave nella riscrittura dell'invasività animale come atto di resistenza.

Facendo un lungo passo in avanti all'*animal turn* del XXI secolo, la storica correlazione tra la figura dell'insetto e la pratica di *disturbance* viene indagata

---

4 Il timore della potenza distruttrice dell’“estremamente piccolo” si verifica anche nel caso delle componenti macchiniche delle nuove tecnologie scientifico-informatiche che daranno vita al mito del cyborg (Haraway 1985: 45).

5 L'esecuzione di Topsy, ripresa dalle videocamere, costituisce uno dei primi filmati dal vivo catturati dalle telecamere cinematografiche: è servita, allo stesso tempo, come momento promozionale dell'impero tecnologico di Edison e come documentazione pubblica degli effetti mortali della corrente elettrica che, dal 1888 circa, avrebbe iniziato a diffondersi a macchia d'olio come strumento di morte nelle pene capitali (Shukin 2009: 242-243).

da Una Chaudhuri. All'interno di un saggio su *Bug* (1996), spettacolo di Tracy Letts che ripercorre le notti insonni di una donna perseguitata dal ronzio di un insetto, il carattere tensivo di una presenza invisibile – ma mostruosamente immaginabile attraverso deboli suoni, spostamenti d'aria e segni sul corpo – risignifica un contesto domestico e familiare come luogo *infestato*. Ciò che la protagonista crede di conoscere sulla parvenza degli insetti vacilla, e uno scenario mostruoso, dominato da nuovi dispositivi sensori, si apre davanti a lei. Il desiderio fallace «di vedere gli insetti, [...] di far uscire quei piccoli corpi dai loro nascondigli ed esporli alla vista – con la speranza di poterli poi eliminare, o almeno controllare – è legato al nostro istinto di sopravvivenza come specie, che è sempre però storicamente condizionato» (Chaudhuri 1996: 324). Il terrore, continua Chaudhuri,

è raddoppiato da altre due caratteristiche degli insetti: il loro disprezzo per i confini territoriali e la natura di ciò che portano con sé. Gli insetti si fanno beffe dei confini che custodiamo più ossessivamente: le pareti delle nostre case – la casa è, ovviamente, il luogo geopatologico più emotivamente turbolento – e la pelle che avvolge i nostri corpi. Intrufolandosi nei domini privati e nell'intimo delle nostre vite, gli insetti trasformano le loro dimensioni relative in un vantaggio; sono visitatori furtivi e non invitati, occupanti abusivi e trafficanti dei nostri spazi più intimi (323).

*Bug* di Tracy Letts diventa allora una domanda rivolta a quella parte dell'inconscio terrorizzata all'idea che un altro animale, nel caso dell'insetto radicalmente diverso dall'umano, lo costringa a rinunciare al controllo, detronizzandolo dalla sua posizione di superiorità.

Mettendo in risonanza i riferimenti, le personalità e gli eventi che hanno portato alla sistematizzazione della performance negli anni '60 del Novecento – primo fra tutti John Cage e il suo pensiero sull'aleatorietà –, si registra il passaggio da una centralizzazione dell'opera intorno alla figura dell'autore alla sperimentazione di un'*opera aperta*, come definita da Umberto Eco (1962). Il performance bug, in quanto ingresso di un elemento potenzialmente disturbante nell'impianto rappresentativo della performance, si inserisce nello stesso anti-sistema. Questo concetto è particolarmente evidente nell'indeterminatezza costitutiva della performance multispecie, dal momento che l'azione performativa dei corpi animali non potrà mai essere completamente prevedibile e controllabile come quella dei co-attori umani. In questo caso, le circostanze esterne sono solo parzialmente governate dal

regista, il che non solo riduce la sua sovranità sull'opera, ma cambia anche la grammatica della scena, creando un «nuovo campo di estetizzazione, principalmente connesso a un meta-discorso sociale, dove il pubblico è invitato a dirigere la propria attenzione sulla creazione della musica – e del rumore [...] come paesaggio, ambiente, contesto in cui è immersa la vita quotidiana, l'ordinario» (Sacchi 2024: 142).

Tornando al giorno d'oggi, Ana Vujanović scrive che «se la cognizione dovesse essere considerata in un senso molto più ampio di quello che comunemente abbiamo, allora anche il campo della conoscenza come deposito di pratiche cognitive deve essere rivisitato e ampliato» (Vujanović 2017: 44) verso una forma conoscitiva alternativa. Questa conoscenza incarnata è propria di ogni piccolo e insignificante organismo vivente capace di percepire l'ambiente circostante e di adattarsi ai suoi cambiamenti, nonostante manchi della capacità razionale di osservare e indirizzare il processo di quel vivere. Vujanović aggiunge: «Tutti gli elementi che utilizzo sono fragili [insignificanti, precari], perché li vedo come inneschi di una danza che accoglie una cognizione non solo razionale» e questa condizione, continua, può essere senz'altro programmata, ma la programmazione artistica non protegge dalla contingenza e dall'aleatorietà dell'esperienza e dal modo in cui questa mina i concetti rappresentativi esistenti.

Attraverso la prospettiva politica del performance bug, l'animale sulla scena, da superficie di iscrizione trasparente, non diventa tanto “soggetto di scrittura”, come accade nei lavori di co-creazione artistica più recenti che non si interrogano sulla messa al lavoro dei corpi, quanto un ingresso imprevedibile, disallineato e scomodo, che mette in crisi la narrazione della coabitazione sulla scena per come la conosciamo. Il performance bug, nonostante esplori diverse rappresentazioni con la presenza animali per analizzarne le caratteristiche primarie e le genealogie, non si riferisce alla materialità dei corpi animali in quanto segni scenici, ma alla materialità dei loro desideri, delle loro lotte e delle loro manifestazioni fantasmatiche e più-che-umane. Questi slanci transcorporei non sono riconducibili agli “utilizzi immateriali” dell'animale a teatro (come nell'impiego simbolico), ma a sperimentazioni linguistiche, scritture frammentate e combinazioni di movimenti e temporalità che possono essere inseriti come veri e propri “errori” di sistema nel codice sorgente che governa l'impianto rappresentativo della performance.

## **Animalfuturismo. Coabitazioni mostruose e orizzonti animali**

Interrogando lo scenario performativo attuale, dominato dalla visione essenzialista di una coabitazione che sarebbe immanente al rapporto tra specie umana e specie animale, la prospettiva politica del bug valorizza il carattere caotico e indisciplinato della convivenza, per sua natura organizzata attraverso movimenti che Bénédicte Boisseron chiama “*divenire-contro*” (2018). La coabitazione si apre allora come un campo “mostruoso”, in cui relazioni e saperi situati dialogano con l’obiettivo comune di riscrivere le loro rappresentazioni. In questo contesto, ciò che viene indagato sono i modi di abitare diversamente all’interno della rappresentazione stessa, intesa come un sistema umano costruito e solidificato di segni, traduzioni e specchi che riflettono un’immagine distorta da cui non è mai possibile sfuggire completamente.

*Deeparture* (2005), l’installazione audiovisiva di Mircea Cantor che documenta una performance “animale”, è un esempio interessante per avvicinarsi alle tensioni generate e osservate all’interno di questa scena, in cui l’alterità sfugge ai processi di conquista e rimane un campo aperto e illeggibile, dotato di autonomia autopoietica e capacità sovversiva rispetto al formato canone. Nel filmato di Cantor si vedono un lupo e un capriolo all’interno di una sala museale completamente vuota, se non per la loro presenza. I due esemplari stanno semplicemente lì, due corpi culturalmente definiti all’interno di un circuito chiuso e prevedibile di preda e predatore che vorrebbe vederli agire, anche in quel luogo antropizzato e deputato alla finzione, secondo le funzioni che normalmente ricoprono nell’ecosistema. Eppure, nella stanza bianca e asettica di quello spazio museale non accade nulla: il tempo passa, ma gli animali non si affrontano, a malapena entrano in contatto guardandosi con sospetto, incapaci di comprendere realmente dove si trovano e quale ruolo/funzione biologica impersonare in uno spazio a loro ostile e sconosciuto. Presentati al di fuori del loro ambiente, gli animali cessano di essere “referenti assenti” (Adams 1990), ma anche di configurarsi come costruzioni: vagano per la stanza in uno stato di allerta, un’attenzione verso l’esterno diffusa in tutto il corpo, come se qualcosa non fosse al suo posto o non stesse procedendo come dovrebbe. Quell’aura inquietante che turba la visione e la destabilizza non proviene dalla presenza del nemico naturale e della preda destinata a soccombere, né dal fatto che un delitto

annunciato non si verifichi mai. Emerge, piuttosto, dall'anomalia suscitata da quella compresenza (del lupo, del capriolo e dello spettatore umano che li osserva), immessa in un regime rappresentativo egemonico. La domanda implicita nello spettatore "Il lupo attaccherà?" riguarda l'aspettativa, continuamente disattesa, di un pericolo imminente che, non concretizzandosi, impedisce all'umano di compiere quell'operazione specchiante con cui interpreta i comportamenti, i gesti e le reazioni animali come se fossero suoi o riferiti a sé. Al di là di qualsiasi riferimento allegorico di radice panteistica o relativo al rapporto di dominio dell'uomo sulla natura, l'opera di Cantor mostra ciò che c'è sotto le molteplici rappresentazioni della convivenza: la linea sottile della modellazione dell'altro, la quale, una volta rivelata, fa emergere la coabitazione come uno spazio impuro, generato a partire da attaccamenti instabili e rischiosi.

Il secondo caso qui preso in esame è *Pokot* (2017), film diretto da Agnieszka Holland e tratto dal romanzo *Guida il tuo carro sulle ossa dei morti* (2012) di Olga Tokarczuk. Janina Duszejko è un'insegnante di inglese che vive in un luogo desolato in mezzo ai boschi, segnato da inverni rigidi e silenzi assoluti. La sua vita, centrata su un curioso rapporto, amorevole ma mai simbiotico, con la natura circostante e gli animali che la attraversano, scorre regolarmente secondo i ritmi delle stagioni, fino a quando i suoi due cani, compagni di vita, spariscono, vittime di un gruppo di sadici cacciatori. È così che inizia il giallo che, si scoprirà solo alla fine del racconto, vede Duszejko iniziare a uccidere uno a uno i colpevoli di quegli e innumerevoli altri omicidi animali, inscenando l'attacco di una bestia tremenda, assetata di sangue o di vendetta. Incidendo orme sulla neve, disegnando posizioni particolari dei corpi e utilizzando armi inconsuete, la donna lavora, a prova di scientifica, direttamente sulle scene di questi *delitti bestiali*, con l'obiettivo di offrire l'immagine di una convivenza pericolosa attraverso la rappresentazione di un mostro, che è anche la trasposizione lucida dell'impurità del rapporto asimmetrico tra umano e animale. Durante le sue battute di "caccia", Duszejko impersona le stesse soggettività animali di cui, nei suoi discorsi da attivista per i diritti animali che sfoga contro cacciatori e poliziotti, rivendica l'innocenza, ma che diventano, attraverso di lei, un assassino perfetto, il risultato di tutte le operazioni rappresentative dell'umano. Per i cacciatori, mortalmente «"dissanguati" e contaminati da ferite multiple» (Timeto 2018: 138) a questo punto è inutile pensare che la soluzione sia instaurare

una condizione di pacifica convivenza che l'umano richiede essenzialmente sempre e solo per sé; poiché l'innocenza presuppone la non-relazionalità, l'unica relazione attuale davvero possibile è quella attraverso un'impurità mostruosa che ci permetta di abbandonare l'autoconvinzione, profondamente antropocentrica, di essere individui delineati e impermeabili a infiltrazioni esterne. L'obiettivo diventa, allora, potenziare la capacità di «divenire in/appropriati [insieme/controllo] e condividere il mondo con gli altri in/appropriati, “in zone di confine chiasmiche e meno letali” di *rigenerazione*, non di rinascita» (139). Rispetto alla visione di un mondo omogeneo, innocuo e immobile, questa prospettiva valorizza le zone caotiche e simpatetiche in cui «composizione e de-composizione, ingestione ed escrezione si alternano in modi anche sgradevoli e pericolosi» (134) generando, però, un proliferare di «nodi di esistenze mortali e carnali, e non unità definitive».

Nel tardo capitalismo, esperienze estetiche come quelle appena analizzate sono in grado di interrompere una registrazione in *loop* di visioni confortanti, tese a livellare soggettività, rapporti e forme di incontro. L'immissione di elementi pericolanti riesce a valorizzare gli spazi di soglia tra ciò che vive e ciò che è costruito, tra ciò che è animale e ciò che è umano, tra ciò che è reale e ciò che è rappresentazione, concetti più fragili e interconnessi di quanto non appaiano. Questo scenario mostruoso, che James Clifford (1988) individua come la perdita dell'autenticità e di un'arida purezza umana, può tuttavia portare all'emergere della possibilità di ricomporre indefinitamente questi oggetti culturali in strutture dotate di un nuovo senso:

Le performance come ambienti caotici, dove le maschere umane si confondono con la pelle animale, aprono un immaginario in cui il riconoscimento di una bestialità costitutiva dell'*anthropos* – assunto come forza geologica e mai come entità – diventa il dispositivo di hackeraggio di un sistema essenzialista e preordinato dei viventi, verso l'immaginario di un nuovo futuro animale. Come scrive Stacy Alaimo, l'*anthropos* è infatti un movimento caotico di forze transcorporee, di cui è difficile non solo identificare un principale e originale motore, ma anche individuarne la direzione e quantificarne l'impatto, che, il più delle volte, agisce contemporaneamente su più fronti e attraverso molteplici soggettività (Masini 2025).

Questo scenario, osservato e prefigurato attraverso una *lente animale*, apre la scena all'"animalfuturismo". Appropriandosi della linea di pensiero

anti-egemonica del movimento afrofuturista, l'animalfuturismo si propone come una corrente di resistenza alla purezza degli enti e dei sistemi che li accolgono, valorizzando riscritture caotiche di rappresentazioni animali nel mondo artistico-performativo. A partire da una prospettiva ecologicamente situata, l'animalfuturismo accoglie la turbolenza del performance bug come una possibilità di inversione delle linee di umanizzazione esistenti, offrendo uno sguardo inedito sulla coabitazione. Secondo questa prospettiva, la convivenza multispecie si nutre di complessità che solo un approccio trasformativo alla mostruosità (Metta 2022) come quello del disturbo animale è in grado di affrontare: attraversamenti, manomissioni e conflittualità temporanee, capaci di proiettare gli eventi passati come pezzi di orizzonte, assumono il ruolo di segni politici determinanti per la costruzione di un nuovo futuro animale. Rivolgendosi agli elementi di disturbo o di discontinuità che rompono e smentiscono una presunta linearità storica (Piazzesi 2023), calibrata su precisi dispositivi epistemici ed estetici, l'animalfuturismo tiene conto del «processo, conflittuale e discontinuo, di produzione e soggettivazione» Secondo un'ottica animalfuturista, le rappresentazioni diventano allora pattern effimeri e mutevoli, all'interno dei quali un capriolo, un lupo e una "bestia infame" (Filippi 2024: 14) possono invitare a sostare, senza dare risposte univoche e senza la smania di doverle necessariamente produrre. L'animalfuturismo, riconoscendo la mostruosità costitutiva della coabitazione multispecie, non mira a correggere il tiro di queste operazioni disturbanti. Al contrario, mira ad accogliere forme e visioni immaginifiche nel presente che valorizzino, prima di tutto, le potenzialità poetiche e creative delle impurità che sfidano un ordine prestabilito. L'animalità comincia a vacillare, a uscire dagli schemi prestabiliti, a produrre nuove vibrazioni per simpatia. Può la "scena del disturbo" farsi promotrice di una prospettiva inedita negli studi critici sull'animalità?

## Bibliografia

Adams, C.J. (1990). *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. Trad. it. di M. Andreozzi, A. Zabonati (2020). *Carne da macello. La politica sessuale della carne: Una teoria critica femminista vegetariana*. VandA.

Alaimo, S. (2016). *Exposed. Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*. Trad. it. di L. Fontanella (2023). *Allo scoperto. Politiche e piaceri ambientali in tempi postumani*. Mimesis.

Allegri, L. et al. (2008). *Breve storia del teatro per immagini*. Carocci.

Boisseron, B. (2018). *Afro-Dog: Blackness and the Animal Question*. Columbia University Press.

Budriesi, L. (2022). Performare la Natura. Dal dispositivo rappresentazionale al ‘teatro delle specie’. Tra pratica e teoria in Donna Haraway, Una Chaudhuri e Marta Cuscunà. In Ead. (Ed.), *Animal Performance Studies* (pp. 162-186). Accademia University Press.

Caleo, I. (2018). Dentro le turbolenze espressive della materia. Una cartografia di nodi critici tra materialità, performativo, assemblaggi, artificio e corpi non umani. In EcoPol (Ed.), *Bodymetrics. La misura dei corpi* (pp. 63-100). IAPh Italia.

Castellucci, R. (2000). “The Animal Being on Stage”. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 5(2), 23-28.

Chaudhuri, U. (2016). *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*. Routledge.

Chaudhuri, U. (2007). “(De)Facing the Animals. Zooësis and Performance”. *The Drama Review*, 51(1), 8-20.

Chaudhuri, U. (1996). “Bug Bytes: Insects, Information, and Interspecies Theatricality”. *Theatre Journal*, 65(3), 321-334.

Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Trad. it. di M. Marchetti. (2010). *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arti nel secolo XX*. Bollati Boringhieri.

Cull Ó Maoilearca, L. (2022). “Unlearning Anthropocentrism in Performance Studies. Towards an interspecies ethics of knowledge”. In L. Budriesi (Ed.), *Animal Performance Studies* (pp. 53-68). Accademia University Press.

Eco, U. (1962). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Bompiani.

Filippi, M. (2024). “Molteplicità in agguato ed ecologie bizzarre: gli animali secondo Deleuze”. *Aut aut*, 401, 7-22.

- Filippi, M. (2016). *L'invenzione della specie. Sovvertire la norma, divenire mostri*. Ombre Corte.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Trad. it. di S. Paparelli (2014). *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (pp. 179-189). Carocci.
- Haraway, D.J. (1985). *A Cyborg Manifesto*. Trad. it. di L. Borghi (2018). *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Feltrinelli.
- Hughes, T.P. (1989). *American Genesis: A History of the American Genius for Invention*. Penguin Books.
- Masini, T. (2024). "Performance Bug. Una ricerca sugli 'errori animali' nella scena performativa contemporanea tra coabitazioni multispecie e zoohauntologia". *Liberazioni: Rivista di critica antispecista*, 59, 11-21.
- Masini, T. (2025). "Disturbing Multispecies Performance. Uno sguardo animal-futurista alla coabitazione". *RootsRoutes*, 15(47).
- Metta, A. (2022). *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride*. DeriveApprodi.
- Orozco, L. (2013). *Theatre & Animals*. Palgrave Macmillan.
- Piazzesi, B. (2023). *Del governo degli animali. Allevamento e Biopolitica*. Quodlibet.
- Sacchi, A. (2024). *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*. Marsilio.
- Sacchi, A. (2013). "Il teatro come forma che pensa. Pregiudizio antiteatrale, materialità e abiezione nella scena postdrammatica". *Itinera*, 5, 48-75.
- Shapiro, F.R. (1987). "Etymology of the Computer Bug: History and Folklore". *American Speech*, 62(4), 376-378.
- Shukin, N. (2009). *Animal Capital: Rendering Life in Biopolitical Times*. Trad. it. di B. Nogara Notarianni (2023). *Capitale animale. Biopolitica e rendering*. Tamu.
- Timeto, F. (2018). "Donna Haraway e la teratotropia degli altri in/appropriati". *Aut aut*, 380, 127-139.
- Vujanović, A. (2017). A Late Night Theory of Post-Dance. A Selfinterview. In D. Andersson, M. Edvarsdsen, M. Spångberg (Eds.), *Post-Dance* (pp. 44-66). MDT.



PARTE 7:  
TECNICHE, POETICHE E DRAMMATURGIE INTERMEDIALI  
NELLE ARTI PERFORMATIVE



# Quo vadis, theatrum? L'assimilazione dei linguaggi medial digitali nella performance contemporanea

*Laura Pernice*

Università degli Studi di Catania

DOI: 10.54103/st.256.c550

## **Abstract**

L'assimilazione teatrale delle logiche e dei modi di funzionamento dei media digitali richiede l'elaborazione di modelli interpretativi innovativi, che tengano conto della forte mediatizzazione dei processi produttivi e ricettivi, del complesso *status* ontologico del digitale, della necessità scientifica di impegnare sguardi eterogenei (media studies, estetica della scena, sociologia della cultura). Adottando queste premesse, l'articolo assume una "postura" epistemologica orientata a scorgere l'influenza dei media digitali nei formati, nelle pratiche e nei protocolli interazionali della performatività corrente. Per fare ciò l'analisi si concentra su due ambiti espressivi in evoluzione, l'*immersive theatre* e il *participatory digital theatre*, circoscrivendo due *case studies* di particolare interesse: lo spettacolo-game *Maternità* di Fanny & Alexander, e la performance su Telegram *Teatropostaggio* di Giacomo Lilliù. Tenendo insieme le strutture formali e tematiche di questi lavori si giunge a rilevare le trasformazioni inerenti alla drammaturgia, alla liveness e al ruolo degli utenti-spettatori, misurando altresì una specifica pulsione etica e critica che, animando con slancio le digital performance, costituisce una possibile chiave interpretativa dell'assimilazione dei linguaggi tecnomediali propri della comunicazione odierna.

## **Parole chiave**

Performance digitale; intermedialità; mediatizzazione

## Quo Vadis, Theatrum? The Assimilation of Digital Media Languages in Contemporary Performance

### Abstract

The theatrical assimilation of the logics and modes of operation of digital media requires the elaboration of innovative interpretative models, which take into account the strong mediatisation of production and reception processes, the complex ontological *status* of the digital, and the scientific need to engage heterogeneous perspectives (media studies, aesthetics of the scene, sociology of culture). Adopting these premises, the article assumes an epistemological “posture” oriented to discern the influence of digital media in the formats, practices and interactional protocols of current performativity. To do so, the analysis focuses on two evolving fields of expression, immersive theatre and participatory digital theatre, circumscribing two case studies of particular interest: the spectacle-game *Maternità* by Fanny & Alexander, and the performance on Telegram *Teatropostaggio* by Giacomo Lilliù. Holding together the formal and thematic structures of these works, we come to detect the transformations inherent to dramaturgy, liveness and the role of the user-spectators, also measuring a specific ethical and critical drive that, animating the digital performances with energy, constitutes a possible interpretative key to the assimilation of the techno-media languages of today’s communication.

### Keywords

Digital Performance; Intermediality; Mediatisation

L’assimilazione delle logiche e dei modi di funzionamento dei media digitali è oggi tra le strategie più percorse dalle performing arts. La pervasività di tale approccio, che l’avvento della pandemia ha ulteriormente incrementato, richiede l’elaborazione di modelli interpretativi del tutto nuovi, attraverso i quali confrontarsi con l’eterogeneità di forme spettacolari che elaborano e rimediano i linguaggi mediali digitali, ridefinendo gli ambiti dell’esperienza teatrale in ambienti mediatizzati e le dinamiche dell’interazione comunicativa con gli spettatori.

Gli studi sull'argomento sono in crescita e la riflessione in merito alla relazione tra teatro e tecnologie ormai avanzata<sup>1</sup>, ma la rapida ascesa della mediatizzazione teatrale, ossia dell'impiego nelle performing arts di logiche, formati e protocolli sviluppati in altri ambiti mediali (Gemini, Brilli 2024: 88-91)<sup>2</sup>, necessita una mappatura analitica e persistente delle sperimentazioni in atto, unita all'elaborazione di nuove e specifiche distinzioni categoriali.

Questo articolo, concepito in seno a una ricerca in corso sui fenomeni di reciproca contaminazione e interferenza tra teatro e cosiddetti nuovi media, propone una restituzione degli ultimi risultati dell'indagine, nell'intento di rilanciare la questione dell'assimilazione dei linguaggi tecnomediali attraverso una prospettiva espressamente organica. Al di là degli esiti del ragionamento sulla *liaison* teatro-media, che oggi possono apparire perfino archeologici, quella che qui vorrei richiamare è l'elaborazione di una diversa "postura" epistemologica, orientata verso la ricognizione non tanto (e non solo) della relazione ontologica tra performance e tecnologie digitali, quanto di un approccio socio-mediale capace di scorgere «la costruzione mediatizzata del *sensu commune*» (Gemini, Brilli 2024: 89), i modi in cui i dispositivi, i formati e finanche le prassi interazionali del digitale influiscono sulle dinamiche produttive e ricettive della performance contemporanea.

## Mediatizzazione, obsolescenza e intermedialità del teatro digitale

Tra i tanti *cultural turns* che si sono manifestati durante il secolo scorso uno dei più consistenti è avvenuto nel mondo del teatro, e si può indicare come un *digital turn* (Nicholson 2013), una svolta digitale, delle forme linguistiche ed espressive proprie dello spettacolo dal vivo.

La mediatizzazione digitale, invero, ha investito tutti gli ambiti sociali e culturali e diversi studiosi hanno tentato di descriverla ricorrendo a concetti

---

1 Per i riferimenti essenziali al dibattito italiano su teatro e media cfr. Valentini 1987; Balzola, Prono 1994; Gemini 2003; Balzola, Monteverdi 2004; Monteverdi 2011, 2020; Barsotti, Titomanlio 2012; Pizzo 2013, 2021; Amendola, Del Gaudio 2017; Del Gaudio 2021; De Feo 2024.

2 Considerata come un meccanismo pervasivo della società contemporanea, la mediatizzazione è un vero e proprio meta-processo, che porta la comunicazione mediata tecnologicamente a penetrare in una quantità sempre maggiore di domini sociali e culturali e a trasformarli di conseguenza. Su questo cfr. Krotz 2009.

situati: “onnipresenza dei media” (Lehmann 2017), “condizione always on” (Boccia Artieri 2012), “mediation of everything” (Livingstone 2009), “media life” (Deuze 2011), “onlife” (Floridi 2017). Questo stato di persistente ibridazione tra la dimensione fisica e quella digitale, tra il reale e il virtuale, tra l’online e l’offline, ha spinto anche il teatro a ridefinire in profondità il proprio statuto e la propria funzione mediali, assimilando ed elaborando i linguaggi digitali attivi nel *mediascape* contemporaneo.

Proprio l’impatto di questi linguaggi sulla ridefinizione dello spazio del teatro, inteso in senso fisico e concettuale, risulta da almeno due decenni l’elemento cardine di ogni riflessione che riguardi da un lato le pratiche di messa in scena e dall’altro le forme di evoluzione della liveness e delle strategie di mediatizzazione delle performing arts. In questo contesto teorico la questione dello sviluppo dell’arte teatrale in parallelo all’evoluzione della comunicazione e delle sue tecnologie rappresenta un asse di ricerca tanto fecondo quanto complesso, giacché articolato su plurimi versanti. Per schematizzare, si va dal formato teatro-cinema, alla drammaturgia intermediale, all’ampio territorio dei *virtual theatres* (cfr. in particolare Giannachi 2004) che comprende le performance telematiche in videoconferenza, gli ambienti virtuali interattivi e immersivi, il teatro cyborg o “teatro dei robot”, fino ad arrivare alla reinvenzione del repertorio operistico tramite il ricorso alle tecnologie audiovisive, che costituisce un fenomeno cruciale per riflettere sul patente aggiornamento mediale dei luoghi e dei linguaggi della scena odierna (cfr. ad esempio Pernice 2022; Carluccio, Rimini 2024).

Osservando le formidabili accelerazioni tecnologiche a cui è sottoposto oggi il teatro una considerazione preliminare che mi pare ineludibile riguarda «il carattere attimale, istantaneo del digitale» (Monteverdi 2011: 80), il quale comporta una rapida obsolescenza del nostro oggetto di indagine.

Nel ripercorrere le riflessioni condivise durante il convegno *Chi ha paura del teatro digitale. Opportunità dell’online per le performance arts* (Cortona, 19-21 luglio 2023)<sup>3</sup>, Fabio Acca ha opportunamente messo a tema una questione decisiva per leggere le produzioni teatrali caratterizzate dagli elementi propri della comunicazione digitale (in sintesi immersività, ipermedialità, interattività, narratività non lineare). Secondo il compendio convegnistico elaborato da Acca, infatti, il *punctum dolens* della nozione “teatro digitale” sta

---

3 Programmato nell’ambito dell’edizione 2023 di Kilowatt Festival dal titolo *Paradiso adesso*.

nel fatto che essa «nasce obsoleta. Nel momento stesso in cui viene nominata, è già superata. [...] Stare dentro questo processo comporta una messa in discussione costante delle categorie in gioco, proprio per la stessa natura accelerazionista del digitale e delle tecnologie ad esso connesse» (Acca 2023: 144). A incidere sull'inafferrabilità delle digital performance, concordano gli studiosi intervenuti al dibattito, è il continuo sperimentalismo, il perpetuo divenire di forme espressive che, in quanto impregnate di tecnologia, sono soggette a quell'obsolescenza più o meno programmata che ha origine su un piano industriale e che si manifesta tanto a livello di hardware quanto a livello di software. Riconoscere che «il teatro digitale sfugge a qualsiasi tentativo di catalogazione, in un certo senso non esiste, è una categoria instabile, mutante, soggetta velocemente al cambiamento» (*Ibidem*) innesca una sfida stimolante per chi pedina questi fenomeni, che consiste nel problematizzare di continuo l'oggetto della propria ricerca, nel considerarlo naturalmente ibrido e prismatico, da mettere a fuoco attraverso un'ottica plurifocale.

Approfitando del carattere «diminoide» della performatività tecnologica, del suo «tenere insieme le ambivalenze – realtà e finzione, attuale e virtuale – ma anche produrre forme che attraversano i generi, che abbandonano i campi statici e consolidati per dilagare nei media» (Gemini 2008), è dunque possibile aprire uno sguardo di analisi davvero multi e interdisciplinare, uno sguardo in grado di coniugare la prospettiva teatrologica con altri saperi e indirizzi complementari. Leggere uno spettacolo stratificato e complesso come quello tecnologico, per dirla con Anna Maria Monteverdi, significa «trovare il nesso drammaturgico tra media e azione scenica» (Monteverdi 2020: 14), e quindi saper intrecciare gli approcci ermeneutici dei cinema e media studies, dell'estetica della scena, della sociologia della cultura, assumendo anzitutto il concetto mediologico di intermedialità come paradigma di relazione tra le arti e i linguaggi che compongono la forma prismatica della digital performance.

L'ottica transdisciplinare che qui si vuole richiamare, in sostanza, dovrebbe avvalersi segnatamente della nozione di intermedialità, riconoscendone un peso specifico ben più da generico “topic” per studi accademici quanto piuttosto da categoria dotata di un «distinto valore euristico e pratico» (Rajewsky 2005: 45), del tutto consentanea all'analisi degli spettacoli in chiave mediologica.

Come ha messo in evidenza Massimo Fusillo, curatore della voce *Intermedialità* per l'Enciclopedia Treccani, sin dalla sua prima apparizione il concetto di intermedialità si presenta come la manifestazione di una visione del mondo «protesa verso la fluidità invece che verso la categorizzazione» (Fusillo 2015); in questo contesto “liquido” opera quella forma connessa della cultura (*convergence culture* secondo la nota formula di Henry Jenkins) in cui la mediatizzazione delle arti performative diventa rilevante come espressione precipua dell'attuale società-mondo digitalizzata.

A partire dalla fluidità della logica intermediale, e nell'ottica dell'assimilazione precedentemente descritta, si può vedere nelle pratiche dell'*immersive theatre* e del *participatory digital theatre* due forme esemplari di contaminazioni sceniche e medialità complesse, di intersezioni di linguaggi e tecnologie *web based* che trasformano lo spettacolo teatrale in un'esperienza ipermediale<sup>4</sup>, in grado di ridefinire e problematizzare non solo l'idea stessa di drammaturgia ma, più in generale, di creazione e fruizione delle produzioni contemporanee.

## Immersive theatre: Maternità

Lungo la linea ermeneutica appena descritta una prima area di ricerca su cui mi sono concentrata, e su cui sto ancora lavorando, riguarda il teatro immersivo, vale a dire il teatro che «si caratterizza per la realizzazione di spettacoli che riproducono la logica ipertestuale o quella dei giochi online e che, pertanto, prevedono un ruolo attivo del pubblico nella costruzione del suo processo di fruizione» (Gemini, Brillì 2024: 64).

Entro questa configurazione teorica ed espressiva un caso di studio di particolare interesse, anche e segnatamente in ordine alla ridefinizione e al riposizionamento del ruolo degli spettatori, è lo spettacolo *Maternità* della compagnia ravennate Fanny & Alexander (Luigi De Angelis e Chiara Lagani), che dopo il debutto al festival Inequilibrio nell'estate 2023 sta portando avanti una lunga e apprezzata circuitazione nazionale.

Artisti di punta della cosiddetta generazione dei Teatri Novanta (cfr. Molinari, Ventrucci 2000), Lagani e De Angelis con questo lavoro ribadiscono una convinta vocazione politica che passa attraverso la costruzione di un proprio linguaggio e immaginario; come specifica Rodolfo Sacchettini,

---

4 Per approfondire l'ipermedialità del teatro cfr. Kattenbelt 2010.

«un linguaggio inventato ogni volta sulla scena che non vuole essere tanto la dichiarazione di appartenenza a un genere, ma la creazione di uno strumento conoscitivo capace di rappresentare e soprattutto svelare quelle che spesso vengono chiamate le ferite della realtà e dell'individuo» (Sacchetti 2023: XVII). Il principio di “svelamento” di nodi individuali e collettivi a cui fa riferimento Sacchetti con *Maternità* approda a un momento evolutivo assolutamente pregnante, anche in ragione di una feconda sinergia tra elementi formali e narrativi della performance che, da un punto di vista socio-mediale, si fanno vettori di un tema considerato «ancora un tabù, uno dei pochi tabù a essere sopravvissuti in qualsiasi ambiente» (Lagani 2023).

*Maternità* si muove sul filo sottile dell'adattamento, con interventi autoriali espliciti nel contesto di una sostanziale fedeltà diegetica all'omonimo romanzo autobiografico della scrittrice canadese Sheila Heti<sup>5</sup>. Lo stretto rapporto di Lagani con gli universi letterari e narrativi, consolidatosi tanto nel lavoro di traduttrice quanto in quello di autrice teatrale, si declina qui in una «strana specie di dialogo, sospeso tra dimensione assembleare e gioco con il caso» (Fanny & Alexander 2023), in una sorta di interrogatorio silenzioso che avviene attraverso uno schermo. Lo spettacolo, infatti, è congegnato come un “game” multiscelta in dialogo con il pubblico, la cui protagonista Heti/Lagani, o Lagani/Heti, si interroga sul proprio desiderio di essere – o piuttosto di non essere – madre, restituendoci le angosce, i tentennamenti e le fantasie che la accompagnano ogniqualvolta domanda a se stessa «voglio un figlio?».

L'espedito drammaturgico individuato da Fanny & Alexander per rendere la scrittura (auto)interrogatoria di Heti si avvale della tecnologia elettronica per comporre una sofisticata drammaturgia diagrammatica, ossia una drammaturgia che si ramifica ad albero e funziona in modo interattivo, per cui le varie tappe della vicenda si susseguono come alternative antitetiche affidate alla discrezionalità degli spettatori<sup>6</sup>. All'ingresso in teatro a ciascuno è consegnato un telecomando ai cui tasti corrispondono le possibili risposte delle domande che Heti/Lagani pone a se stessa e alla platea. Queste risposte, o meglio gli esiti di questi sondaggi, sono proiettati in diretta e a ritmo incalzante su uno schermo posto sul fondale, e sono ridotti a

5 *Motherhood* (2019), tradotto in italiano da Martina Testa e pubblicato da Sellerio.

6 Una modalità di racconto interattivo già sperimentata dalla compagnia nello spettacolo-game *Ox* (2022).

un codice binario che rinvia esplicitamente a quello proprio del digitale. La rocambolesca *storyline* della protagonista si dipana tra confronti con le amiche, incontri casuali ed episodi estemporanei, ma soprattutto viene filtrata e orchestrata dalla “regia” collettiva del pubblico in sala: i *sì* o i *no*, i *vero* o i *falso* che l’audience va a opzionare portano la fabula a percorrere strade di volta in volta diverse, tingendosi di *nuances* emotive più cupe o più solari.

Alla forte presenza scenica di Lagani, la quale parla a voce nuda, senza amplificazione, e guarda in faccia gli spettatori, si aggiunge un uso drammaturgicamente molto efficace della computazione informatica, che pertiene alle logiche dell’*interactive storytelling* ipertestuale, ed esattamente al modello della narrazione interattiva esplorativa. In questo *modus operandi*, guardando attraverso gli studi di Antonio Pizzo, vediamo che «la sequenza di eventi può essere navigata in modo non gerarchico, la narrazione può seguire percorsi diversi, implementando quello che solitamente definiamo modello ipertestuale. [...] i dispositivi tecnologici e la componente computazionale servono a gestire la selezione della sequenza di unità sulla base delle azioni di coloro che interagiscono con il racconto» (Pizzo, Lombardo, Damiano 2021: 25-26). In tale dinamica co-autoriale, per l’appunto relativa all’*interactive drama*, la postura dello spettatore si inarca naturalmente verso l’esperienza del giocatore nel contesto dell’intrattenimento videoludico. Le traiettorie possibili di questo riposizionamento della spettatorialità teatrale sono state messe in luce, con grande acume, da Andy Lavender, che inquadrando l’immersione-partecipazione del pubblico secondo i modi del *gaming* ha messo in guardia sugli effetti che possono scaturire da tale approccio: «Il mondo dei giochi offre il piacere dell’esperienza partecipativa. [...] facciamo esperienza del piacere non soltanto nell’atto di giocare, ma anche nel dislocamento che questo gioco autorizza, trasgredendo la normatività di tempo e spazio, flirtando con i confini del sé, permettendo comportamenti che sono non comuni, rischiosi e magari (nella vita reale) proibiti» (Lavender 2016: 185).

È proprio la facoltà di pilotare le azioni di Lagani/Heti (pur nel sequenziamento dei contenuti previsto dal sistema computazionale) che avvicina l’*agency* del pubblico di *Maternità* al fare ludico potenzialmente trasgressivo dei limiti sociali, con l’effetto di innescare, osserva bene Alessandro Iachino, un «gioco perturbante, così simile a un innocuo test pubblicato su un settimanale e così violento nelle sue conseguenze» (Iachino 2023). È

evidente infatti, rileva il critico, che attraverso il meccanismo “a quiz” dello spettacolo «altre donne e altri uomini decidono e giudicano, commentano e soppesano le motivazioni alla base di un fatto privato, in una chiara manifestazione del dominio esercitato sul corpo della donna» (*Ibidem*). Oltre a definire in modo innovativo una pratica compositiva fortemente orientata all'utilizzo del digitale in chiave immersiva, il modello di costruzione drammaturgica messo a punto da Fanny & Alexander promuove e alimenta l'*engagement* degli spettatori, coinvolgendoli in una dinamica co-autoriale dai risvolti volutamente perturbanti. La goliardica ebbrezza del “televoto” assume presto contorni sinistri, quelli appunto di una pubblica intromissione nel destino di una singola donna, nelle sue scelte intorno all'esperienza intima e delicata di una gravidanza, restituendoci senza mezze misure quanto e come le comunità – mosse da assunti morali, religiosi, politici – possano interferire con desideri personali e autodeterminazioni.

## Participatory digital theatre: Teatropostaggio

Un secondo campo di indagine in cui mi sto esercitando è quello che è stato definito *participatory digital theatre* (cfr. Beaufls 2021) e che comprende le forme drammaturgico-performative che si articolano *in toto* dentro ambienti mediali digitali, più esattamente in piattaforme web quali Zoom, Instagram, Telegram, Twitch e altre.

Di certo il protrarsi della crisi pandemica, con i limiti imposti dal distanziamento sociale, ha intensificato un processo di «cultural platformization» (Gemini 2021: 137) già in atto da diversi anni, il quale ha continuato a svilupparsi anche dopo la fine dell'emergenza grazie al decisivo riscontro dei pubblici connessi. La loro condizione, declinata in merito alle performing arts, riguarda non solo il rapporto tra produzione e consumo culturale online (con chiare implicazioni di prosumerismo), ma anche la dimensione precipua della spettatorialità, l'assimilazione di comportamenti e abitudini di fruizione che si formano in virtù della crescente mediatizzazione. Come sottolineano Gemini, Giannini e Giuliani: «Pensarsi come pubblico e contemporaneamente soggetto attivo della comunicazione mediale accresce la riflessività sia nella connessione, cioè nell'osservarsi come spettatori, che sulla connessione, interrogandosi, cioè, sul senso della relazione con gli altri» (2024: 229).

Un caso probante di queste dinamiche, che consente di osservare le trasformazioni inerenti alla drammaturgia, alla liveness e ai ruoli comunicativi nelle performance pensate appositamente per gli habitat digitali, è il lavoro *Teatropostaggio* dell'artista marchigiano Giacomo Lilliù, vincitore dell'edizione 2023 del bando Residenze Digitali<sup>7</sup>.

*Teatropostaggio* è un lavoro in équipe che Lilliù ha realizzato insieme a quattro attori e a cinque popolari *content creator* di meme, utilizzando come ambiente virtuale per lo sviluppo drammaturgico, per la prima volta nella storia della performatività online italiana, la piattaforma di messaggistica istantanea Telegram<sup>8</sup>. Il *concept* della performance prevede che un regista, interpretato dallo stesso Lilliù, voglia mettere in scena con i suoi attori la *Trilogia della villeggiatura* di Carlo Goldoni su Telegram, ricorrendo a foto e video condivisi in tempo reale con il pubblico all'interno di un canale della piattaforma. Il copione di Lilliù, però, non si limita a questo: dopo aver visto apparire i primi post con *selfie* e *gift*, a un certo punto gli utenti connessi rimangono spiazzati da qualcosa di inaspettato, giacché irrompono in chat i creatori di contenuti memetici che iniziano a disturbare la performance con la pubblicazione continua, precisamente a cascata, di meme che deridono gli attori e il regista. La dinamica partecipativa degli spettatori si attiva in questo momento, poiché Lilliù apre la chat dando loro la possibilità di interagire, commentando per iscritto o pubblicando anch'essi contenuti memetici o di altro formato.

L'estemporaneo e imprevedibile *plot* narrativo che si viene a creare, con «questa tempesta di contenuti che arrivano uno dopo l'altro in maniera libera» (Lilliù 2023), esemplifica i modi drammaturgici del *devised theatre*<sup>9</sup> e altresì evidenzia i caratteri della liveness digitale data anzitutto da «a particular way of “being involved with something”» (Auslander 2012: 10). Tutti

7 Nato durante il primo lockdown del 2020, Residenze Digitali è un progetto promosso da alcuni centri di residenza della Toscana, delle Marche e del Lazio per «premiare annualmente sei progetti che avessero come obiettivo la creazione di un contenuto e di un formato originale di spettacolo da fruire online» (Monteverdi 2023: 52).

8 Si ricorda la collaborazione drammaturgica di Pier Lorenzo Pisano. La performance è stata realizzata nel novembre 2023 in occasione della *Settimana delle residenze digitali*, con un centinaio di spettatori connessi a ogni replica.

9 «Il *devised theatre* – definibile come teatro di creazione collettiva – porta avanti l'idea di autorialità collettiva, che era già presente nelle prime sperimentazioni dell'arte tecnologica e della net art» (Gemini, Brilli 2024: 64).

i soggetti coinvolti – regista, attori, *content creator* e audience – sono parte attiva del processo creativo, uniti da una *nomness*<sup>10</sup> condivisa al di là della presenza fisica e soprattutto da una condizione partecipativa (Barney *et al.* 2016) de-gerarchizzata caratteristica delle comunità virtuali. Oltre a tutto ciò, nel novero in aumento delle performance in live chatting *Teatropostaggio* possiede un altro aspetto di sicuro interesse: attraverso l'utilizzo dei meme la performance rimedia la pratica provocatoria, e talvolta offensiva, dello *shitposting* e del *dissing* online, innescando una riflessione collettiva su queste forme comunicative proprie dei linguaggi e delle culture digitali. Detto in altri termini, si attiva quella che il mediologo Derrick De Kerchove ha definito «intelligenza connettiva», ossia la capacità di «catalizzare la cooperazione tra individualità diverse, configurandosi come un'estensione delle facoltà sia comunicative che intellettive private» (De Kerchove 1993: 178) all'interno di una «moltitudine mediale» che in questo modo diventa una «*civic network*» (Boccia Artieri 2004: 90-91).

Anche qui dunque, così come nello spettacolo immersivo di Fanny & Alexander, emerge un'istanza politica ed etica per cui gli artisti assimilano forme e protocolli dei linguaggi digitali non solo nell'ottica dell'intermedialità e dell'avanzamento tecnologico messi in moto dai media, ma anche spinti dal desiderio di detonare la carica “critica” intrinseca a questo genere di tecno-narrazioni.

Lungi dal ridurre la complessità ontologica della relazione teatro-nuovi media, *Maternità* e *Teatropostaggio* si pongono come esempi emblematici della pulsione civile dell'*immersive theatre* e del *participatory digital theatre*, stimolando i giocatori-spettatori, o gli utenti-spettatori, a una responsabilità condivisa sul processo produttivo e sull'esito spettacolare delle performance, nonché a identificare e stigmatizzare i comportamenti sociali problematici o potenzialmente nocivi. Intrecciando *teche* ed *ethos*, impegno civile e ricerca tecnologica, questi lavori sussumono le aspirazioni estetiche ed etiche dei teatranti che reiventano il medium<sup>11</sup> assimilando in maniera creativa i linguaggi digitali più avanzati; l'intento è espandere le forme o crearne di inedite per dare slancio alla riflessione artistica su questioni sociali vive e

---

10 Usato in letteratura da diversi autori (Fiske 1989; Dixon 2007; Gemini 2024), il termine *nomness* indica la simultaneità tra lo svolgersi dell'evento e l'esperienza che se ne fa, esprimendo l'idea di un “adesso” vissuto da un pubblico reciprocamente simultaneo.

11 Si richiama la reinvenzione mediale intesa secondo Krauss 2006.

pregnanti. Con entrambe le performance, in definitiva, si afferma un principio drammaturgico innovativo, ancorato alla millenaria funzione civile della relazione comunicativa spettacolo-spettatori, ma altresì rivolto alle nuove rotte espressive che tale rapporto percorre, e di certo continuerà a esplorare, entro l'orizzonte dinamico della mediatizzazione.

## Bibliografia

Acca, F. (2023). “Elogio dalla (e della) caverna. Note per non avere paura del teatro digitale”. *Connessioni remote*, 6, 12, 142-151.

Amendola, A., Del Gaudio, V. (Eds.) (2017). *Teatro e immaginari digitali. Saggi di sociologia dello spettacolo multimediale*. I gechi.

Auslander, P. (2012), “Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective”. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 34(3), 3-11.

Balzola, A., Prono, F. (1994). *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*. Rosenberg & Sellier.

Balzola, A., Monteverdi, A.M. (2004). *Le arti multimediali digitali*. Garzanti.

Barney, D., Coleman, G., Ross, C., Sterne, J., Tembeck, T. (Eds.) (2016). *The participatory condition in the digital age*. University of Minnesota Press.

Barsotti, A., Titomanlio, C. (Eds.) (2012). *Teatro e media*. Felici editore.

Beaufils, E. (2021). “Issues of Participatory Digital Theatre. Reflections on Three Forms Developed during the Pandemic”. *Itinera*, 22, 134-147.

Boccia Artieri, G. (2004). *I media-mondo. Forme e linguaggi dell'esperienza contemporanea*. Meltemi.

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

Carluccio, G.A., Rimini, S. (2024). “Reinventing and Relocating Opera: Digital Creativity and Opera Heritage in the Intermedia Project by Davide Livermore and D-Wok”. *Mimesis Journal*, 13(2), 267-275.

De Feo, M. (Ed.) (2024). *Digital storytelling e racconto non lineare. Spazializzazione e fine del dramma*. Meltemi.

- De Kerchove, D. (1993). *Brainframes. Mente, tecnologia, mercato*. Baskerville.
- Del Gaudio, V. (2020). *Théatron. Verso una mediologia del teatro e della performance*. Meltemi.
- Deuze, M. (2011). “Media life”. *Media, Culture & Society*, 33(1), 137-148.
- Dixon, S. (2007), *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*, MIT Press.
- Fanny & Alexander (2023). *Maternità*. <https://fannyalexander.e-production.org/maternita/>
- Fiske, J. (1989). *Remote control*. Routledge.
- Floridi, L. (2017). *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*. Cortina.
- Fusillo, M. (2015). *Intermedialità*. Enciclopedia Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/intermedialita_(Enciclopedia-Italiana)/).
- Gemini, L. (2003). *L'incertezza creativa: i percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*. FrancoAngeli.
- Gemini, L. (2008). “Liminoide. Modi dello ‘stare fra’ dalla teoria della performance alla contingenza del moderno”. *D’Ars. Periodico di cultura e comunicazione visiva*, 196. <https://www.darsmagazine.it/liminoide-modi-dello-stare-fra-dalla-teoria-della-performance-alla-contingenza-del-moderno/>.
- Gemini, L. (2021). “Le Arti della Politica. Culture platformization. Lo strano caso della Netflix italiana”. *Comunicazione politica*, 1, 137-141.
- Gemini, L., Brillì, S. (2024). *Gradienti di liveness. Performance e comunicazione dal vivo nei contesti mediatizzati*. FrancoAngeli.
- Gemini, L., Giannini, L., Giuliani, F. (2024). “Comunità teatrali mediatizzate. Forme della partecipazione e spettatorialità nel progetto BAT-Bottega Amletica Testoriana”. *Mediascapes Journal*, 24(2), 224-244.
- Giannachi, G. (2004). *Virtual Theatres. An introduction*. Routledge.
- Iachino, A. (2023, 22 settembre). *Fanny & Alexander, il dilemma della maternità*. Doppiozero.

Kattenbelt, C. (2010). Intermediality in Performance and as a Mode of Performativity. In S. Bay Cheng, C. Kattenbelt, A. Levander, R. Nelson (Eds.), *Mapping Intermediality in Performance* (pp. 29-37). Amsterdam University Press.

Krauss, R. (2006). *Reinventare il medium*. Mondadori.

Krotz, F. (2009). Mediatisation: A Concept whit Which to Grasp Media and Societal Change. In K. Lundby (Ed.), *Mediatisation: Concept, Changes, Consequences* (pp. 21-40). Peter Lang.

Lagani, C. (2023, 11 dicembre). *Chiara Lagani e la maternità: «Porto in scena l'ultimo dei tabù»*. Ravenna e Dintorni. <https://www.ravennaedintorni.it/cultura/2023/12/11/chiara-lagani-suo-ultimo-spettacolo-sulla-maternita-ultimo-dei-tabu/>.

Lavender, A. (2016). *Performance in the Twenty-first Century: Theatres of Engagement*. Routledge.

Lehmann, H.-T. (2017). *Il teatro postdrammatico*. Cue press.

Lilliù, G. (2023, 6 novembre). *Meme, shitposting e performing arts approdano su Telegram: è Teatropostaggio di Giacomo Lilliù*. Sguardimora. <https://sguardimora.tumblr.com/post/733225018913325056/meme-shitposting-e-performing-arts-approdano-su>.

Livingstone, S. (2009). "On the mediation of everything". *Journal of Communication*, 59(1), 1-18.

Molinari, R., Ventrucci, C. (2000). *Certi prototipi di teatro. Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino*. Ubulibri.

Monteverdi, A.M. (2011). *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*. FrancoAngeli.

Monteverdi, A.M. (2020). *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*. Dino Audino.

Monteverdi, A.M. (2023). "Residenze Digitali: lo spettacolo si fa on line". *Umanistica Digitale*, 7(15), 151-167.

Nicholson, B. (2013). "The digital turn". *Media History* 19(1), 59-73.

Pernice, L. (2022). *Immaginazioni intermediali. Le regie liriche di Fanny & Alexander*. Kaplan.

Pizzo, A. (2013). *Neodrammatico digitale: Scena multimediale e racconto interattivo*. Torino Accademia University Press.

Pizzo, A., Lombardo, V., Damiano, R. (2021). *Interactive storytelling. Teorie e pratiche del racconto dagli ipertesti all'Intelligenza Artificiale*. Dino Audino.

Rajewsky, I.O. (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités / Intermediality*, 6, 43-64.

Sacchetti, R. (2023). *Il teatro dentro la Storia. Opere e voci dalle Torri Gemelle alla pandemia*. Anthology Digital Publishing.

Valentini, V. (1987). *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*. Bulzoni.



# Coreografare l'editoria. Progetti e sperimentazioni editoriali nelle pratiche coreografiche europee contemporanee

*Alessia Prati*

Università Iuav di Venezia

DOI: 10.54103/st.256.c551

## **Abstract**

Lo spazio tra coreografia e editoria è il centro dell'interesse del saggio, che riflette sullo spostamento dell'orientamento ermeneutico-metodologico sollecitato dalle materialità di progetti editoriali. Le pubblicazioni sono analizzate come punto di osservazione privilegiato per la ri-definizione del concetto di coreografia promossa negli ultimi vent'anni dalle/dagli artiste/i osservate/i, da protocolli finalizzati a produrre una composizione di danza a strategie slegate dall'espressione corporea; da scrittura o composizione di movimento a forma di conoscenza mediata dall'azione. Oltre il regime discorsivo che analizza le due pratiche all'interno di un *frame* che procede per polarizzazioni, tra l'effimero e il duraturo, il corpo e il libro, la performance *live* e l'archivio, le pubblicazioni diventano esistenze alternative e orizzontali, che attraverso forme espressive distinte dal corpo convogliano, disseminano e prolungano le poetiche di artiste e artisti, obbligandoci a riconoscere i nuovi paradigmi del coreografico come una lunga catena di successive trasformazioni transmediali che travalica i media e i luoghi.

## **Parole chiave**

Coreografia; editoria; studi di danza

## Choreographing Publishing: Editorial Projects and Experiments in Contemporary European Choreographic Practices

### Abstract

The intersection of choreography and publishing lies at the heart of this essay, which reflects on the shift in hermeneutic-methodological orientation prompted by contemporary editorial projects. Publications are analysed as a privileged vantage point for the redefinition of the concept of choreography, as promoted over the past two decades by the observed artists – ranging from protocols aimed at producing dance compositions to strategies detached from corporeal expression, from writing or movement composition to forms of knowledge mediated by action. Beyond the discursive regime that frames these two practices through polarised dichotomies – disappearance and persistence, ephemerality and permanence, body and book, live performance and archive – publications emerge as alternative, horizontal forms of existence. Through expressive modes distinct from the body, they channel, disseminate, and extend the poetics of artists, compelling us to acknowledge new paradigms of the choreographic as a long chain of successive trans medial transformations that transcend media and place.

### Keywords

Choreography; Publishing; Dance Studies

### Introduzione

Il saggio, che sintetizza la ricerca condotta all'interno del percorso di dottorato "Architettura, Città e Design" presso l'Università Iuav di Venezia, tratta di eventi, di affezioni tra corpi e materie "inerti", dell'esistenza distintiva di opere coreografiche a partire dalla fisicità persistente di pagine stampate. Pratiche coreografiche sono sondate attraverso una riflessione che procede oltre il *making* corporeo e il *live*, per sostare tra la carta, le font, la rilegatura, le immagini e i testi. Ciò che indago è il dialogo instaurato negli ultimi vent'anni tra editoria e coreografia nel contesto europeo nel momento in cui «l'una si convince di poter risolvere per proprio conto e con i propri mezzi un problema simile a quello che si pone anche in un'altra» (Deleuze 2002: 125).

Assumere progetti editoriali cartacei come punto di vista privilegiato per attraversare alcune delle derive della coreografia contemporanea potrebbe sembrare un contro-tempo, un approccio anacronistico all'effimero e ai corpi, utile allo studio di opere storicizzate, che permangono, perlopiù, nei trattati o nelle partiture, ma obsoleto di fronte a pratiche più recenti. Tuttavia, la capillarità con la quale ricorrono permette di osservarli in quanto luoghi di sperimentazione che partecipano alla ri-definizione del concetto stesso di coreografia: da insieme di protocolli finalizzati a produrre una composizione di danza a «insieme di strutture e strategie specifiche slegate dall'espressione corporea, dallo stile e dalla rappresentazione soggettivista» (MACBA 2012), forma di conoscenza mediata dall'azione (Forsythe 2012: 201-203), insieme generico di capacità da applicare a qualsiasi tipo di produzione, analisi o organizzazione (Spångberg 2012), «teorizzazione delle relazioni tra corpo e sé, genere, desiderio, individualità, comunità e nazionalità» (Foster *et al.*, 1995: XIII).

La coreografia si è storicamente sottratta a un'accezione definitiva, ponendosi sempre al plurale all'interno di un'intricata rete di significati situati. È a partire dal riconoscimento della pluralità di espressioni e delle connessioni con altri linguaggi artistici, esplose soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento, che formulo la relazione con le pratiche editoriali, modificando alcune delle letture proposte dalla critica in una prospettiva trans-storica e transmediale. La complicità che da secoli connette i due ambiti se da una parte sostiene la possibilità di interpretarli come espressioni delle medesime collisioni tra pratiche, poetiche, epistemologie e tecnologie, dall'altra obbliga a farsi carico di un posizionamento capace di intercettare le specificità diacroniche e sincroniche delle relazioni e delle singole formalizzazioni. È con questo proposito che la ricerca, pur focalizzandosi sul contemporaneo, guarda costantemente a riflessioni e pratiche precedenti fuori da una logica progressiva. I casi analizzati non sono i tasselli di una genealogia storica lineare ed evolutiva, ma occorrenze contestuali che, messe in risonanza, rivelano analogie, divergenze, fratture, specificità o uno *Zeitgeist*. Un unico indirizzo tipologico è scartato a favore di una gamma ampia di modalità espressive, inserite all'interno di un sistema dialogico che travalica i luoghi e i tempi, affinché a emergere siano le relazioni che ogni specifico progetto genera.

Il dialogo tra le due pratiche è, inoltre, osservato a partire da un principio non riduzionista che resiste al mito della “traducibilità tra sistemi” (Caleo 2021: 25-26) e che favorisce gli scarti, le ombre e i salti. Pubblicazioni e composizioni *live* sono osservate come forme espressive in consonanza, che rispondono con linguaggi distinti a un problema simile: entità residuali di un pensiero coreografico che si esplicita in un percorso spesso transmediale, in una temporalità tesa oltre il presente.

## Editoria e coreografia: definizione e metodologie della ricerca

L'incontro tra coreografia e publishing ha generato attraverso luoghi e tempi un'ampia gamma di depositati editoriali. Da una prima ricognizione, che includeva trattati, saggi, monografie, materiali promozionali, efèmera, la ricerca si focalizza sull'analisi di progetti cartacei curati direttamente da coreografe, coreografi, interpreti e/o collaboratrici e collaboratori, col proposito di comprendere le relazioni differenziali che a partire dalla medesima prospettiva congiungono, a volte sovrappongono, una composizione coreografica *live* e una pubblicazione. Prendendo le distanze dalla separazione binaria tra eventi transitori e oggetti fisici, che una parte della critica nel campo dei *dance studies* ha sostenuto a partire dal concetto di “effimero”, analizzo le pubblicazioni cartacee in quanto “oggetti coreografici” (Forsythe 2012: 201-203): spazio per la documentazione, per l'allestimento di un'opera o la messa in scena di una pratica critico-discorsiva.

L'arco temporale individuato risponde alla necessità di riunire una serie di casi studio che presentano affinità, frutto di una progettualità che ha completamente assimilato le innovazioni tecniche e le estetiche del publishing digitale. Le possibilità offerte, in termini economici e di diffusione, dal POD<sup>1</sup>, dai formati digitali e dai social hanno permesso a un numero sempre più ampio di autrici e autori di cimentarsi con il mondo editoriale. Le pubblicazioni raccolte, che compartecipano a questo clima di rinnovata creatività, sembrano sganciarsi dalla tradizione maggiormente legata al testo – *script*, partitura, autobiografia –, per rinnovare il dialogo che tra gli

---

1 POD, o *print on demand*, è una tipologia di realizzazione e distribuzione di riviste o libri a opera di aziende online – Lulu, Lightning Source, Author Solutions, Amazon tra le più note –, che traducono il file pdf dell'utente in una pubblicazione stampata.

anni Cinquanta e Settanta del XX secolo hanno connesso coreografia e arti visive, soprattutto con i movimenti Fluxus e l'arte concettuale. La selezione registra, inoltre, un'esplosione tutta interna al campo della coreografia, non troppo distante da quella che ha generato la simultanea creazione di fondi archivistici in risposta alla scomparsa dei nomi che hanno progressivamente costituito il canone e a quella prematura dei protagonisti della danza (Pakes 2020: 104-105). I casi studio costituiscono un raggruppamento omogeneo anche dal punto di vista delle pratiche del corpo; essi sottintendono un'idea di coreografia come processo aperto e ricerca, piuttosto che struttura determinante una performance persistente, definita nel momento in cui esibisce completezza e autonomia. Le autrici e gli autori delle pubblicazioni appartengono a quello che la studiosa e *dramaturg* Bojana Cvejić definisce il «rinnovamento della danza contemporanea europea negli ultimi vent'anni, caratterizzato dalla sperimentazione e dalla concettualizzazione dei metodi di lavoro e del mezzo del corpo danzante, oltre che dalla vicinanza con la *performance arts*»<sup>2</sup> (Cvejić 2015: 1).

Il contesto geografico – perlopiù francese, belga, olandese e tedesco – è tracciato sulla base della capillarità della pratica di publishing, riflesso dell'interesse da parte di autrici e autori e, simultaneamente, della presenza sul territorio di istituzioni in grado di fornire un supporto tecnico e finanziario in entrambi gli ambiti. La maggior parte delle case editrici, che supportano le pubblicazioni nel campo della coreografia, hanno sede proprio nell'area indicata, che tende a coincidere con quella all'interno della quale è riscontrabile un sostegno sia statale che privato più strutturato a spettacoli, compagnie e festival<sup>3</sup>. La specificazione geografica è resa necessaria anche dalle modalità con le quali è declinato il rapporto tra le pubblicazioni, le pratiche coreografiche e il contesto culturale. Sebbene l'interconnessione tra coreografia e editoria non sia un fenomeno circoscrivibile unicamente all'Europa e alle nazioni indicate, le sue formalizzazioni tengono inevitabilmente traccia dell'ambiente culturale, istituzionale, economico, politico e sociale. Non intendo sostenere che esso sia specificatamente europeo né

---

2 Trad. mia: «in the renewal of European contemporary dance over the past two decades, which has been characterized by experiment and by the conceptualization of working methods and of the medium of the dancing body, as well as by a proximity to *performance arts*».

3 Il quadro individuato è il risultato della mappatura degli esempi ai quali ho avuto accesso e non il criterio fissato a priori.

analizzare le modalità con le quali si distingue, ma semplicemente sottolineare che il contesto è strutturalmente presente nella definizione dell'analisi. Il mal d'archivio, il problema della documentazione, la polarizzazione tra trasmissione orale e scritta, tra evento performativo e oggetto mediatizzato hanno plasmato il dialogo tra pratiche del corpo e progetti editoriali e la lettura che offro del fenomeno. Il permanere all'interno di netti confini geografici e temporali risponde, da ultimo, alla necessità di fuoriuscire dalla tendenza all'universale che il termine "Occidente" implicherebbe, dando a questa riflessione la qualità del locale e del plurale, identificandola come una tra le tante possibili storie.

### **Metafisica della presenza: lo stato dell'arte del rapporto tra editoria e coreografia**

La ricognizione tenta di aprire nuove linee di ricerca all'interno dei *dance studies* intorno a questioni come l'autorialità, la spettatorialità, la temporalità o l'idea stessa di che cosa sia la coreografia o un lavoro coreografico, accostando allo studio del contenuto testuale o iconografico quello delle caratteristiche materiali e formali delle pubblicazioni. La vasta letteratura, sulla quale si innesta la riflessione, fornisce analisi approfondite sugli oggetti editoriali realizzati a partire dal XV secolo in Occidente nel contesto della danza teatrale. Dai trattati del Quattrocento ai diari autobiografici delle pioniere del modernismo, dalle partiture del Judson Theatre ai cataloghi contemporanei, la critica ha guardato alle forme editoriali in quanto depositarie a volte uniche di una tradizione, una poetica o un contesto socio-culturale. A ricevere attenzione sono state opere definite dall'appartenenza a uno specifico genere letterario, – trattati, epistolari, manifesti, autobiografie –, attraverso le quali personalità diversamente coinvolte hanno preso parola, e il testo-*script* o partitura. Documentazioni di poetiche e corpi scomparsi, fonti essenziali per la ricostruzione e l'analisi storiografica, strumenti di trasmissione, diffusione e legittimazione, *script* per la ri-messa in scena: la pubblicazione è spesso un oggetto reso trasparente dalla centralità assegnata al contenuto testuale e iconografico. Aspetti come il layout, la rilegatura, la tipologia di carta, il formato, la casa editrice sono nella maggior parte dei casi elusi o parzialmente esaminati.

Il mancato apprezzamento della pubblicazione in quanto oggetto dotato di qualità estetica e coreografica è parzialmente attribuibile alla tendenza di una parte della critica a sviluppare le proprie riflessioni a partire da un'idea di coreografia come disciplina autonoma che coincide con la danza. È da questa prospettiva, come suggerisce Bojana Cvejić estremamente modernista (Cvejić 2015: 18), che le pubblicazioni diventano custodi di una tradizione, archivi unici, ma incompleti, mezzi duraturi per la trasmissione e la diffusione, ma inadeguati a preservare la natura effimera della disciplina. È nell'equazione coreografia-danza che al libro viene negata la possibilità di essere oggetto coreografico o una delle possibili vite coreografiche.

In dialogo, e in parte a sostegno, della supposta coincidenza giace un regime discorsivo che ha attraversato indenne i secoli. Alle numerose “variazioni sul tema” dell'*in-between* tra coreografia e editoria circa utilità, funzioni, tipologie scritturali non corrisponde una altrettanto variegata molteplicità di orientamenti ermeneutico-metodologici. Il dialogo tra le due pratiche è dispiegato lungo i secoli all'interno di un *frame* che accoglie argomentazioni che procedono per polarizzazioni, tra lo svanire e il rimanere, l'effimero e il duraturo, il corpo e il libro, l'originale e la copia. Il complesso di plurime opposizioni, sintetizzabile in quella più generale tra permanere e scomparsa, è il *leitmotiv* e, allo stesso tempo, la cornice interpretativa che ha plasmato la teoria della coreografia e il rapporto con l'editoria dal trattato *Orchésographie ou Orchésographie et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances* (1589) di Thoinot Arbeau alle riflessioni contemporanee, tra le quali quelle di Marcia Siegel (1973) o Peggy Phelan (1993).

Con valutazioni estremamente diversificate, dalla necessità senza riserve di Arbeau, alla lamentazione malinconica di Noverre, all'aspra accusa di tradimento capitalista di Phelan, la pubblicazione nel campo delle pratiche coreografiche è interpretata, perlopiù, come secondo termine di una comparazione avversativa. La dicotomia, radicalizzata dalla “metafisica della presenza” o “ontologia della scomparsa”, ha plasmato il dibattito inserendolo in un complesso di gerarchie ontologiche, fenomenologiche e ermeneutiche, che dividono composizione *live* da una parte, pubblicazione dall'altra, facendo di quest'ultima il fattore in perdita.

## Le pubblicazioni come risonanze affettive: novità della ricerca

Pur non rinunciando completamente alla funzione documentaria, le pubblicazioni contemporanee reclamano uno spostamento ontologico. La consequenzialità lineare, che ne istituiva una derivazione causale in difetto dall'evento, è sostituita da una relazione rizomatica di reciproca affezione. Attraverso strategie progettuali eterogenee le opere analizzate rompono il rapporto di dipendenza, entrando in risonanza piuttosto che registrando l'evento. Coreografe e coreografi prendono le distanze dallo schematismo che polarizza il movimento effimero dei corpi e i residui materiali duraturi, promuovendo una visione di coreografia come entità transdisciplinare complessa, contingente e stratificata, forma di conoscenza e dispositivo discorsivo, che si manifesta oltre il qui e ora del *live*.

Dall'analisi del complesso dei progetti selezionati emerge un'idea di opera come *work in progress* frutto della collaborazione di più personalità. Il collasso dell'interpretazione della documentazione nei termini di un'ontologia che privilegia la *liveness* permette di guardare alle opere come a dei processi piuttosto che a degli eventi singolari, unici e transitori. La registrazione di singole coreografie è ridimensionata in oggetti editoriali che accolgono i percorsi dinamici, le strategie compositive, gli strumenti di creazione, le suggestioni teoriche o estetiche, aspetti non evidenziati nella messa in scena. Autrici e autori sembrano più interessati a condividere il lato b della creazione, la ricerca, ciò che rimane celato, omesso nel *live*. Riflessioni, fonti d'ispirazione, ma anche errori, percorsi abbandonati, strade interrotte sono esplicitamente esposti e consegnati a lettrici e lettori come possibili nuove conoscenze o approcci. Le pubblicazioni sono un ulteriore piano di espressione attraverso cui articolare senza esaurire in maniera definitiva una poetica o piattaforme di condivisione di saperi e strumenti compositivi non necessariamente legati a una specifica opera. Sintomatica dell'enfasi posta sulla creazione e sulla ricerca è la proliferazione di raccolte di partiture, di *toolbox* e di esperienze di creazione laboratoriale.

La tendenza alla pluralità che caratterizza il publishing come medium artistico è un aspetto non soltanto utilizzato ma esaltato dai materiali esaminati, che esibiscono un tipo di autorialità espansa e condivisa. La selezione dei contributi visivi e testuali, le dimensioni, la tiratura, la casa editrice, i formati, le professionalità coinvolte, i canali di distribuzione sono i fattori

attraverso i quali autrici e autori sembrano dirigersi verso una figura autoriale decentrata, che stigmatizza l'idea di artista genio isolato. La selezione e l'organizzazione drammaturgica di riflessioni e materiali altrui sono strategie compositive che opacizzano i confini, le proprietà intellettuali, gli originali. Lo sguardo e la voce dell'altro sono strumenti che permettono di ridefinire la propria poetica e far emergere le virtualità inesplorate. A essere attivamente convocati nel processo di co-costruzione di opere e saperi sono anche spettatrici e spettatori, il coinvolgimento delle e dei quali è amplificato da oggetti che chiedono di essere attivamente abitati, modificati, eventualmente distrutti.

Tra le doppie pagine delle pubblicazioni selezionate una molteplicità di rifrazioni apre il campo del possibile, generando una temporalità complessa che sfuma anche le distinzioni e la consequenzialità lineare tra passato, presente e futuro. Il presente costantemente rinnovato nell'esperienza di lettura privata convoca simultaneamente il passato di eventi *live* – di messe in scena, *workshop* o laboratori – documentati e il futuro a cui li consegna. È in quanto frammento, in quanto parzialità, che gli oggetti editoriali sono entità strabiche rivolte al passato del non-più-qua e al futuro del non-ancora-qua. Come durata più ampia rispetto all'evento, la pubblicazione ri-definisce il passato attraverso la contestualizzazione nei molti presenti dell'utente e, simultaneamente, guarda al futuro, conservando potenzialità e virtualità dell'opera che, lasciate in latenza, aspettano di accedere alla soglia del visibile.

Il riflesso del cambio di paradigma è osservabile sia nel campo dei *dance* che dei *performance studies*, nelle argomentazioni di coloro che iniziano progressivamente a rileggere e contestare quell'atletismo della fuga promosso tra gli anni Settanta e Ottanta da autrici come Marcia Siegel e Sondra Horton Fraleigh (1987). A partire da prospettive e oggetti d'indagine eterogenei, Adrian Heathfield (2012), José Esteban Muñoz (1999; 2009), Joseph Roach (1996), Rebecca Schneider (2012), Diana Taylor (2003) ridimensionano l'enfasi sulla coincidenza tra effimero e scomparsa, aprendo la coreografia a temporalità che travalicano l'istante. L'opera coreografica è ciò che rimane, ma differentemente. La crisi dell'assunto della presenza genera un effetto a cascata che compromette il rapporto gerarchico tra evento *live*, spodestato come momento essenziale e più autentico dell'opera, e le tracce residuali. Da minaccia alla sostanza ontologica della danza, che «non lascia

nulla di tangibile da analizzare o categorizzare o mettere in riserva in biblioteca» (Siegel 1985: IX)<sup>4</sup> la documentazione diventa «risonanza affettiva» (Blades 2015: 25). A destabilizzare il posizionamento subalterno concorre anche un secondo filone d'indagine; Amelia Jones (1997; 2011), Matthew Reason (2006), Eleonora Fabião (2012) sono tra le voci più influenti nel processo di ridimensionamento del rapporto polarizzato. Pur riconoscendo la discrepanza nel processo di conoscenza che esperienza dal vivo e esperienza documentata comportano, i loro sguardi iscrivono la questione fuori dai termini precedentemente incoraggiati di autenticità e verità.

## Conclusioni

In quanto concretizzazione visiva dalla durata più estesa del *live* di uno specifico pensiero coreografico, l'oggetto editoriale è un innesco che favorisce l'emersione di questioni e nodi che ingenerano le sperimentazioni coreografiche. Le caratteristiche generali del medium e quelle specifiche di ciascuna opera analizzata ri-orientano sul piano del sensibile gli schemi della rappresentazione e dell'interpretazione di che cosa possa essere considerato coreografia, mettendo in rilievo aspetti come l'autorialità, la spettatorialità, il tipo di temporalità o di esistenza del coreografico.

I progetti editoriali contemporanei, favoriti dal dibattito sulle strategie di permanenza delle pratiche dal vivo, sembrano rivendicare una relazione più orizzontale con la messa in scena. La consequenzialità lineare, che istituiva una derivazione causale perlopiù in difetto della documentazione dall'evento, è sostituita da una relazione rizomatica di reciproca affezione. Attraverso strategie eterogenee le opere editoriali rompono il rapporto di dipendenza, entrando in risonanza con l'evento; alimentando orientamenti che guardano al precario più che all'effimero, esse consumano il pensiero dialettico modernista, che nel continuare a promuovere un rapporto gerarchico fallisce a contatto con alcune delle derive intraprese dalla contemporaneità.

Le pubblicazioni sono esistenze alternative e orizzontali, che attraverso forme espressive distinte dal corpo convogliano, disseminano e prolungano le poetiche di artiste e artisti, obbligandoci a riconoscere i nuovi paradigmi del coreografico come una lunga catena di successive trasformazioni

---

4 Trad. mia: «Dance leaves them with nothing tangible to analyze or categorize or put on reserve in the library».

transmediali che travalica il qui e ora. L'opera è ripensata come «catena infinita di elaborazione, pensiero e azione» (Mestre 2014: 8)<sup>5</sup>, che si trasforma per contaminazione contestuale e relazionale, depositandosi in forme espressive eterogenee.



**Fig. 4:** Estelle Hanania, *It's Alive! À travers l'œuvre de Gisèle Vienne* (2019), 2024. Immagine riprodotta per gentile connessione di Augusto Maurandi.



**Fig. 5:** Paula Caspão, *Relations on Paper* (2013), 2024. Immagine riprodotta per gentile connessione di Augusto Maurandi.

5 Trad. mia: «In short, ideas get transformed through the contamination/participation of others and come back in an endless chain of processing, thinking, and acting».

## Bibliografia

Blades, H. (2015). "Affective Traces in Virtual Spaces: Annotation and Emerging Dance Scores". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 20 (6), 26-34.

Caleo, I. (2021). *Performance, materia, affetti. Una cartografia femminista*. Bulzoni.

Cvejić, B. (2015). *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. Palgrave Macmillan.

Deleuze, G. (2002). *Divenire molteplice: Nietzsche, Foucault e altri intercessori* (2. ed.). Ombre Corte.

Fabião, E. (2012). History and Precariousness: In Search of a Performative Historiography. In A. Jones, A. Heathfield (Eds.), *Perform, Repeat, Record* (pp. 121-136). Intellect.

Forsythe, W. (2012). Choreographic Objects, 2008. In A. Lepecki (Ed.), *Dance: Documents of Contemporary Art* (pp. 201-203). Whitechapel Gallery, The MIT Press.

Foster, S.L., et al. (1995). Introduction. In S.L. Foster (Ed.), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture, and Power* (pp. XI-XVII). Routledge.

Foster, S.L. (Ed.) (1995). *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture, and Power*. Routledge.

Heathfield, A. (2012). Then Again. In A. Jones, A. Heathfield (Ed.), *Perform, Repeat, Record* (pp. 27-35). Intellect.

Horton Fraleigh, S. (1987). *Dance and the Lived Body: A Descriptive Aesthetics*. University of Pittsburgh Press.

Jones, A. (1997). "‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation". *Art Journal* 56 (4), 11-18.

Jones, A. (2011). "‘The Artist is Present’: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence". *TDR: The Drama Review* 55 (1), 16-45.

MACBA. "Expanded Choreography. Situations, Movements, Objects. ...." Ultima modifica 2012. <http://www.macba.cat/en/expanded-choreography-situations>.

Mestre, L. (Ed.) (2014). *Writing Scores*. A.pass.

Muñoz, J.E. (1999). *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press.

- Muñoz, J.E. (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press.
- Pakes, A. (2020). *Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance*. Oxford University Press.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked the Politics of Performance*. Routledge.
- Reason, M. (2006). *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. Palgrave Macmillan.
- Roach, J. (1996). *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. Columbia University Press.
- Spångberg, M. (2012). Seventeen Points for The Future of Dance. *Spangbergianism – A State of Mind*. <https://spangbergianism.wordpress.com/2012/09/13/seventeen-points-for-the-future-of-dance/>.
- Schneider, R. (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge.
- Siegel, M. (1973). *At the Vanishing Point: A Critical Looks at Dance* (2. ed.). Saturday Review Press.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.



# Premesse per una ricerca-creazione attraverso la danza contemporanea e l'arte digitale immersiva

*Margherita Bergamo Meneghini*

Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis; Alma Mater Studiorum  
Università di Bologna  
DOI: 10.54103/st.256.c552

## **Abstract**

L'implicazione del corpo del pubblico nelle performance digitali rievoca il paradigma dell'interazione che è proprio dell'arte partecipativa e relazionale, e favorisce la creazione di ambienti per un dialogo corporeo. Attraverso una riflessione sul corpo, il movimento e la presenza, proponiamo una creazione artistica di danza contemporanea in realtà mista, che diventa caso di studio attraverso una ricerca sul campo in contatto con il pubblico.

## **Parole chiave**

Narrazione cinestetica; danza contemporanea; performance multimediale immersiva

## **Preliminaries for a Research-Creation Project Involving Contemporary Dance and Immersive Digital Art**

## **Abstract**

The involvement of the audience's body in digital performances recalls the paradigm of interaction that is characteristic of participatory and relational art and encourages the creation of environments for a corporeal dialogue. Through a reflection on the body, movement and presence, we propose an artistic creation of contemporary dance in mixed reality, which becomes a case study through field research in contact with the audience.

## Keywords

Kinesthetic Narrative; Contemporary Dance; Immersive Multimedia Performance

La comunicazione attinge al contenuto dell'introduzione della tesi a cui sto lavorando in questi anni tra Parigi e Bologna. Il progetto di ricerca si sta svolgendo presso l'École Doctorale Esthétique, Science et Technologie des Arts all'Università Paris 8 sotto la direzione di Katia Légeret e la co-direzione di Erica Magris, e in cotutela con Elena Cervellati presso il Dipartimento delle Arti all'Università di Bologna. Si tratta di una ricerca basata su una pratica di creazione artistica, nella quale il pubblico e gli artisti che si esibiscono all'interno di una performance dal vivo sono invitati a un dialogo corporeo in parte mediato da apparecchi di realtà virtuale.

## Le possibilità del movimento

Se ripercorro l'evoluzione della mia produzione coreografica fin dall'inizio degli studi al Conservatorio superiore di danza di Barcellona, denoto un interesse che si ritrova nel caso di studio oggetto di questa ricerca. Questo interesse è di invitare il pubblico a un dialogo corporeo all'interno di un'opera artistica, offrendo un contesto orientato alla sperimentazione e al piacere del movimento. La comunicazione non verbale<sup>1</sup> viene messa in primo piano e solleva questioni legate all'espressività comunicativa del corpo, all'intreccio di relazioni e alla condivisione di emozioni. La posizione critica di Lorna Marshall (2002) ci fa riflettere sulla mancanza di disponibilità verso il corpo nelle nostre società contemporanee, anche a causa di un crescente uso della tecnologia.

Nonostante l'ossessione della società per l'aspetto e la funzione del corpo, viviamo tempi disperatamente non fisici. Tendiamo a pensare che, man mano che la nostra società diventa più complessa e sviluppiamo una

---

1 Il tema della comunicazione non verbale è stato studiato in Francia da Jacques Cosnier (1996; 1997). Il tema è stato ripreso più recentemente da Fabienne Martin-Juchat (2020). Martin-Juchat auspica l'avvento di una nuova definizione di comunicazione non verbale: «È stato necessario arrivare alla nostra epoca, gli anni Duemila, per cominciare a riconoscere che la cognizione, e quindi la comunicazione, si basano su carne palpitante e appartengono a un corpo vivente e sensibile, e che anche lo scambio verbale è un'esperienza corporea» (38).

tecnologia più chiara del corpo, siamo più in sintonia con il nostro corpo rispetto ai nostri antenati. Ma non è così. Forse conosciamo meglio il funzionamento del corpo, ma in realtà lo usiamo meno. E lo usiamo in una gamma incredibilmente ristretta di possibilità fisiche, che sembra ridursi ulteriormente con l'età. In età adulta, la gamma può limitarsi a: camminare, sedersi, sdraiarsi, guidare, guardare eventi dal vivo o spettacoli filmati e, a volte, se siamo fortunati, qualcosa di più. Uno sport, un'escursione in montagna o un ballo in discoteca. Alcuni di noi possono intraprendere una sorta di allenamento fisico, ma può diventare un dovere senza gioia piuttosto che un piacere fisico. I nostri corpi sono poco sviluppati e poco esperti, e raramente vengono visti come una fonte di piacere (Marshall 2002: 111; trad. it. a cura di chi scrive).

Esiste una relazione, che possiamo considerare equa tra le sfere che compongono il nostro essere al mondo, quella sensibile e motrice, quella psichica e quella cognitiva, e che consente a un individuo di dialogare con il suo ambiente. È certo che il cervello e la psiche rimangono territori da esplorare e di cui non abbiamo una sensazione diretta, mentre possiamo avere una consapevolezza del corpo, accessibile attraverso i sensi. Il desiderio di esplorare ciò che è sconosciuto ci affascina e ci spinge a immergerci in una ricerca sempre più profonda. Ma per quali vie? Con l'aiuto di un approccio artistico, ci orientiamo verso una revisione di questo percorso di conoscenza del nostro essere al mondo attraverso il corpo, per sviluppare una maggiore comprensione del nostro funzionamento globale, come individui e come collettività di esseri viventi.

La presenza del corpo è essenziale nelle forme artistiche del teatro, della danza e della performance. Secondo Enrico Pitozzi (2011: 7), la presenza è «qualcosa di indeterminato» che emerge e di cui percepiamo la contingenza. Si esprime nel movimento, nello sguardo e nella voce. Secondo Lorna Marshall (2002: 95), la presenza è uno stato che può essere modulato, su cui ogni individuo può intervenire per produrre la sua «vita umana autentica e vibrante». Secondo Yoshi Oida (1997: 47) la presenza implica l'energia umana, quella che Marina Abramović (1990) convoca per affrontare e trascendere i limiti fisici della materia. Il lavoro del performer sulla presenza è intriso di dettagli non verbali che hanno uno scopo espressivo e quindi comunicativo e politico. Il significato politico della presenza dell'artista è fondamentale negli esempi in cui l'opera d'arte coincide con il corpo dell'artista

stesso che si confronta con il pubblico, come nel caso di numerose performance di Marina Abramović (*Rhythms*, 1970-74; *Imponderabilia*, 1977; *The public body*, 2001; *Mambo a Marienbad*, 2001; *The artist is present*, 2010), Sophie Calle (*Les Dormeurs*, 1979; *Room with a View*, 2002), o Maria Lai (*Legarsi alla montagna*, 1981). Per creare un vincolo con il pubblico, attribuiamo grande importanza al lavoro sulla presenza e in particolare sullo sguardo dei performer, considerandolo un canale comunicativo e un catalizzatore di attenzione<sup>2</sup>. È proprio attraverso lo sguardo che iniziano l'invito all'ascolto, la trasmissione di narrazioni e la creazione di mondi immaginari. Il contatto visivo può avvicinare due corpi estranei e coinvolgerli in una maggiore conoscenza reciproca attraverso altri sensi.

## L'incontro di corpi nella performance digitale

Nella performance ricerchiamo dei vincoli che permettano al pubblico di sperimentare attraverso il proprio corpo grazie all'opera artistica. Il termine «soglia» ci sembra particolarmente significativo quando si riferisce a dispositivi che implicano una mediazione. Alecia Y. Jackson e Lisa A. Mazzei (2012: 449-458) propongono questo termine in riferimento a uno spazio di lavoro condiviso, un luogo che può provocare un cambiamento. In questo senso, la soglia può essere l'opera d'arte come spazio di incontro, di gioco e di sperimentazione, la cui interpretazione rimane aperta come l'*Opera Aperta* descritta da Umberto Eco (1962). Secondo Fernando Mastropasqua (2013), la soglia è anche il confine fisico della *skènè* greca, il passaggio tra l'oscurità e la luce. In una proposta artistica partecipativa di danza contemporanea, la soglia può coincidere con il corpo degli interpreti e del pubblico partecipante, che assume la funzione di spazio di incontro. Il formato artistico dove creare questi incontri è la «performance digitale» come definita da Steve Dixon (2007):

Definiamo il termine “performance digitale” in termini generali per includere tutte le opere performative in cui le tecnologie informatiche

2 Alain Berthoz (1997) dedica due capitoli allo sguardo come indagine del mondo (capitolo 9) e all'esplorazione visiva (capitolo 10). Analogamente, Gabriele Sofia (2013: 122-125) parla dell'attenzione dello spettatore attivata dallo sguardo durante l'esperienza teatrale. Nicola Burra e Dirk Kerzel (2021) studiano l'importanza dello sguardo nell'esperienza dell'interazione sociale.

giocano un ruolo chiave piuttosto che secondario nel contenuto, nelle tecniche, nell'estetica o nelle forme di realizzazione. Ciò include il teatro, la danza e le arti performative dal vivo che incorporano proiezioni create o manipolate digitalmente; performance robotiche e di realtà virtuale; installazioni e opere teatrali che utilizzano sensori informatici/tecniche telematiche per l'attivazione di apparecchi; e opere e attività performative accessibili attraverso lo schermo del computer, inclusi eventi di cyber-teatro, MUD, MOO e mondi virtuali, giochi per computer, CD-ROM e opere performative di net.art (Dixon 2007: 3; trad. it. a cura di chi scrive).

La performance digitale comprende diversi modi di presentazione, molteplici livelli di comunicazione e ha un valore di ubiquità dovuto alla creazione simultanea di più dimensioni (*Ibidem*). Inoltre, la performance comporta la presenza di corpi viventi in una messa in scena che si adatta alle esigenze di spazi diversi, alla molteplicità dei contenuti. Ciò mostra una volontà dell'artista di creare relazioni. Troviamo una coerenza con l'«estetica relazionale» di Nicolas Bourriaud (1998) e la sua intenzione di mettere in risalto una delle finalità dell'arte, cioè la capacità di produrre relazioni sociali. La teoria di Bourriaud è legata a pratiche artistiche che si sono diffuse intorno agli anni Novanta in particolare in Europa e in Nord America, e il cui scopo principale era quello di sviluppare relazioni interpersonali attraverso azioni, eventi o installazioni. Gli artisti che hanno operato in questo ambito pongono in primo piano la creazione di luoghi che invitano gli spettatori a entrare in una «immagine effimera nata da un comportamento collettivo» (Bourriaud 1998: 40). Bourriaud si riferisce alla posizione dell'artista che abita le circostanze che il presente gli offre, per trasformare il contesto della sua relazione con il mondo sensibile (11-13), tenendo conto degli oggetti tecnologici e della rivoluzione informatica (67-73). Seguendo questa visione, ci imbarchiamo nella sperimentazione di un formato artistico che viene attraversato, manipolato e persino perturbato dall'intervento del pubblico. La creazione artistica che ne deriva è *Eve 3.0* (Bergamo Meneghini *et al.* 2024). Gli artisti che la interpretano e la trasmettono sono essi stessi coinvolti in un processo di mediazione che avviene a contatto con il pubblico, lavorano con un'opera malleabile e aperta all'interpretazione.

## Il corpo come parte di una narrazione

In questo contesto, cosa significa stabilire un dialogo corporeo? Quando e come il corpo del pubblico diventa parte di una narrazione? Qual è il rapporto tra i corpi danzanti e la tecnologia? Come possiamo integrare delle tecnologie digitali in maniera educativa e a favore di questa sperimentazione? E infine, quali sono le problematiche psicologiche e sociali che ne derivano? Di fronte a queste domande, la ricerca si estende a diversi ambiti che si rivelano complementari. La sperimentazione di un dialogo con il pubblico attraverso il corpo, accompagnata dall'invito alla danza e all'improvvisazione, ma anche dal linguaggio plastico e multisensoriale dell'arte digitale immersiva, portano a tessere una rete tra le performance studies, l'antropologia della comunicazione, le scienze cognitive e le scienze sociali. Nel dipanare questa rete emerge l'ipotesi che il coinvolgimento del partecipante con il movimento creativo del proprio corpo possa permettergli di provare emozioni come quelle trasmesse nelle storie proposte nell'opera artistica. Ciò potrebbe guidarlo ad esprimersi attraverso il movimento, e verso una ricerca ulteriore che lo renda ricettivo e curioso. In questo quadro di creazione artistica, il corpo umano è dunque la soglia che permette un viaggio tra dimensioni reali e virtuali. Osserviamo il corpo del pubblico, messo in primo piano, soggetto a un'immersione nell'opera artistica. L'immediatezza della comunicazione che avviene tra un corpo e l'ambiente nella sua unicità ci riporta all'approccio della «cognizione incarnata» basato sulla nozione di «enazione» proposto da Francisco Varela, Evan Thompson ed Eleanor Rosch (1991). La relazione tra i linguaggi che si manifestano nel dialogo tra i corpi mostra la loro naturale coesistenza e dà luogo a un'esperienza suggestiva, prova di una coscienza radicata nel corpo umano (Pozzo 2020). Come riportato da Alain Berthoz (1997: 13-14), ma anche da Maxine Sheets-Johnstone (1981) e successivamente Simona Donato (2021) facendo riferimento all'esperienza della danza, il nostro corpo in movimento è in grado di produrre emozione e pensiero. Da qui riemerge l'interesse verso le possibilità della ricezione cinestetica di una narrazione che coinvolga gli spettatori sulla scena.

Il percorso dello spettatore che diventa partecipante è oggetto di un intenso dibattito nel mondo delle arti performative che si è esteso al mondo della performance digitale attraverso il paradigma dell'interazione. Nel campo della drammaturgia e della messa in scena, Augusto Boal stabilisce

un ruolo attivo e una mobilitazione politica del pubblico, portandolo sul palcoscenico e dandogli un ruolo di attore (Shawyer 2019). Negli stessi anni, Frank Popper (1980: 15) esamina la nuova posizione dell'artista in relazione allo spettatore e i legami tra arte e società nell'evoluzione tecnologica. Più tardi, Jacques Rancière (2008: 8-10) denuncia la passività del pubblico e lo esorta a muoversi e agire in prima persona, mentre Claire Bishop (2012) ricorda che la posizione del pubblico è sempre politica. Nel comporre il nostro stato dell'arte, cerchiamo quindi di capire chi fa il primo passo, se il pubblico o l'artista. Nel contesto dell'arte digitale, le modalità di partecipazione danno luogo a nuove forme di interazione e di interattività. Per quanto riguarda la «realtà virtuale», Philippe Fuchs (2018) si concentra sull'interattività date da questo mezzo, che rivela variazioni di percezione. L'interazione che avviene nelle performance digitali di «realtà mista» mostra un nuovo livello di corrispondenza tra spazio digitale e spazio fisico, come descritto da Steve Benford e Gabriella Giannachi (2011).

## La narrazione come atto di conoscenza

Per questo progetto di ricerca-creazione, partiamo dalla posizione del pubblico partecipe di una performance. Come possiamo creare un legame profondo con l'esperienza vissuta attraverso la danza contemporanea e le tecnologie digitali immersive? Una narrazione, esperienza corporea che attraversa diversi media, può guidarci a questo proposito. Attraverso la narrazione, secondo la definizione di Jerome Bruner, accediamo al mondo per conoscerlo e accettarlo. Creando convenzioni narrative, lo rappresentiamo come un «atto di conoscenza» (1991: 5). Per Bruner, non è tanto la forma narrativa, quanto l'esperienza narrativa stessa che «funziona come strumento della mente» per costruire la nostra realtà (6). Questo approccio può quindi essere utile per considerare qualsiasi esperienza narrativa, sia essa verbale, plastica o cinestesica. Per provare queste affermazioni, avviciniamo la creazione artistica che è il nostro caso di studio, *Eve 3.0*, a diversi tipi di pubblico, al fine di raccogliere una ampia varietà di testimonianze. Diamo ampio spazio d'ascolto e autonomia d'interpretazione all'esperienza sensibile del pubblico. La raccolta delle testimonianze si fonda sull'osservazione e sull'elaborazione di supporti che permettano al pubblico di trasmettere le proprie constatazioni. La forma scelta per questo lavoro di

campo è la «partecipazione osservativa» (Soulé 2007) seguita da una ricerca narrativa attraverso scambi verbali individuali e di gruppo, seguendo i modelli di Molly Andrews, Corinne Squire e Maria Tamboukou (2013), e di Hervé Breton (2022). Successivamente, l'esame dei risultati si basa sull'«analisi tematica riflessiva» descritta da Virginia Braun e Victoria Clarke (2022). Questo metodo, come sottolineano le autrici, ci invita a «scrivere la nostra analisi come se raccontassimo una storia» (118).

La nostra ricerca-creazione passa attraverso l'intero processo di creazione e d'interpretazione artistica, di mediazione con pubblico, di osservazione delle rappresentazioni e di studio. Rilevando le reazioni corporee e raccogliendo le testimonianze verbali dei partecipanti, cerchiamo di individuare se le condizioni proposte dal prototipo *Eve 3.0* contribuiscono a risvegliare la sensazione di vivere una storia virtuale e quali ispirazioni ne possano sorgere. Lo studio mira anche a determinare se i partecipanti sentano un certo grado di empatia dall'esperienza diretta delle storie dei protagonisti e delle loro problematiche. Un'esperienza artistica che propone una sovrapposizione tra il corpo reale del partecipante e un corpo virtuale può rinforzare un legame con il proprio corpo come mezzo di relazione e come soggetto di storie, ma anche consentire una connessione con la propria espressività motoria, che ha le sue basi nella sperimentazione del gioco fin dalla più tenera età (Aucouturier 2017: 18). L'espressività del corpo in movimento si ritrova come componente della pratica della danza in quanto «modello d'interpretazione socioculturale» (Acuña Delgado 2002). L'incontro della danza contemporanea con l'arte digitale immersiva può dunque aprire una strada di ricerca specifica per quanto riguarda l'esperienza sensibile e corporea dello spettatore che diventa partecipante attraverso il «piacere di apprendere insieme» (Légeret 2019: 15).

## Bibliografia

- Acuña Delgado, Á. (2002). «La danza como modelo analítico de interpretación sociocultural. Un estudio de caso». *Gazeta de Antropología*, n. 18, art. 14, 1-18.
- Andrews, M., Squire, C., Tamboukou, M. (2013). «Introduction. What is narrative research?». *Doing Narrative Research* (2 ed., pp. 1-26), SAGE.

- Aucouturier, B. (2017). *Agir, jouer, penser. Étayage de la pratique psychomotrice éducative et thérapeutique*. De Boeck Supérieur.
- Benford, S., Giannachi, G. (2011). *Performing Mixed Reality*. MIT Press.
- Bergamo Meneghini, M., Desnoyers-Stewart, J., González-Franco, D., Boniotti, V. (2024). Eve 3.0: Stories of our extreme selves. In *Proceedings of EVA London 2024*, BCS Learning & Development, Electronic workshop in computing.
- Berthoz, A. (2013). *Le Sens du mouvement* [1997]. O. Jacob.
- Bishop, C. (2012). *Artificial bells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel.
- Braun, V., Clarke, V. (2022). *Thematic Analysis: A Practical Guide*. SAGE.
- Breton, H. (2022). *L'enquête narrative en sciences humaines et sociales*. Armand Colin.
- Bruner, J. (1991). "The Narrative Construction of Reality". *Critical Inquiry*, 18, 1-21.
- Burra, N., Kerzel, D. (2021). "Meeting another's gaze shortens subjective time by capturing attention". *Cognition*, Vol. 212.
- Cosnier, J. (1996). "Les gestes du dialogue, la communication non verbale". *Psychologie de la motivation*, 21, 129-138.
- Cosnier, J. (1997). "Spécificité de l'attitude éthologique dans l'étude du comportement humain". *Psychologie Médicale*, 9, numero speciale *Éthologie humaine*, 2025-2029.
- Dixon, S. (2007). *Digital Performance, A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. MIT Press.
- Donato, S. (2021). *Muoversi, sentire, immaginare. La danza come esercizio critico della corporeità*. Tesi di Dottorato di Ricerca in Filosofia, Roma, Università di Roma "La Sapienza".
- Eco, U. (1997). *Opera Aperta* [1962]. Bompiani.
- Fuchs, P. (2018). *Théorie de la réalité virtuelle. Les véritables usages*. Presses des Mines.
- KunstSpektrum (2013, 29 ottobre). "Marina Abramović speaks about Art and the Potential of the Mind", estratto dal documentario *Art Meets Science and Spirituality in a Changing Economy – Pt. 5 – The Shifting Paradigm* (1990). <https://youtu.be/17BMY1yKc3A?si=dHrseaRQeP5easco>.

Légeret, K. (2019). "Introduction à la performance des arts vivants au musée : recherches-créations". In K. Légeret (Ed.), *Créons au musée. La performance des arts vivants au musée* (pp. 9-65). Geuthner.

Marshall, L. (2002). *The body speaks*. Palgrave Macmillan.

Martin-Juchat, F. (2020). *L'aventure du corps. La communication corporelle, une voie vers l'émancipation*. Presses universitaires de Grenoble, coll. Rien d'impossible.

Mazzei, L.A., Jackson, A.Y. (2012). "In the Threshold: Writing Between-the-Two". *International Review of Qualitative Research: Viewing data across multiple perspectives*, Vol. 5, Issue 4.

Monteverdi, A.M. (2013, 29 dicembre). "Entrare in scena, di Fernando Mastropasqua". *Digital Performance webzine*. <https://www.annamonteverdi.it/digital/entrare-in-scena-di-fernando-mastropasqua>.

Oida, Y., Marshall, L. (1997). *The invisible actor*. Routledge.

Pitozzi, E. (2011). *On Presence*. Culture teatrali. Studi interventi e scritture sullo spettacolo n. 21, Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

Popper, F. (1980). *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*. Klincksieck.

Pozzo, T. (2020). "L'Enracinement Corporel de la Conscience". *CCSD Cognition, Action et Plasticité Sensorimotrice*.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La Fabrique Éditions.

Shawyer, S. (2019). "Emancipated Spect-actors: Boal, Rancière, and the Twenty-First-Century Spectator". *Performance Matters*, 5.2, 41-54.

Sheets-Johnstone, M. (1981). "Thinking in Movement". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Summer, Vol. 39, n. 4, 399-407.

Sofia, G. (2013). *Le acrobazie dello spettatore. Dal teatro alle neuroscienze e ritorno*. Bulzoni.

Soulé, B. (2007). "Observation participante ou participation observante? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales". *Recherche Qualitative*, Vol. 27, 127-140.

Varela, F., Thompson, E., Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. MIT Press.

PARTE 8:  
GLI ARCHIVI DELLO SPETTACOLO E  
LA COSTRUZIONE DELLA MEMORIA TEATRALE



# Preservare l'effimero: verso una proposta di archiviazione per le arti dello spettacolo

*Arianna Frattali*

Università degli Studi di Milano

*Ilaria Lepore*

Sapienza Università di Roma

DOI: 10.54103/st.256.c553

## **Abstract**

Il saggio propone una riflessione teorico-metodologica sullo stato degli archivi delle arti performative in Italia, mettendo in luce le criticità sistemiche e le potenzialità progettuali. La prima sezione si concentra sulla mancanza di un sistema archivistico nazionale per la performance, analizzando la frammentazione territoriale e l'inaccessibilità delle fonti. Viene affrontato il dibattito internazionale sulla natura effimera della performance e il ruolo dell'archivio come dispositivo attivo di narrazione e mediazione culturale, tra memoria e *re-enactment*. La seconda parte presenta il progetto *ITArchives*, sviluppato all'interno del programma pnrr-changes, allo scopo di creare una piattaforma digitale interoperabile dedicata alla mappatura, digitalizzazione e valorizzazione del patrimonio documentario teatrale italiano, che si configura come ecosistema di ricerca transdisciplinare, articolato in percorsi tematici e ambienti immersivi, volto a superare la concezione statica dell'archivio per restituirne una dimensione dinamica e partecipativa. Il contributo pone così le basi per una ridefinizione del concetto stesso di archivio delle arti performative, in dialogo con i paradigmi della *digital curation* e delle *humanities* computazionali.

## **Parole chiave**

Archivi; teatro; mappatura

## **Preserving the Ephemeral: Towards a Proposal for Archiving the Performing Arts**

### **Abstract**

This paper offers a theoretical and methodological reflection on the state of performing arts archives in Italy, highlighting systemic challenges and innovative strategies. The first section focuses on the lack of a national archival system for performance in Italy, analyzing the territorial fragmentation and limited accessibility of archival sources, with a focus on the international debate on the ephemeral nature of performance, and repositions the archive as an active narrative and cultural mediation device, situated between memory and re-enactment. The second part introduces the *ITArchives* project, developed within the PNRR-CHANGES program, in order to create an interoperable digital platform dedicated to the mapping, digitization, and valorization of Italian theatrical archival heritage. *ITArchives* is presented as a transdisciplinary research ecosystem, structured into thematic paths and immersive environments, promoting a shift from static to dynamic, participatory archival models. The contribution lays the groundwork for re-defining the concept of performing arts archives in light of digital curation paradigms and computational humanities.

### **Keywords**

Archives; Theatre; Mapping

## **Gli archivi della performance in Italia: lo stato dell'arte** (Arianna Frattali)

Questo studio parte dalla premessa fondamentale che ad oggi, in Italia, non esiste ancora un centro nazionale di raccolta e memoria degli archivi dello spettacolo, evidenziando dunque la necessità di riflettere sulla loro parcellizzazione rispetto al territorio nazionale e sulla loro (spesso difficoltosa) consultabilità. Al di là delle questioni storico-metodologiche che si interrogano su come possa essere costruito un archivio teatrale e quale sia la sua effettiva oggettività nel processo di ricostruzione storica, si osserva innanzitutto la mancanza di un sistema di mappatura dei luoghi di conservazione, in termini di geolocalizzazione e di effettiva accessibilità. Questa

mancanza di unità pone spinosi problemi di definizione, conservazione e valorizzazione di una massa documentaria sempre crescente, costituendo come obiettivo prioritario per gli archivi della performance la costituzione di una vera e propria rete efficiente ed efficace dal punto di vista della fruizione.

Diversamente da quanto accade in Italia, si registra invece, a livello internazionale, la nascita di progetti che sperimentano la mappatura e il network di archivi e fondi documentari di natura specificamente teatrale e performativa. Procedendo in ordine cronologico, ricordiamo: AuStage, *Australian live performance database* fondato nel 1999 e lanciato nel 2003<sup>1</sup>; *Les Archives du spectacle*, motore di ricerca per lo spettacolo dal vivo inaugurato in Francia nel 2007<sup>2</sup> e la Fondazione svizzera sapa (*Swiss Archive of Performing Arts*)<sup>3</sup> nata nel 2017 dalla fusione dell'Archivio svizzero della danza e dalla Collezione svizzera del teatro che raccoglie, documenta, archivia e diffonde materiale relativo ai processi creativi nell'ambito delle arti sceniche (danza, teatro e performance) prodotti in Svizzera. Fra le altre iniziative, progetti ed elaborazioni di banche dati di rilievo internazionale ricordiamo inoltre: il Digital Performance Archive (dpa) dell'Università di Bristol, diretto da Barry Smith (Nottingham Trent University) e Steve Dixon (Salford University)<sup>4</sup> e il progetto on line de La Mama Archive<sup>5</sup>. Come promotrice di interessanti iniziative e di annuali congressi internazionali a tema<sup>6</sup> segnaliamo inoltre

---

1 AusStage fornisce una risorsa online accessibile per la ricerca di spettacoli dal vivo in Australia e Nuova Zelanda. Il suo sviluppo è guidato da un consorzio di università, agenzie governative, organizzazioni industriali e istituti di raccolta con finanziamenti dall'Australian research Council, dall'Australian research data commons e da molte altre fonti. AusStage è stato accolto nel registro australiano di UNESCO Australian Memory in world nel 2021 come database del patrimonio e del significato culturale nazionale. Sito web: <https://www.ausstage.edu.au/ausstage/pages/search/>

2 Sito web: <https://lesarchivesduspectacle.net/>.

3 Sito web: <https://sapa.swiss/it/>.

4 Sito web: <https://www.bristol.ac.uk/theatre-collection/explore/live-art/digital-performance-archive/>.

5 Sito web: <https://www.lamama.org/la-mama-archive/>. Per accedere al catalogo: <https://catalog.lamama.org/>.

6 In particolare si segnala la 33<sup>th</sup> SIBMAS Conference, Varsavia 2020: *Performando il futuro: Istituzioni e politiche della memoria*, che ha posto il focus su come diventare un utente di una biblioteca, archivio o museo spesso significhi, volenti o nolenti, entrare in un'arena politica. Le istituzioni che preservano, organizzano e disseminano informazioni sul passato hanno infatti potenti strumenti nella costruzione di un'immagine culturale di sé

Sibmas-*International Association of libraries museums archives and documentation centres of performing arts*, che rappresenta dal 1954 una rete internazionale interamente dedicata alle arti performative<sup>7</sup>.

La premessa metodologica alla sfida lanciata dalla possibilità di creazione di un sistema unico di consultazione e archiviazione della memoria teatrale in Italia è dunque innanzitutto la presa di coscienza di come le pratiche archivistiche incidano profondamente sulla comprensione storica. Creare un archivio, oltre ad avere a che fare con motivazioni di natura burocratica, amministrativa ed istituzionale, significa anche attivare una prassi di *story telling*, ovvero una narrazione con diversi gradi di oggettività. Il documento isolato infatti non dice nulla di sé, essendo esso stesso refrattario a quel processo di valorizzazione estetizzante che ancora perdura in alcuni tentativi museali di uso degli spazi archivistici:

Ogni parte del patrimonio culturale, per vivere, ha bisogno di essere studiata e resa fruibile. Per i documenti d'archivio questa è la condizione stessa di esistenza. Antichi o recenti, “parlano” a un lettore esperto grazie a un dispositivo istituzionale che li ha selezionati e ordinati e all'interno di una narrazione scientificamente fondata. Supporti materiali di una memoria, che sia familiare o cittadina o nazionale, vicina o lontana, si attivano davvero solo quando entrano a far parte di una storia (Donati 2015).

Il dibattito sulla conservazione e consultazione dei documenti relativi alle arti dello spettacolo si lega strettamente alla Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale adottata dalla Conferenza generale dell'UNESCO durante i lavori della 32<sup>a</sup> sessione, il 17 ottobre 2003 (e ratificata in Italia solo nel 2007), a tutela del mantenimento e della salvaguardia del patrimonio in oggetto. Se la tutela degli archivi era stata già oggetto di dibattito e discussione a partire dagli anni Ottanta del Novecento, con l'emergere della necessità di riconoscimento e salvaguardia delle fonti bibliografiche in quanto parte del patrimonio culturale materiale, è stato necessario attendere gli anni Duemila perché la sezione “performativa” (e dunque immateriale)

---

e certamente questa situazione si applica anche alle istituzioni che hanno a che fare con teatro e arti performative.

7 Sito web: <https://www.sibmas.org/>.

di tale patrimonio venisse riconosciuta anch'essa, attraverso una serie di dichiarazioni e convenzioni<sup>8</sup>.

Per quanto riguarda la situazione italiana, si possono finora segnalare una serie di eventi e di progetti che (con obiettivi e forme di reperimento fondi di natura e entità differenti) si sono mossi o si stanno muovendo nella direzione di una banca dati per le arti dello spettacolo, ma ancora non connessi fra loro in maniera da garantire interoperabilità dei sistemi, open access, immagazzinamento dati non ridondante, metadattazione efficiente e durata dello *storing* nel tempo. Fra le iniziative dedicate agli archivi delle arti performative e al loro «re-enactement»<sup>9</sup>, a partire dagli anni Duemila, ricordiamo innanzitutto la pioniera video-installazione di Studio Azzurro, *Geografie italiane*, al Museo Maxxi di Roma il 5 ottobre 2014, che rappresentava sia un viaggio nell'architettura italiana degli ultimi sessanta anni, sia un database consultabile attraverso postazioni touch-screen. Al 2019 risale invece l'International Conference *Open Data – Open Access: New frontiers for archives and digital platforms dedicated to the performing arts* organizzata dall'Università di Roma Tor Vergata (6-7 giugno)<sup>10</sup>, focalizzata sui risultati significativi della ricerca e del lavoro interdisciplinare per l'applicazione delle nuove tecnologie nella ideazione di archivi e piattaforme digitali innovative, nella ricostruzione di rappresentazioni storiche e nella creazione degli allestimenti virtuali di spettacoli dal vivo. Più recentemente, invece, il 15 e 16 febbraio 2024, si sono tenute presso la Biblioteca della Biennale ASAC (Archivio storico delle arti contemporanee) a Venezia le due giornate di studio *Codici d'Archivio, guardare è digitare. Una mappatura digitale per le arti contemporanee*, curate Cristian Cappucci (attore, regista e produttore creativo) e focalizzate sulle

---

8 Ricordiamo alcuni step fondamentali: UNESCO 1992 *Memory of the world*, che riconosce archivi e biblioteche come luoghi dove ricostruire la memoria del mondo (<https://www.unesco.it/it/iniziative-dellunesco/memoria-del-mondo/>); *Dichiarazione universale sugli archivi* approvata dalla 36ª sessione della Conferenza generale dell'UNESCO, Parigi, 10 novembre 2011, in cui si dichiara che gli archivi costituiscono un patrimonio unico e insostituibile, trasmesso di generazione in generazione.

9 Cfr. Carlson 2014, ma sul passaggio del termine dal contesto della ricostruzione storica alla pratica artistica e curatoriale, cfr. anche Sacco 2017.

10 Si è trattato del convegno inaugurale di una serie nell'ambito del progetto *The "États Généraux" of the performing arts*, ideato da Donatella Gavrilovich, docente di discipline dello spettacolo del Dipartimento di Studi letterari, filosofici e di Storia dell'Arte dell'Università di Roma Tor Vergata.

possibilità offerte dai nuovi sistemi di archiviazione con l'avvento dell'innovazione digitale.

Tralasciando in questa sede l'ampio dibattito teorico che riguarda proprio gli aspetti della digitalizzazione applicati al materiale iconografico e visivo in genere, e dunque alle problematiche di analisi, trasposizione e catalogazione audiovisuale della memoria in video del teatro<sup>11</sup>, ci interessa invece riferire lo stato dell'arte sulla questione progetti dedicati agli archivi della performance, almeno sul territorio nazionale. Fra i più rilevanti, ricordiamo sicuramente Eclap (European Collected Library of Artistic Performance), progetto finanziato dal Programma ICT-PSP CIP della Commissione europea dal 2010 al 2013, che raccoglieva e metteva in relazione documenti diversi inerenti alle arti dello spettacolo per aggregare i dati contenuti su Europeana, la biblioteca digitale europea, secondo un modello allineato sull'European Data Model (EDM). Il progetto perseguiva, tra gli altri, lo scopo di arricchire i metadati rielaborando termini e definizioni volti a migliorare la descrizione dell'oggetto spettacolare e quello enciclopedico di aggregare e distribuire i contenuti forniti da diversi paesi europei. Purtroppo alcune criticità relative alla difficoltà di ricerca delle risorse, la lentezza di navigazione e la mancata possibilità di aggiornare e migliorare il portale, oltre all'interruzione del finanziamento europeo dedicato, hanno segnato la fine di questa monumentale operazione che non ha avuto un seguito<sup>12</sup>. Un altro progetto da segnalare, nato nel 2015 e di durata quinquennale, è invece *INCOMMON: In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)*, finanziato dal Consiglio europeo della ricerca (ERC Starting Grant 2015, pi: Annalisa Sacchi) e ospitato dallo Iuav Università di Venezia. Si tratta del primo studio che analizza sistematicamente il campo delle arti performative a partire dalla pratica della comunanza teorizzata e sperimentata dagli anni Cinquanta agli anni Settanta e propone una mappatura esaustiva in Italia, con una messa in rete dei materiali. L'obiettivo è la creazione di un archivio digitale delle esibizioni degli artisti italiani nel periodo in oggetto, la cui innovazione consista nella messa a punto di un *backend* di tipo relazionale (e non gerarchico), che coinvolga nella realizzazione del *frontend* il Density

---

11 Sull'argomento cfr. De Marinis 1985, 1994; Monteverdi 2011; *Performing Arts Archives* 2022; Sabatini 2023.

12 Cfr. Scaturro 2012; Berlangieri 2018, 2020.

design Lab del Politecnico di Milano, proponendo una interessante rappresentazione visiva di fenomeni complessi<sup>13</sup>.

Fra gli altri progetti segnaliamo inoltre *HYPERSTAGE. An Open knowledge base for the semantic reconstruction of theatrical performances through the harvesting and processing resources from the New Italian network of theatrical digital archives* (PRIN 2022, PI: Donatella Gavrilovich) finalizzato alla realizzazione di un'innovativa base di conoscenza aperta, che, facendo affidamento su molti database decentralizzati e interconnessi, permetta di collegare gli archivi digitali delle arti dello spettacolo senza problemi di “traduzione” da un linguaggio a un altro. Esso è centrato dunque sull'interoperabilità degli archivi digitali e ha come obiettivo il reperimento all'interno di una piattaforma di tutti i metadati, solitamente sparsi in diversi archivi, biblioteche e siti web già organizzati e pronti all'uso secondo le fasi di creazione, realizzazione e documentazione dell'evento teatrale<sup>14</sup>. Fra le iniziative purtroppo non più attive si ricorda invece *Archivi teatrali in rete* progetto che vedeva coinvolte varie istituzioni, fra cui la Civica Scuola di teatro Paolo Grassi di Milano, l'Università degli studi di Torino (DAMS), la Biblioteca Museo dell'attore di Genova, l'Università degli studi di Milano La Statale e l'Archivio multimediale attori italiani (AMAtI)<sup>15</sup>. Col finanziamento di Fondazione Cariplo, esso voleva

---

13 In particolare, il progetto si propone di studiare la storia del “laboratorio italiano” come luogo in cui si è sviluppata la controcultura artistica, rappresentata dalle arti performative nate in un ambiente caratterizzato da un profondo rapporto tra filosofia, politica e pratiche rivoluzionarie. In questo contesto, l'obiettivo è la realizzazione *backend* e database ed API, collaborando con i più grandi esperti di Data visualization in Italia ed a stretto contatto con i referenti dell'Università IUAV di Venezia, *in primis* la capofila ed ideatrice del progetto Annalisa Sacchi. Ulteriori informazioni sul sito di progetto: <https://in-common.org/the-shape-of-community>. Cfr. Cipollone 2024.

14 La definizione degli elementi componenti il concetto di “spettacolo teatrale” è parte della ricerca metodologica che guida la successiva modellazione dei dati. L'interfaccia utente è progettata sulla base dei requisiti definiti dagli esperti di dominio secondo la metodologia di User centre design. Oltre al collegamento con gli archivi digitali, l'ontologia di HYPERSTAGE consentirà la gestione di prodotti sperimentali: ad esempio, ricostruzioni teatrali in ambienti di realtà virtuale immersiva e musei virtuali. Si segnala il *Global Congress of Digital Innovation in the Performing Arts* che ha avuto luogo a Venezia, nell'Auditorium dell'ex Chiesa di Santa Marta il 3 e 4 ottobre del 2024 con l'organizzazione dell'Università di Roma Tor Vergata (unità di ricerca 1) e dell'Accademia di belle arti di Venezia (unità di ricerca 3).

15 L'Archivio multimediale degli attori italiani (AMAtI) è un database relazionale contenente informazioni sugli attori che, dal XV al XXI secolo, hanno esercitato la professione

riunire sotto un unico portale gli enti che perseguivano singolarmente diversi obiettivi nel campo teatrale, creando un motore di ricerca identico al sistema di consultazione opac sbn, ma con l'interruzione del finanziamento erogato ha cessato anch'esso la sua attività.

Dal punto di vista storico-critico ed estetico, due sono gli approcci prevalenti riguardo agli archivi della performance: se uno sostiene la sua non riproducibilità, come parte di un effimero irredimibile<sup>16</sup> l'altro (più recente) prende in considerazione la possibilità di conservazione di una risorsa storica documentabile attraverso la ridefinizione del concetto di performance stessa apportata dai media analogici fino alle nuove tecnologie<sup>17</sup>. Una terza via è tuttavia individuabile a partire dalle osservazioni di Marco De Marinis<sup>18</sup>, che propone di puntare su ciò che è durevole e persistente, ovvero sulla permanenza delle pratiche, considerando lo spettacolo teatrale come fenomeno complesso, sincretico e composto da più testi parziali, secondo una metodologia che privilegi lo studio del processo rispetto a quello del prodotto<sup>19</sup>.

Costruire un archivio dello spettacolo significa dunque ripensarne anche le categorie storiografiche, secondo un approccio che renda centrale, non tanto il processo di formazione e stratificazione della storia in sé stessa, quanto la consapevolezza storica come processo in formazione. Memoria, trasmissione e trasformazione sono dunque i punti-cardine di una nuova concezione archivistica che consideri il documento teatrale nella sua labilità costitutiva, ma anche e soprattutto in maniera dinamica, come elemento propulsore di nuovi processi creativi, prospettando dunque la possibilità di una re-enactment<sup>20</sup> dei materiali documentari ai fini di una fruizione immersiva e di una ricollocazione nel futuro dell'intero processo artistico. La sfida sarebbe pertanto la creazione di una struttura d'archivio che diventi anche struttura dell'informazione e trasmetta il proprio contenuto materiale e immateriale arricchito digitalmente, ri-tracciando il confine esistente fra

---

nel teatro di prosa, nell'opera, nella danza, nel cinema, nella radio e nella televisione. Cfr. <https://amati.unifi.it/>.

16 Cfr. Phelan 1993.

17 Cfr. Auslander 2006.

18 Cfr. De Marinis 2013.

19 Cfr. De Marinis 2014; Guarino 2005; sulle prassi archivistiche dell'immateriale e il processo creativo si veda anche il recente *Dragone 2023*.

20 Su questo, cfr. anche Giannachi 2011; Baldacci – Franco 2022.

documentazione e nuova creazione. In quest'ottica, diventa centrale anche la questione del *profiling*, che dovrebbe tener conto della duplice funzione fruitore/co-creatore, sperimentando forme narrative sincretiche in cui database, montaggio, audiovideo, ricostruzione 3D, *mobile games* diano vita ad informazioni stratificate.

In tale contesto, è opportuno tenere presente la natura fortemente eterogenea del documento teatrale, considerando che la costruzione dell'evento performativo si basa su attività e pratiche in cui si intrecciano sovrapposizioni di epoche, competenze, usi sociali e linguaggi, ma anche di riusi, adattamenti e consumi. Esso può essere pertanto definito come NBM (*non-book material*) in cui confluiscono reperti iconografici, raccolte fotografiche, materiali letterari (testuali e para-testuali), prodotti audiovisivi, plastici, maquette, maschere, oggetti e costumi, ovvero tutto ciò che contribuisce e concorre a ricostruire la totalità di uno spettacolo, l'intero processo artistico, la modalità di produzione e l'esito finale. In conclusione, «il patrimonio teatrale è costituito da quanto documenta direttamente o indirettamente l'evento teatrale in sé, nella sua preparazione e nei suoi esiti» (Calendoli, 1990: 22).

In Italia, forse a causa della tradizione itinerante delle compagnie di giro e dell'assenza di un sistema produttivo centralizzato (almeno fino al Dopoguerra, con l'istituzione dei teatri stabili), questo patrimonio ha subito il massimo grado di dispersione e decentramento, lacuna che potrebbe essere in parte colmata sfruttando l'implemento delle nuove tecnologie. La prima esigenza è dunque quella di acquisire una nomenclatura che ne consenta una catalogazione unitaria e quindi l'effettiva reperibilità a seconda del tipo di ricerca attuata, con la costruzione di vocabolari controllati che raggruppino il maggior numero di varianti e sinonimi utilizzabili per ciascun termine. Alcuni dei citati progetti hanno cercato pertanto di elaborare i criteri di indicizzazione, attuando sistemi di metadattazione appositamente sviluppati al fine di permettere la ricerca, la selezione e la sincronizzazione temporale ma, nonostante la gran mole di risultati conseguiti in tal senso, non hanno purtroppo avuto seguito.

L'epoca della rivoluzione digitale ha inoltre ormai rotto l'incantesimo dell'autorevolezza della fonte e l'ambiguità caratterizza il termine stesso di archivio, che si offre all'indagine come commistione tra supporto tecnico, luogo fisico e contenuto archiviato. Esso può definirsi tuttavia come una messa in scena della memoria che «passa dall'apertura di uno spazio

tecnografico supplementare» mentre, al contempo, «l'evoluzione tecnica si dà nelle forme di presentazione, riproduzione e conservazione della scrittura» (Marra, 2023: 341). Partendo da questi presupposti, nasce e si consolida dunque l'idea del database online come alternativa alla narrazione classica cronologica e sequenziale, portando i contenuti fuori dalla diacronia, per seminarli in uno spazio in cui l'utente, a sua volta, ha la possibilità di modificare, pubblicare, condividere e remixare i contenuti multimediali.

## IL PNRR e il progetto *ITArchives* (Ilaria Lepore)

Nato in risposta al Bando Mur D.D. n. 341 del 15 marzo 2022, il *Partenariato esteso PNRR "CHANGES" – Cultural heritage active innovation for Next-Gen sustainable society* è un programma realizzato da reti diffuse di università, epr ed altri soggetti pubblici e privati, impegnati in attività di ricerca. Fondazione CHANGES viene così istituita con l'obiettivo di configurare un hub<sup>21</sup> transdisciplinare di riferimento internazionale per formazione, ricerca e trasferimento tecnologico, con specifico riferimento alla cultura umanistica e al patrimonio culturale. La struttura organizzativa del partenariato prevede una ripartizione delle competenze interdisciplinari fondamentali nel campo umanistico, tecnologico e culturale in nove Spoke tematici, che mirano:

a supportare la protezione, la valorizzazione e la trasformazione sostenibile del patrimonio culturale tangibile e intangibile, affrontando sfide quali la conservazione digitale, la creazione di ecosistemi creativi, la promozione del turismo sostenibile e la gestione che i rischi naturali e antropici comportano per i beni culturali<sup>22</sup>.

Delle nove aree tematiche, lo Spoke 2 – *Creativity and intangible cultural heritage* si concentra sulla valorizzazione del patrimonio culturale immateriale e, in particolare, sulla sua mappatura e rappresentazione (in linea con gli obiettivi della WP1<sup>23</sup>) nelle arti performative, nella musica, nei media audiovisivi, nel design e nella moda, includendo l'artigianato e la diversità linguistica. Dentro questo vasto ecosistema di competenze pluridisciplinari messo

21 Nel settembre 2022 nasce, in qualità di Hub, La Fondazione Changes, ente no profit che svolge un ruolo di raccordo delle attività di ricerca svolte dai singoli partner.

22 Sito web: <https://www.fondazionechanges.org/pnrr/>.

23 Dei cinque Work Packages (WP) in cui si articolano le attività dello Spoke 2, il primo mira alla messa a punto di una piattaforma digitale di natura interdisciplinare, che consenta di

in campo dal PNRR, nasce il progetto *ITArchives – Italian Theater Archives* che mira a costituire, appunto, una mappatura dei soggetti conservatori, produttori e complessi archivistici attinenti al sistema dello spettacolo, allo scopo di favorire la conoscenza, la consultazione e la condivisione dei dati, di valorizzare e digitalizzare il patrimonio documentario e di facilitare una effettiva interoperabilità tra gli stessi sistemi archivistici.

*ITArchives* si sviluppa dunque su un duplice asse: da un lato come laboratorio di memoria permanente, gestito attraverso operazioni di censimenti, descrizioni e digitalizzazione dei materiali documentali, dall'altro come strumento divulgativo volto alla creazione di un archivio digitale per la trasmissione memoriale delle arti dello spettacolo e la valorizzazione del patrimonio teatrale. Il progetto consta di cinque diverse unità di ricerca, che coinvolgono oltre all'Università degli Studi di Milano – La Statale (Spoke leader) altri partner, fra cui Sapienza Università di Roma, Confcooperative e Coopculture, in collaborazione con Culturmedia/Legacoop. Le unità, che lavorano in stretta collaborazione con gli esperti informatici affiliati al Progetto CHANGES nelle attività di *digital curation*, sviluppo del *frontend* e metadazione, sono così divise:

1. mappatura degli archivi teatrali nell'area di Milano e Roma;
2. censimento dei centri di formazione delle professioni dello spettacolo nel Lazio;
3. archiviazione e digitalizzazione del fondo Luciana Novaro per la storia della danza;
4. mappatura dei teatri in forma cooperativa su scala nazionale;
5. restituzione in forma interattiva e immersiva degli archivi delle scenografie italiane<sup>24</sup>.

---

mappare, descrivere e valorizzare il patrimonio della cultura immateriale, nelle sue varie forme di espressione.

24 Di seguito, i/le responsabili scientifici/che delle diverse unità: per la sezione 1, Arianna Frattali (Università degli Studi di Milano) – Ilaria Lepore (Sapienza Università di Roma); 2, Alma Mileto (Sapienza Università di Roma); 3, Vito Lentini (Università di Milano); 4, Giovanna Barni e Debora Violi (coordinamento), Stefania Bruno, Francesca Caderni, Antonella Di Marsico, Silvia Floria, Giusy Palumbo, Elisa Rota (referenti scientifiche); 5, Anna Maria Monteverdi e Michela De Carlo (Università degli Studi di Milano). Le unità di ricerca sono coordinate da Alberto Bentoglio (Università degli Studi di Milano) ed Emiliano Morreale (Sapienza Università di Roma).

L'obiettivo primario di *ITArchives* è dunque lo sviluppo di una piattaforma digitale, consultabile all'indirizzo <https://itarchives.changes.unimi.it/>, la cui struttura prevede diversi gradi di fruibilità e diversi livelli di accessibilità. È composta dalle seguenti sezioni: un database, basato sull'utilizzo del *content management system* (cms) Strapi, in cui sono organizzati gli oggetti archivistici e documentali; un sito internet; una interfaccia web progettata per la gestione dei dati, la rappresentazione dei contenuti e l'interazione con l'utente. Un primo livello, che chiameremo "strumentale", fornisce l'accesso alla mappa dei soggetti archivistici inerenti al settore dello spettacolo, visualizzabile come mappa georeferenziata, basata su Sistemi Informativi Geografici (gis) open source, allo scopo di favorire l'individuazione di dinamiche relazionali e di descrizioni stratificate indicizzate. Questo livello della struttura costituisce una sorta di bacino di raccolta di informazioni essenziali che consente la ricerca delle schede descrittive importate dal database e l'erogazione di contenuti identificativi delle risorse archivistiche, al fine di chiarire i diversi aspetti ed elementi della mappatura.

Alle schede descrittive sintetiche degli archivi e fondi teatrali, elaborate sul modello proposto dai censimenti precedenti ad opera del Siusa (Sistema informativo unificato per le soprintendenze archivistiche)<sup>25</sup> – cui si aggiungono nuove acquisizioni come risultato delle attività di ricerca delle diverse unità –, corrisponde quindi una raccolta sistematica di dati orientata ad implementare la visibilità e la ricognizione geografica e tematica dei fondi e degli archivi riguardanti i diversi soggetti (teatri, enti pubblici, compagnie private, società filodrammatiche, accademie, associazioni, fondazioni, biblioteche nonché persone fisiche la cui attività è riferibile a tale ambito, come attori, registi, drammaturghi, costumisti, scenografi, fotografi di

---

25 La banca dati nazionale del Siusa è inserita nel Sistema archivistico nazionale (con altro acronimo: SAN) e resta certamente il punto di accesso primario per la consultazione e la ricerca del patrimonio archivistico non statale, pubblico e privato, conservato al di fuori degli Archivi di Stato. Inoltre, dal 2021, è online il nuovo percorso tematico dedicato agli *Archivi dello spettacolo* (sito web: <https://siusa-archivi.cultura.gov.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?RicProgetto=spettacolo>). Dal 2022, l'ICAR (Istituto centrale per gli archivi) è impegnato in un progetto di riorganizzazione dell'architettura dei sistemi informativi digitali, che prevede la realizzazione di un punto di accesso unificato teso a integrare Sias, Siusa e i due portali ad essi strettamente legati come *Strumenti di ricerca online* e *Archivio Digitale*. Il nuovo portale *Archivi nazionali*, che sarà online e accessibile a partire dall'autunno 2025, conserva i numerosi percorsi di ricerca tematici che erano stati elaborati all'interno dei singoli sistemi.

scena, musicisti, coreografi, scrittori, giornalisti, critici teatrali etc.). Questo sistema di mappatura consente pertanto di presentare alcune riflessioni sulla natura complessa della nozione di archivio teatrale, soprattutto dentro il paradigma della conservazione e trasmissione dei processi creativi legato all'idea di "archivio d'artista"<sup>26</sup>. Come valuteremmo altrimenti quelle realtà, sempre più numerose nel settore dello spettacolo, che nell'arco della propria vita artistica decidono di rivolgere, con costanza e metodo, un'attenzione selettiva ai modi di trasmissione della memoria legata ai propri processi? E come valutare la funzione di chi partecipa direttamente alla costruzione della propria memoria (e non solo la memoria dello spettacolo) e alla trasmissione delle tracce, dentro un discorso sulle possibili strutturazioni di un archivio? *ITArchives* si pone l'obiettivo di integrare alla mappatura degli archivi storici che conservano, tutelano e rendono accessibile il patrimonio teatrale tutti quegli spazi che lavorano alla produzione della memoria teatrale: compagnie, teatri, luoghi di formazione, operanti sul territorio nazionale nel settore delle arti dello spettacolo<sup>27</sup>.

Alla definizione di questo principio estensivo di geolocalizzazione e cartografia critica, segue l'obiettivo della rappresentazione del patrimonio culturale immateriale inerente al settore dello spettacolo. *ITArchives* infatti si compone di una ulteriore serie di percorsi tematici, strutturati come sottodomini ad accesso diretto dalla *landing page*.

Ognuna di queste sezioni sviluppa i contenuti della mappa proponendo approfondimenti su particolari aree geografiche, come Milano e Roma, o

---

26 Fondamentale a tale riguardo è il lavoro di Marco Scotini, curatore della mostra *L'inarchiviabile/The Unarchivable. Italia anni 70* (Milano, Frigoriferi Milanesi-Centro per l'arte contemporanea, 8 aprile-15 giugno 2016, poi confluito in Scotini 2022) che espone il concetto di «inarchiviabilità», intesa come «eccedenza» del processo creativo rispetto all'opera, quella particolare condizione «di apparizione e di esistenza in questa impossibilità – o riluttanza – all'archiviazione» (in Comunicato stampa della mostra scaricabile dal sito di FM-Centro per l'arte contemporanea. Sito web: <https://www.fmcca.it/it/scheda-mostra/eve/1-l-inarchiviabile-the-unarchivable-italia-anni-70/>), che assume, in relazione al "documento teatrale", una specifica significazione che sarebbe ancora tutta da esplorare. Ancora, segnaliamo il volume di Mineo – Pescini – Rossi 2023.

27 I casi degli Archivi Viventi LAFLIS – Living Archive floating islands dell'Odin Teatret e dell'Archivio del Teatro delle Albe, insieme alle numerose altre realtà teatrali che pongono attenzione alle pratiche archivistiche, contribuiscono a ridiscutere la funzione propria di archivio, che da prettamente conservativa slitta in una prospettiva produttiva e creativa. Cfr. Perrelli 2024.

specifici soggetti archivistici, come i fondi delle scuole di formazione per le professioni dello spettacolo nel Lazio; il Fondo Luciana Novaro per la storia della danza, custodito presso il Centro funzionale Apice (allocato presso l'Università degli Studi di Milano); gli archivi dei teatri in forma cooperativa su scala nazionale; i fondi di alcune delle più importanti artiste scenografe italiane. Dentro questo ulteriore livello di fruibilità, è possibile accedere da remoto ai materiali archivistici digitalizzati e ai molteplici contenuti multimediali (audio e video) liberamente visualizzabili nelle singole sezioni, e collegare il singolo dato al sistema informativo principale e alla mappa dei fondi archivistici, su cui sono forniti dunque ulteriori elementi di contesto.

Nell'offrire lo spunto per innumerevoli narrazioni, questa contestualizzazione contribuisce così, in modo significativo, alla leggibilità storica, oltre che alla fruibilità estetica del materiale documentario, suggerendo un processo di ricostruzione del nesso esistente tra il bene culturale, il suo contesto di produzione e la sua destinazione sociale. Tale livello, che chiameremo “partecipativo”, trova in *ITArchives* anche uno spazio concreto di rappresentazione: sviluppato infatti all'interno della piattaforma VRChat – accessibile tramite un link diretto e fruibile in modalità VR oppure via desktop –, l'ambiente virtuale, creato a partire dai bozzetti o modelli delle scenografie di alcune delle maggiori scenografe italiane, rielaborati in 3D come ambienti di gioco interattivi e immersivi, si configura come una sorta di “archivio abitato”, in cui l'utente può accedere a contenuti multimediali (come interviste e/o a percorsi critico-tematici) e consultare, attraverso la presenza grafica di oggetti interattivi, i documenti digitalizzati aggiunti alla banca dati centrale. La piattaforma si presenta pertanto come uno spazio virtuale in cui l'utente può sperimentare ed esplorare le molteplici location che compongono la struttura digitale di *ITArchives*, attivando o selezionando una determinata tipologia di navigazione o di contenuto. Una sorta di archivio-paesaggio<sup>28</sup>, dunque, amplificato dalle potenzialità dei sistemi informativi digitali, dinamici e fluidi, in cui si cerca di superare la staticità della tradizionale fruizione dei documenti di archivio, a vantaggio di un processo di integrazione delle

---

28 Risultano particolarmente pertinenti alla definizione di questo spazio liquido e multifocale di archivio-paesaggio, anche per le sue risonanze performative, le riflessioni di Vittorio Lingiardi (2017: 23): «[...] il nostro rapporto con il paesaggio non si esaurisce nello sguardo e nella contemplazione. Implica il corpo e la sua partecipazione sensoriale, si carica di affetti e memoria e diventa elemento di identità».

diverse componenti del patrimonio archivistico teatrale in ambienti intuitivi e partecipativi.

L'obiettivo primario di questo ambiente digitale costituito dalla piattaforma non si esaurisce dunque nell'allestire una guida alle fonti (archivio inteso come luogo di consultazione, in funzione di un principio di sedimentazione documentaria) ma va oltre, verso la promozione di un'esperienza performativa di *re-enactment* (archivio inteso come luogo di produzione). La costruzione di tale paesaggio archivistico potrebbe, nelle nostre ipotesi, consentire addirittura di verificare un approccio inedito al documento teatrale, risolvendo la sua labilità o frammentarietà costitutiva, a vantaggio di un sistema rizomatico di connessione dei dati, che segua un'espansione multidirezionale. Solo in tal modo l'archivio potrà contribuire a creare una comunicazione produttiva che metta in evidenza, non soltanto l'unità delle fonti, ma anche la soggettività dell'esperienza e delle diverse funzioni fruttive e comunicative. In sintesi, *ITArchives* potrebbe presentarsi come ecosistema digitale, in cui convivono, simultaneamente:

- una mappa degli archivi delle arti dello spettacolo;
- una piattaforma digitale creata allo scopo di favorire la conoscenza, la consultazione e la condivisione dei materiali cartacei e multimediali;
- un paesaggio archivistico in forma interattiva;
- un innovativo sistema comunicativo tra territorialità, narrazione e ibridazione.

Concludendo, in una prospettiva futura, sarebbe opportuno riflettere su come gestire le risorse messe in campo dal PNRR, dentro cui il progetto ha avuto origine, in un'ottica di integrazione e cooperazione rispetto a quelle iniziative di mappatura degli archivi già in corso di realizzazione o da avviare presso i diversi centri o istituti archivistici nazionali (come DGA o ICAR) o di livello territoriale (Soprintendenze archivistiche e bibliografiche)<sup>29</sup>. *ITArchives* potrebbe porsi infatti come modello per altri progetti di cartografia critica e collaborativa e, sempre nella direzione di una osmosi tra

---

29 Ricapitoliamo a titolo esemplificativo alcuni importanti progetti di censimento e ricognizione delle fonti archivistiche per il settore dello spettacolo, a livello regionale: nel 2015, in Lombardia, iniziativa promossa e finanziata dal MiBACT e dalla Regione Lombardia e realizzata dalle dott.sse Anna Gasparello e Silvia Tisano per la Fondazione Mondadori; nel 2016, in Sardegna (a cura della Soprintendenza archivistica della Sardegna) e in Toscana (a cura della Soprintendenza archivistica e bibliografica della Toscana), si è avviato un processo di censimento degli archivi delle compagnie teatrali.

competenze e discipline archivistiche e teatrali, come co-adiuvante per la ricerca storico-critica nel settore dello spettacolo.

## Una ricognizione bibliografica (a cura di A. Frattali e I. Lepore)

Proponiamo, in appendice, una breve ricognizione bibliografica che, senza alcuna pretesa di esaustività, intende selezionare alcuni contributi utili allo studio della relazione tra archivio e arti della scena. La selezione dei contributi è orientata a fornire un supporto documentario sufficientemente ordinato e preciso alle elaborazioni concettuali e alle ricostruzioni del quadro storico e culturale relativo agli archivi dello spettacolo. Nel caso specifico dell'elenco bibliografico da noi allestito si è scelto pertanto di prediligere un criterio di compattezza e di contiguità alle riflessioni sull'articolazione tra le risorse documentarie dello spettacolo, gli archivi e il loro uso.

*Archiver le théâtre* (1999). Numero monografico di *Les Cahiers de la Comédie-Française*, 30.

Amiel V., Farcy G.-D. (Eds.). (2006). *Mémoire en éveil, archives en création. Le point de vue du théâtre et du cinéma*. L'Entretemps.

Antonucci G. (1987). *Il catalogo dei centri di documentazione teatrale*. ETI.

Auslander, P. (2006). "The Performativity of Performance Documentation". *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 84.

Bardiot, C. (2017). "Organiser et conserver la mémoire de l'éphémère : les capsules de MemoRekall". *Culture & Musées*, 30, 159-174.

Bazzocchi, V., Bignami, P. (2013). *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, Carocci.

Berlangieri M.G. (2018). *Archivi dello spettacolo attraverso la realtà aumentata*, Bulzoni.

Berlangieri M.G. (2020). "La forma dell'inarchiviabile. Fonti, dati, metadati: i documenti teatrali e la rimediazione digitale". *Arti dello spettacolo/Performing arts*, 6, 16-22.

Bernardello S., Bochicchio L., Natta F. (2010). "Archivi digitali per la storia dell'arte e dello spettacolo". *TD-Tecnologie Didattiche*, 51, 53-58.

Bertolone P., Biggi M.I., Gavrilovich D. (2013). *Mostrare lo spettacolo. Musei e Mostre delle Performing Arts*, UniversItalia.

- Borggreen, G., Gade, R. (Eds.). (2013). *Performing Archives/Archives of Performance*. The University of Chicago Press.
- Cavaglieri, L., Orecchia, D. (Eds.). (2018). *Fonti orali e teatro. Memoria, storia e performance*, Alma DL.
- Cutugno, C. (2014). "Archiving Performance: Reenacting Creativity". *Mantichora*, 4, 2-10.
- Dragone, S. (2023). "Documentare, formalizzare e archiviare la prassi dell'immateriale. L'importanza del processo creativo". *Antropologia e teatro*, 16, 109-123, <https://doi.org/10.6092/issn.2039-2281/18680>.
- Dunant Gonzebach, A. (2018). "Création, semis et palabres : l'archivage de processus de créations chorégraphiques et archives vivantes". In V. Fillieux, A. François, F. Hiraux (Eds.). *Archiver le temps présent. Les fabriques alternatives d'archives*, Actes des Journées des Archives (UCLouvain, 26-27 avril 2018). PUR.
- Ellis, E., New Zealand Theatre Archive. (2005) *Caring for Your Theatre Archives*. New Zealand Theatre Archives.
- Faure, J., Huthwohl, J., Le Mée, I.-C. (Eds.). (2024). *Lever de rideau sur les patrimoines du théâtre*. Numero monografico di *In Situ. Revue des patrimoines*, 53.
- Gaillet, L. (2012). "(Per)Forming Archival Research Methodologies". *College Composition and Communication*, 64(1), 35-58.
- Goetschel P. (2011). "Archives du 'spectacle vivant', usages et écriture de l'histoire". In P. Poirrier, J. Lauvernier (Eds.), Dossier *Historiographie et archivistique. Écriture et méthodes de l'histoire à l'aune de la mise en archives. Territoires contemporains*, n.s. 2.
- Guibert, N. (Ed.). (2010). *Archives, patrimoine et spectacle vivant*. Numero monografico di *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 5.
- Gusman, T. (2021). "Exhibited, Recorded, Collected: Performance Art and Documentation in documenta 5 and 6". *Forum Modernes Theater*, 32(2), 264-277.
- Gusman, T. (Ed.) (2023). *Reconstructing Performance Art. Practices of Historicisation, Documentation and Representation*. Routledge.
- Locatelli S. (2006). "Memoria del teatro e patrimonio teatrale. Studi, strumenti, prospettive italiane". *Il castello di Elsinore*, XIX, 54, 139-174.
- Lucet, S., Boisson, B., Denizot, M. (Eds.). (2021). *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*. PUR.

- Lucet, S., Proust, S. (Eds.). (2017). *Mémoires, traces et archives en création dans les arts de la scène*. PUR.
- Makepeace, C.E. (1985). *Ephemera: A Book on Its Collection, Conservation, And Use*. Gower.
- Marcheschi, E., Marinai, E., Patti, M. (Eds.). (2021). *Documenti d'artista. Processi, fonti, spazi, archiviazioni*. Pisa University Press.
- Mineo, L., Pescini, I., Rossi, M. (Eds.). (2023). *Le muse in archivio. Itinerari nelle carte d'arte e d'artista*. Edizioni ANAI.
- Monteverdi, A. (2022). "Performing Arts Archives. Problematiche di analisi, trasposizione e catalogazione audiovisuale della memoria teatrale in video". *Connessioni Remote*, 4(12), 20-32, <https://doi.org/10.54103/connessioni/19534>.
- Osthoff, S. (2009). *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, Atropos Press.
- Paoletti M., Casari, M., Umewaka N. (2023). *Performing arts e dialogo interculturale. A venti anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale*, Clueb.
- Reason, M. (2003). "Archive or Memory? The Detritus of Live Performance". *National Theatre Quarterly*, 19(1), 82-89.
- Reason, M. (2006). *Documentation, Disappearance and the Representation of Live Performance*. Palgrave Macmillan.
- Sant, T. (2017). *Documenting Performance. The Context and Processes of Digital Curation and Archiving*. Methuen.
- Scaturro, I. (2019). *Ecologie della memoria I. Metadatazione e interoperabilità tra archivi multimediali per lo spettacolo dal vivo*. Lulu.
- Schino, M. (2015). *Il libro degli inventari. Odin Teatret Archives*. Bulzoni.
- Stamuli, M.F. (2019). "Fonti orali, documenti e archivi: riflessioni e proposte per la nascita di un 'archivio vivo'". In D. Piccardi, F. Ardolino, S. Calamai (Eds.), *Gli archivi sonori al crocevia tra scienze fonetiche, informatica umanistica e patrimonio digitale/ Audio archives at the crossroads of speech sciences, digital humanities and digital heritage*. AISV.
- Taraborelli, D. (2023). *Uno stabile corsaro, l'archivio del Teatro delle Albe*. In L. Mineo, I. Pescini, M. Rossi (Eds.). (2023). *Le muse in archivio. Itinerari nelle carte d'arte e d'artista* (pp. 169-178). Edizioni ANAI.

Van Alphen, E. (2015). *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*, De Gruyter.

## Bibliografia

Auslander, P. (2006). "The Performativity of Performance Documentation". *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 28(3), 1-10.

Baldacci, C., Franco, S. (Eds.). *On Reenactment: Concepts, Methodologies, Tools*. Accademia University Press. <http://doi.org/10.4000/books.aaccademia.11990>.

Berlangieri, M.G. (2018). *Archivi dello spettacolo attraverso la realtà aumentata*. Bulzoni.

Berlangieri, M.G. (2020). "La forma dell'inarchiviabile. Fonti, dati, metadati: i documenti teatrali e la riedizione digitale", in D. Gavrilovich (Ed.). *New Frontiers for Archives and Digital Platforms Dedicated to the Performing Arts*. Numero monografico di *Arti dello Spettacolo/Performing Arts*, 6, 16-22.

Calendoli, G. (1990). "Un bene culturale d'eccezione: il teatro". In L. Trezzini (Ed.), *Il patrimonio teatrale come bene culturale* (pp. 19-25), Bulzoni.

Carlson, M. (2014). "Living History, Re-enactment". In B. Reynolds (Ed.). *Performance Studies: Key Words, Concepts and Theories* (pp. 84-90). Bloomsbury.

Cipollone, G. (2024). "Performance remains differently. INCOMMON, un archivio del teatro sperimentale italiano (1959-1979)". In M. Giammaichella, R. Ena, G. Liva (Eds.), *Tutto il mondo è teatro. Digitalizzazione, accessibilità e valorizzazione della scena scomparsa* (pp. 91-104). La scuola di Pitagora.

De Marinis, M. (1985). "A Faithful Betrayal of Performance: Notes on the Use of Video in Theatre". *New Theatre Quarterly*, 1(4), 383-389.

De Marinis, M. (1994). "Gli strumenti audiovisivi nello studio della relazione teatrale". In A. Ottai (Ed.), *Il teatro e i suoi doppi. Percorsi multimediali nella ricerca sullo spettacolo* (pp. 15-21), Kappa.

De Marinis, M. (2013), "Gli studi sulle arti dello spettacolo nell'era del documento". In V. Bazzocchi, P. Bignami (Eds.). *Le arti dello spettacolo e il catalogo* (pp. 21-27). Carocci.

De Marinis, M. (2014). “Il processo creativo nel teatro contemporaneo: trionfo e trasmutazioni”. *Teatro e Storia*, 35, 353-378.

Donati, M.P. (9 febbraio 2015). “Perché conviene ancora investire negli archivi”. *Corriere della sera*. <https://lanostrastoria.corriere.it/2015/02/09/perche-conviene-ancora-investire-negli-archivi/>.

Dragone, S. (2023). “Documentare, formalizzare e archiviare la prassi dell’imateriale. L’importanza del processo creativo”. *Antropologia e teatro*, 16, 109-123, <https://doi.org/10.6092/issn.2039-2281/18680>.

Giannachi, G. (2011). *Archiviare tutto*. Treccani.

Guarino, R. (2005). *Il teatro nella storia. Gli spazi, la cultura, la memoria*. Laterza.

Lingiardi, V. (2017). *Mindsapes. Psiche nel paesaggio*. Raffaello Cortina.

Marra, E. (2023). “Impressioni d’archivio. Alcune considerazioni sui dispositivi di archiviazione dal *Wunderbuch* al database”. In M. Cortés, V. Morfino (Eds.), *La temporalità plurale nel marxismo latino-americano*. Numero monografico di *Consecutio rerum*, VII, 13, 337-348.

Monteverdi, A. (2011) *Nuovi media nuovo teatro*. FrancoAngeli.

*Performing Arts Archives* (2022). *Performing Arts Archives. Problematiche di analisi, trasposizione e catalogazione audiovisuale della memoria teatrale in video*. Numero monografico di *Connessioni Remote*, 4(12).

Perrelli, F. (Ed.). (2024). *La vita della memoria. LAFLIS-Living Archive floating islands*, Biblioteca Bernardini.

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge.

Sabatini, D. (2023). *Performing arts archives. Per una rinascita della memoria teatrale in video*. Artemide.

Sacco, D. (2017). “Re-enactment e replica a teatro. Riflessioni sullo statuto filosofico della ri-presentazione”. *Materiali di estetica*, 4(1), 340-351.

Scaturro, I. (2012). “L’organizzazione della conoscenza e le arti dello spettacolo: fruizione e valorizzazione del documento teatrale”. *Biblioteca Teatrale*, 99-100, 325-349.

Scotini, M. (2022). *L’inarchiviabile. L’archivio contro la storia*, Meltemi.

# Dis-archiviare l'archivio: da luogo di memoria a terzo luogo

*Maria Chiara Provenzano*

Università Telematica Pegaso

DOI: 10.54103/st.256.c554

## **Abstract**

Porsi in dialogo con un archivio significa tanto contribuire alla creazione e trasmissione della nostra immagine culturale quanto costruire politiche culturali, soprattutto in un'epoca in cui abbiamo lasciato che le memorie periferiche sostituissero la nostra memoria umana, fatta di dati mescolati ad emozioni, immagini, pensieri, sentimenti, colori, suoni e odori impressi nella mente. Relazionarsi con un giacimento documentale diventa una pratica necessaria e paradossale per dirottare il concetto stesso di archivio, inteso come qualcosa di *dimenticabile*. Se un caso archiviato è chiuso in una scatola che non verrà più riaperta è, invece, indispensabile condividere e far parlare i documenti al fine di alimentare ricerca storica, comprensione del futuro, senso di comunità: scorrere le carte conservate in un archivio, infatti, è un po' come attraversare strade e vicoli di un villaggio che resta vivente nella memoria (cfr. De Martino 1959), la quale – se interrogata – aiuta a scoprire radici, a sentirsi parte di una storia comune. Attorno a questi concetti si è sviluppato – nel 2023 – un percorso di valorizzazione dell'Archivio del Teatro Koreja come *luogo della memoria* (cfr. Nora 1984-92) e bene della comunità attraverso un progetto selezionato e finanziato dalla Regione Puglia, in attuazione di quanto previsto dalla L.R. n. 10/2020.

## **Parole chiave**

Archivi dello spettacolo; luogo della memoria; terzo luogo

## De-archiving: the Archive from *lieu de memoire* to Third Place

### Abstract

Engaging with an archive means contributing to the creation and transmission of cultural identity while shaping cultural policies. This is especially relevant in an era where peripheral memories often replace human memory—made up of emotions, images, thoughts, colors, sounds, and scents. Interacting with archival materials becomes a necessary yet paradoxical act, challenging the notion of the archive as something static or forgettable. If an archived case is simply stored away, never to be revisited, it is essential instead to activate and share these documents, allowing them to speak. This process fosters historical research, shapes our understanding of the future, and strengthens the sense of community. Exploring archival records is akin to walking through the streets and alleys of a village that remains alive in memory (cf. De Martino 1959), a space that reinforces a shared historical consciousness. In 2023, these principles shaped a project designed to strengthen the Teatro Koreja Archive as both a «realm of memory» (cf. Nora 1984-92) and a community asset.

### Keywords

Performance Archives; Site of Memory; Third Place

## Luoghi della Memoria<sup>1</sup>

C'è il “libro dei sogni”? Che cosa vorremmo che diventi  
l'archivio per i visitatori e i lettori esterni?  
Un archivio è come un vestito, si deve fare su misura.  
(Nicola Savarese<sup>2</sup>)

- 
- 1 Come noto, l'espressione *luoghi della memoria* è stata coniata negli anni '80 dallo storico francese Pierre Nora, il quale esplora la costruzione della memoria storica attraverso oggetti, spazi, simboli, nei tre volumi *Les lieux de mémoire* (1984-1992). La definizione e l'approccio metodologico di Nora sono stati replicati da Mario Isnenghi, declinandoli al contesto storico italiano, con l'opera in tre volumi *I luoghi della memoria* (1996-1997).
  - 2 Estratto da una conversazione tenutasi il 25 ottobre 2019 presso il Teatro Koreja di Lecce tra Nicola Savarese, Salvatore Tramacere (direttore del teatro), Paola Pepe (responsabile dell'ufficio stampa) e chi scrive. Il professore Savarese è stato il primo interlocutore che ho avuto nell'approcciarmi alla ricerca sull'Archivio dell'Ente: prodigo di

Questo articolo propone un modello di intervento su un archivio corrente di un'impresa culturale, testato grazie ad un progetto curato da chi scrive per conto del Teatro Koreja di Lecce e facente parte di un più ampio parco progetti denominato «Luoghi della memoria Puglia», realizzato dalla Regione Puglia e dall'allora Teatro Pubblico Pugliese (ex TPP, oggi Puglia Culture), ente regionale preposto alla promozione delle Arti e della Cultura, nonché alla valorizzazione del patrimonio materiale e immateriale. L'azione, finalizzata alla redazione di un «Piano biennale dei Luoghi della Memoria», attua la Legge Regionale 10/2020<sup>3</sup> in materia di «Promozione e sostegno alle attività di valorizzazione dei luoghi della memoria del Novecento e degli archivi storici della Puglia». Nell'ambito dell'attuazione dell'art. 5 della L.R., il TPP – attraverso la manifestazione d'interesse «Un viaggio nella memoria» – ha selezionato, nel luglio 2022, diciassette progetti promossi da istituti culturali e scientifici, fondazioni, enti del terzo settore e imprese sociali, i quali hanno, inoltre, partecipato, tra aprile e dicembre 2023, all'Azione Pilota laboratoriale del monitoraggio partecipativo finalizzato a delineare il Programma biennale dei luoghi della memoria individuati.

Il progetto *Un villaggio vivente nella memoria. Dialoghi dall'Archivio del Teatro Koreja*<sup>4</sup> mi ha portata a praticare l'archivio come “luogo terzo” ossia, secondo il concetto enucleato dal sociologo statunitense Ray Oldenburg in *The Great Good Place*, come spazio pubblico di incontro, diverso dal primo luogo (la casa) e dal secondo luogo (quello di lavoro)<sup>5</sup>, e, per conseguenza, a considerare il giacimento documentale ivi conservato come materia

---

consigli, aveva a cuore che si tracciasse una storia di quella realtà che aveva concorso a far nascere e ha illuminato alcune possibili prospettive di indagine, ragion per cui desidero dedicare alla sua memoria questo intervento che riprende, con aggiunte e modifiche, il secondo capitolo del mio *Un villaggio vivente nella memoria. Teatro Koreja: dall'archivio le storie* (Provenzano 2024), cui si rimanda per una bibliografia più estesa sull'indagine svolta.

3 [https://burp.regione.puglia.it/documents/20135/1377458/LR\\_10\\_2020.pdf/3ba91e8d-6f9f-9472-6e7c-f18b49f4bc2f?t=1623066707780](https://burp.regione.puglia.it/documents/20135/1377458/LR_10_2020.pdf/3ba91e8d-6f9f-9472-6e7c-f18b49f4bc2f?t=1623066707780)

4 <https://www.luoghidellamemoriapuglia.it/progetti/un-villaggio-vivente-nella-memoria/>

5 «Ogni individuo ne ha bisogno, proprio come ha bisogno di cibo, sonno e vestiti. Il terzo luogo è un luogo per incontrarsi, per socializzare e per stabilire nuovi legami di comunità. È un luogo di relax, un luogo dove le persone si sentono a loro agio, un luogo dove si possono trovare vecchi amici e dove se ne possono fare di nuovi. Il terzo luogo è inoltre il luogo dove la gente si sente libera di esprimere se stessa» (Oldenburg 1989, ed. ita. 1996: 20).

“dis-archiviabile” e, dunque, non esclusivamente oggetto di studio e teoresi ma soggetto dialogante, attraverso il quale narrare estemporaneamente e artigianalmente storie di teatro. Un’operazione più vicina alla performatività all’improvviso, in cui i documenti – precedentemente selezionati – fungono da oggetti di scena. Si è trattato di un processo, non stabilito aprioristicamente, che ha portato all’inverarsi della pratica dell’*archivio vivente*<sup>6</sup>, intesa come ri-evocazione mnemonica attraverso il metodo della *photo elicitation* sviluppato dalla sociologia visuale, che conduceva ad una spontanea narrazione condivisa. Un processo ri-creativo, dunque, che potremmo definire *Play Archive*, laddove l’inglese /play/ si offre a molteplici giochi di significato: giocare, interpretare, inscenare, rappresentare.

## Storie “archivate”

L’Archivio del Teatro Koreja (ATK) raccoglie documentazione prodotta a partire dal 1982. Nel 2007 la Soprintendenza archivistica per la Puglia ha dichiarato l’archivio Koreja «di interesse storico particolarmente importante», sottoponendo l’ente a una serie di obblighi e divieti necessari ad assicurarne la tutela e garantirne la fruizione da parte di studiosi e studenti, adempiendo all’obbligo di permettere la consultazione delle carte previsto all’art. 127 della legge 42/2004.

---

6 Quello di *archivio vivente* è un concetto che si è sviluppato in diversi ambiti dalla teoria della performance all’antropologia culturale, dai *media studies* alle pratiche teatrali e museali. In particolare, sono state teorizzate le nozioni di «*memoria incorporata*», secondo la quale la performatività rituale, le abitudini e i gesti veicolano saperi impliciti nel corpo (Connerton P. [1989]. *How Societies Remember*. Cambridge University Press); di *repertoire contrapposto a archivio documentale*, ovvero l’insieme di gesti, voci, narrazioni e pratiche incarnate in cui si trasmette la memoria culturale (Taylor D. [2003]. *The Archive and the Repertoire*. Duke University Press); di «corpo come archivio» per la riattivazione critica della memoria attraverso gesti che *eccedono* la ripetizione (Lepecki A. [2010]. “The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances”. *Dance Research Journal*, 42, 2, 28-48). In quanto luogo, l’*a. v.* è considerato uno spazio relazionale e operativo, fondato sull’attivazione emotiva e affettiva della memoria (Barba E. [2023]. “La vita della memoria. Lettera su un archivio vivente”. *Teatro e Storia*, 44, 155-170). La nozione di *a. v.* è, inoltre, ridefinita nell’era digitale, allorché corpi e oggetti sono interconnessi, osservati, registrati, ibridati, generando un *archivio post-umano*, continuamente aggiornato e performato in ambienti interattivi (Giannachi G. [2007]. *The Politics of New Media Theatre*. Routledge).

L'ATK si presenta con una struttura ad albero piuttosto complessa, diramata in sei serie archivistiche (alcune strutturate su tre livelli): Amministrazione, Organizzazione, Produzione, Attività, Materiale Multimediale e Biblioteca. Vi sono conservati materiali documentali (tanto amministrativi quanto artistici, ma anche corrispondenza e diari privati) e promozionali: fogli di sala, libretti, note di regia, materiali grafici, foto per la stampa, copie di rassegna stampa ecc. Tutti documenti che consentono di avere un quadro complessivo della scena italiana contemporanea a partire dai primi anni Ottanta e delle sue pratiche organizzativo-produttive.

Ciò significa avere una storia e pone un problema: come raccontarla? Sul racconto di questa storia si fonda l'identità del Teatro Koreja. Quando si è avviato il lavoro di ricerca – anche grazie alle sollecitazioni di Nicola Savarese – sono emersi subito dei quesiti, o *desiderata*, in merito alla possibile indagine: cosa può/deve far emergere il materiale d'archivio? La memoria di ciò che si è fatto? O piuttosto un racconto vivo, del quotidiano? Sono i fatti eclatanti o l'essere umano nella sua quotidianità ad interessarci maggiormente? Quali storie archiviate è possibile e utile recuperare per rimetterle in spolvero? Secondo quanto teorizzato da Georges Banu, la memoria del teatro muove dal vissuto all'immaginazione di un passato al ritrovamento delle origini e, in questo cammino, «il punto di partenza è l'individuo con la sua esperienza, per estendersi poi al campo del teatro, questo campo di rovine che permettono alla memoria di operare in ragione stessa del suo stato»: Koreja, con i suoi quarant'anni di storia ha raggiunto il «terzo tempo» della memoria, quello segnato dal «ritorno all'uomo, non tanto in quanto individuo, ma in quanto essere che porta in sé il ricordo delle sue prime origini» (Banu 2005: 17).

Ulteriori, fondamentali, piste di indagine sono emerse dalla *Introduzione* all'inventario dell'ATK scritta da Donato Pasculli:

[...] se è vero, come dice Eugenio Barba, che il teatro è un altro modo per fare politica, si comprende come *studiare, e ancora prima riordinare e inventariare, gli archivi dei teatri sia un modo per capire meglio gli anni passati, per capire la società, lo scontro ideologico, l'ingresso prepotente della società di massa che ha caratterizzato la storia del Novecento*. Questo lavoro, quindi, si inserisce in questo filone che cerca attraverso la ricostruzione di una storia, quella di una compagnia teatrale, Koreja, di fare luce da un nuovo punto di osservazione sulla Storia, quella con la S maiuscola, per tentare di capire

meglio aspetti che da altre angolazioni non era possibile vedere. *Toccherà agli storici comprendere e valutare* quanto la storia dei Cantieri teatrali Koreja abbia pesato sulla storia più generale, che è in fondo la storia del teatro, la storia della società salentina, la storia delle imprese culturali in Italia, e infinite altre storie che attendono di essere chiarite. *Noi con questo lavoro offriamo gli strumenti per farlo* (corsivi di chi scrive).

L'intento è stato, dunque, quello di ricostruire storie di teatro partendo da fonti documentali, senza cedere esclusivamente alla lusinga delle testimonianze dell'archivio vivente e perseguendo la necessità di collegare i documenti che costituiscono la memoria di un'impresa privata alla storia più generale, alla storia teatrale e a quella delle imprese culturali, con l'ausilio dei protagonisti, Salvatore Tramacere (direttore artistico e fondatore) in particolare, col quale ho avuto modo di dialogare con piacere e assiduità, sottoponendogli qualsiasi materiale suscitasse il mio interesse e cavandone delle memorie dettagliatissime e molte volte spassose; e poi Silvia Ricciardelli<sup>7</sup> che ha illuminato il metodo pedagogico che sottende tutti i lavori di Koreja. A questi due testimoni chiave se ne sono interpolati altri, a partire da tutti i componenti della cooperativa Koreja per arrivare a testimoni d'eccezione come Nicola Savarese, Iben Nagel Rasmussen, César Brie, Luca Ruzza.

Il lavoro si è, dunque, evoluto procedendo dall'archivio verso l'archivio vivo delle testimonianze dirette, utili a decifrare alcuni materiali "silenti", seguendo il solco tracciato dal magistero di Fabrizio Cruciani, principiando dalla fortunata definizione del teatro come «luogo dei possibili» e della memoria teatrale come «campo di indagine» (Cruciani 1993: 3-5):

Nel fare teatro e nel conoscere il teatro nella storia, il teatro è dialetticamente il «luogo dei possibili».

Ogni teatro, in quanto teatro creativo, è atto di fondazione che al tempo stesso rende viva una tradizione. Il teatro creativo agisce quasi sempre in nome di un futuro possibile, di una immanenza presente; [...] Lo fa attraverso la memoria, che è selezione organizzata (non archivio o banca dati) e conquista di identità.

Il teatro è, per lo studio, un campo di indagine perché assume situazioni e linguaggi espressivi che non necessariamente nascono dal teatro, e però

7 Pedagogia e attrice, Ricciardelli ha lavorato per un decennio con l'Odin Teatret prima di entrare nella formazione di Koreja, nel 1985, dove rimarrà stabilmente formando generazioni di attori.

lo diventano: rispetto alle culture è un luogo dei possibili concretizzato e individuato in quella cultura di relazione e di rappresentazione che una civiltà è in grado di esprimere.

Per lo storico del teatro è una grande ricchezza recuperare le tensioni, le tecniche implicite, gli usi e le tendenze divergenti, che potevano diventare vita del teatro e in parte lo sono diventate [...].

D'altra parte ogni teatro creativo ha, più o meno esplicitamente, costruito e determinato una sua storia del teatro, realizzando e inverando una tradizione attiva, che vive del suo cercarsi, del suo riscoprire il movimento che ha presieduto la creazione.

Se dalla memoria scaturisce l'identità e la conseguente storicizzazione della stessa, il nostro obiettivo sarà quello di porci nella storia, definendo l'identità di Koreja, non in quanto produttore teatrale (poiché il suo apporto in tal senso è noto e innegabile) ma in quanto modello di pratiche teatrali, attraverso una «selezione organizzata» di memorie.

Si tratta di tessere il racconto eleggendo i documenti passati in rassegna alla luce di intersezioni e interpretazioni, in altre parole quello che, *a posteriori*, ci consente di leggere il *continuum* di fatti (documenti) come un evento (monumento): la nascita di una identità teatrale di frontiera, ma ancor più la nascita di una identità culturale del fare in/nella/per la comunità. La nascita di un'identità forte che si pone costantemente domande sull' *hic et nunc*.

Oltre alle ragioni che hanno spinto e favorito la fondazione di un'esperienza artistica, vanno altresì prese in esame le ragioni di una generazione: che cosa ha significato essere stati giovani tra gli anni '70 e gli anni '80 del secolo scorso? Per di più essere giovani in una periferia del Sud. Poiché il racconto nasce dalla coesistenza di una memoria archivistica e di una memoria viva (archivio vivo, appunto), ci è parso più opportuno declinarlo intorno ad alcune parole-chiave che rappresentano i nodi tematici e problematici incisi nell'esperienza di chi ha fondato questo teatro, mantenendo la sospensione «tra lo sguardo del testimone e il senno di poi dello storico»: il primo è un narratore che rinuncia alla «linearità di un percorso cronologico» ma lo ancora «ad alcune parole-chiave che rappresentano altrettanti nodi problematici, quelli che rimbalzano con più incisività nell'esperienza di chi ha vissuto quella stagione politica», mentre il secondo elegge «un determinato approccio metodologico per leggere quegli anni», interpretandoli «in chiave storiografica» (De Luna 2009: 8-9).

## Un villaggio vivente nella memoria

Che cos'è e cosa caratterizza, dunque, un archivio dello spettacolo? Come approcciarsi ai documenti che conserva, soprattutto se questi sono riferibili ad un'esperienza tutt'ora attiva e operante?

Per prima cosa non bisogna lasciarsi sopraffare dall'idea – erronea – che si debba sbrogliare una matassa di materiali mettendoli in ordine per dipanare un filo logico, poiché questi materiali mantengono l'ordine (e il disordine) con cui sono stati consegnati dal soggetto produttore<sup>8</sup>.

D'altro canto, non bisogna lasciarsi ingannare dall'idea che la carta d'archivio possa rappresentare l'ultima, definitiva, versione dei fatti – una sorta di macchina della verità – perché se *textus testis* è pur vero che quel testimone è stato creato a bella posta: si pensi ai materiali promozionali per lo spettacolo, agli articoli di rassegna stampa, ai progetti, tutti documenti prodotti per essere letti e valutati, a differenza della corrispondenza privata o – ancor più – dei taccuini di lavoro o dei diari intimi, che hanno tutt'altra valenza documentale, in quanto fonti primigenie, inconsapevoli e non imbellettate.

Procedere dialogicamente dall'archivio al ricordo alla memoria, ha prodotto reazioni di meraviglia negli stessi testimoni che si sono trovati faccia a faccia con il loro *sé* del passato, dando il “la” a narrazioni anche inattese rispetto a quanto possa accadere sovente con la pratica della storia orale, laddove con le interviste e le domande stilate preventivamente il testimone potrebbe essere indotto a creare effetti di verità o di fictionalizzazione del passato. Attorno alle parole chiave archivio/storia, memoria/ricordo, si è sviluppato, dunque, il percorso di valorizzazione dell'ATK come luogo della memoria e bene della comunità con il progetto *Un villaggio vivente nella memoria*<sup>9</sup>, testato dapprima in forma di incontri “carbonari” nella primavera del 2022 e poi entrato a far parte – dal febbraio 2023 – dei progetti pilota

---

8 Devo questa consapevolezza al proficuo dialogo con Donato Pasculli che mi ha generosamente introdotta ai principi base dell'archivistica. Oltre ad aver curato l'inventariazione dell'ATK, Pasculli ha insegnato Archivistica presso l'Università degli Studi di Bari, è stato responsabile della Soprintendenza Archivistica di Puglia e Basilicata per il settore Archivi, ed è attualmente direttore dell'Archivio di Stato di Lecce.

9 Il titolo è citazione da Ernesto De Martino che, ne *L'etnologo e il poeta*, scrive «per non essere provinciali, occorre possedere un villaggio vivente della memoria a cui l'immagine e il cuore tornano sempre di nuovo, e che l'opera di scienza o di poesia riplasma, in voce universale» (De Martino 1959: 151).

selezionati dalla Regione Puglia in attuazione di quanto previsto dalla menzionata L.R. n. 10/2020.

I sei dialoghi d'archivio realizzati (con ospiti Iben Nagel Rasmussen, Luca Ruzza, Donato Pasculli, Marco Bascapè, Silvia Ricciardelli, Nicola Savarese), ciascuno seguendo il filo conduttore di un dato tema (teatro di gruppo; marginalità; maestri; terzo luogo; rapporti trans-frontalieri; comunità), hanno restituito un percorso narrativo, un viaggio attraverso memorie condivise, facendo scoprire come dialogare con l'archivio significhi tanto contribuire alla creazione e trasmissione della nostra immagine culturale quanto costruire politiche culturali, soprattutto in un'epoca in cui abbiamo lasciato che le memorie periferiche sostituissero la nostra memoria umana fatta di dati mescolati ad emozioni, immagini, pensieri, sentimenti, colori, suoni e odori impressi nella mente. Ciascun individuo è, infatti, un archivio che, fatto di carne e ossa, trattiene e custodisce queste memorie e il confronto con gli altri, con le altre storie e i diversi archivi viventi, nutre e vivifica il sapere condiviso. Se la nostra specie ha ormai una direzione evuzionistica che prevede l'utilizzo di dispositivi "in luogo" della memoria umana (le mappe neurali artificiali), cosa c'è di più umano del voler coltivare un luogo della memoria, con la scommessa di restituirlo alla collettività, per ri-edificare comunità? Ecco che scorrere le carte conservate in un archivio, dunque, è un po' come attraversare strade e vicoli di un villaggio che resta vivente nella memoria, la quale – se interrogata – aiuta a scoprire radici, a sentirci parte di una storia comune.

*Dis-archiviare l'archivio dall'oblio* mediante un rapporto dialettico tra pratica operativa (cultura materiale dello spettacolo) e riflessione teorica (dibattito critico): *pratica in cerca di teoria*, dunque. Teatro come pratica di vita, come ricerca di vita, come teoria di vita. Perché quello teatrale è un agire che si completa nella presenza di almeno uno spettatore, il θεωρός appunto, colui che contempla, specula, guarda tanto con gli occhi quanto con la mente, e dopo aver assorbito la visione se ne fa teorico. E richiamando ancora le parole di Cruciani, il teatro che da campo d'azione diventa campo d'indagine per lo storico<sup>10</sup>.

---

10 Non è un caso che nella prima fase della sua attività, cioè quella degli anni di Aradeo (dal 1983 al 1999) il nome completo del gruppo fosse Koreja – Campo d'azione teatrale, e che il titolo-manifesto del laboratorio permanente di Koreja sia proprio *Pratica in cerca di teoria*.

## Note in forma di decalogo per attraversare villaggi viventi nella memoria

Per concludere: sulla scorta del *Play Archive* realizzato grazie all'azione regionale a tutela e valorizzazione dei Luoghi della Memoria, ho avuto la fortuna e il piacere di avviare un proficuo scambio di informazioni, idee, prospettive con il soprintendente archivistico della Puglia, Marco Bascapè, e per rispondere alla sua esigenza di spiegare in sintesi come avessi portato avanti la ricerca ho steso delle note che riporto di seguito.

1. *Praticare l'archivio*. L'archivio non è meramente un oggetto di indagine da laboratorio che reagisce a formule prestabilite, ma un luogo di memoria. In quanto luogo reale va abitato, attraversato, annusato, toccato. Senza questa pratica, l'archivio resterà un tesoro dormiente, come una lingua fissata in una grammatica ma non parlata.
2. *Individuare le guide*. Il lavoro dello storico è *pianificato* (reso piano) da quello dell'archivista. È necessario, oltre che auspicabile, essere introdotti al mestiere archivistico, entrare nella logica dei metri lineari, avere a cuore i supporti oltre che i contenuti. Marc Bloch, nel suo prezioso *Apologia della storia o Mestiere di storico*, ci dice che compito della ricerca storica è raccontare l'umanità attraverso i documenti, con l'ausilio di strumenti d'indagine: «è uno dei compiti più difficili per lo storico, quello di raccogliere i documenti di cui ritiene di aver bisogno. Non potrebbe affatto riuscirvi senza l'aiuto di diverse guide: inventari di archivi o di biblioteche, cataloghi di musei, repertori bibliografici di ogni sorta» (Bloch 1998: 55).
3. *Avere conoscenza diretta delle pratiche teatrali*. Difficilmente sarà possibile comprendere un giacimento documentale dello spettacolo dal vivo se non si ha dimestichezza con le pratiche della scena. Il postulato di base per approcciarsi ad un archivio teatrale è che la memoria teatrale è composta da una prima memoria operante – immateriale, astratta e gestuale – la quale lascia impresse le proprie tracce su una memoria secondaria – materiale – ovvero le scritture, gli oggetti di scena, le foto, i video ecc. che devono essere catalogati secondo i codici del teatro.
4. *Dialogare con i testimoni e porli in dialogo tra di loro*. Siano essi documenti o esseri viventi, i testimoni non vanno intesi come freddi corpi destinati all'autopsia. Porsi in dialogo significa vivacizzare l'indagine, discernere

attraverso il discorso, senza cedere esclusivamente alla lusinga delle testimonianze dell'archivio vivente e perseguendo la necessità di collegare i documenti che costituiscono la memoria del singolo (un'impresa privata) alla storia più generale (teatrale e delle imprese culturali).

5. *Rispettare i testimoni.* Ogni testimone (documentale o umano) va rispettato nella sua verità e integrità e messo in relazione ad altri testimoni per delineare una narrazione che si avvicini il più che sia possibile alla verità.
6. *Interpretare i testimoni.* Per provare a “comprendere” (accogliere, abbracciare) appieno il pensiero e il clima culturale che hanno generato i documenti che analizziamo è necessario “calarsi nella parte”. Relazionarsi con testimoni di passato non conosciuto direttamente, può significare dover colmare una lacuna (anche profonda) temporale e culturale. Soprattutto in quest'era della virtualità in cui ci è sempre più estraneo ritenere contenuti e analizzarli, poiché il mito della macchina è calato nel nostro quotidiano come un credo: una forma ecumenica che segna una rivoluzione pervasiva: la grande finestra dell'oggi è un muro che insonorizza la realtà e intorpidisce i sensi.
7. *Coniugare storia e storiografia.* Se il benjaminiano Angelo della Storia guarda alle rovine del passato mentre il vento del tempo lo spinge ad avanzare, l'angelo della storiografia deve accogliere quelle “rovine”, narrandole alla luce di un cammino verso il futuro. Ciò significa che l'archivio da oggetto di indagine deve divenire strumento per la stessa, ma anche assumersi la responsabilità di scegliere quali fili narrativi intrecciare. Come scrive Cruciani: «la storiografia del teatro acquisisce consapevolezza della necessità di costruire relazioni per parlare di teatro, uscendone fuori ma per tornarvi dentro. Il problema della storiografia teatrale è quello di circoscrivere il proprio oggetto» (Cruciani 1989: 9)
8. *Narrare historiae.* Resta tuttora valida la terna manzoniana che unisce l'utile al dilettevole per mezzo dell'interessante. Se l'intento è dunque quello di ricostruire storie – in questo caso teatrali – partendo da fonti documentali (“il Vero per soggetto”), si dovrà pur procedere a narrarle in modo coinvolgente per il lettore/uditore potenziale e, anche in questo caso, sarà utile avere dei riferimenti verso i quali tendere.
9. *Dis-archiviare l'archivio.* Quello con l'archivio è un necessario dialogo di paradossi: la possibilità di dirottare il concetto stesso di archivio inteso

come qualcosa di “dimenticabile”. L’archivio non va archiviato come un caso risolto e chiuso in scatola. Il nostro intento deve essere, invece, quello di dis-archiviare l’archivio: farlo parlare, metterlo in condivisione, in un discorrere ragionato che alimenta un senso profondo di ricerca storica, di comprensione del futuro mediante la raccolta e la conservazione di quello che è stato, per dare spazio e sostanza a quello che sarà.

10. *Coadiuvare il transito da Luogo della Memoria a Luogo Terzo*. Studiare (nel senso etimologico di *dedicarsi, appassionarsi*) un archivio significa valorizzarne lo *status* di Bene Culturale, appartenente alla collettività: l’archivio da “luogo della memoria” si fa “terzo luogo” accogliente – per incontrarsi, socializzare e creare legami di comunità – ma anche pirandelliano “arsenale delle apparizioni” per riattivare memorie accartocciate e, con esse, quel “raccontami una storia” che ha sempre accompagnato la nostra specie.



**Fig. 6:** Pepe Robledo e Marta Orbis durante la parata del gruppo Farfa ad Aradeo durante la rassegna *Fatti di marzo*, 1984. Foto di Tony D’Urso, Archivio Koreja.



**Fig. 7:** Maria Teresa Del Pero, Teresa Ludovico e Silvia Ricciardelli in *Amori*, 1990. Foto di scena di Tony D'Urso. Archivio Koreja.

## Bibliografia

- Banu, G. (2005). *Memorie del teatro*. Il Melangolo.
- Bloch, M. (1998). *Apologia della storia o Mestiere di storico*. Einaudi.
- Cruciani, F. (1989). "Comparazioni: la «tradition de la naissance»". *Teatro e Storia*, IV-1, 3-17.
- Cruciani, F. (1993). "Problemi di storiografia dello spettacolo". *Teatro e Storia*, VIII-1, 3-11.
- De Luna, G. (2009). *Le ragioni di un decennio. 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*. Feltrinelli.
- De Martino, E. (1959). L'etnologo e il poeta. In A. Pierro, *Il mio villaggio* (pp. 147-152). Cappelli.
- Nora, P. (1984-1992). *Les lieux de mémoire* (3 voll.), Gallimard.

Oldenburg, R. (1996). *Il Terzo Luogo. La vita sociale della gente comune*, Feltrinelli.

Pasculli, D., Pennetta, V. (2018). *Cantieri Teatrali Koreja. Inventario dell'archivio 1983-2015*.

Provenzano, M. C. (2024). *Un villaggio vivente nella memoria. Teatro Koreja: dall'archivio le storie (1982-1999)*. Titivillus.

# Nel solco del Terzo Teatro in Sicilia: archivi, memorie e narrazioni

*Doriana Giudice*

Università di Catania

DOI: 10.54103/st.256.c555

## **Abstract**

Il progetto di ricerca PRIN PNRR *Per un'indagine del patrimonio materiale e immateriale del Terzo Teatro in Sicilia. Gli archivi parlanti del Piccolo Teatro di Catania (Fondo Gianni Salvo) e del Teatro Libero di Palermo* si propone di preservare e divulgare la memoria del fenomeno internazionale del Terzo Teatro in Sicilia attraverso la nutrita documentazione conservata presso gli archivi teatrali di due realtà siciliane che, a partire dagli anni della loro fondazione, si sono poste in ascolto del fenomeno, dimostrando una spiccata vocazione alla ricerca e alla sperimentazione: il Teatro Libero di Palermo e il Piccolo Teatro di Catania (Fondo Gianni Salvo). Il contributo prova a restituire i primi esiti del lavoro di censimento e mappatura delle realtà di Terzo Teatro presenti in Sicilia effettuato grazie alla consultazione dei documenti d'archivio, alla somministrazione di un questionario conoscitivo in formato elettronico e alla raccolta di fonti orali tramite la tecnica dell'intervista per verificare la presenza o meno di gruppi ancora attivi e l'analisi della loro influenza sulle pratiche sceniche di teatro contemporaneo.

## **Parole chiave**

Terzo teatro; Eugenio Barba; archivi

## **In the Wake of the Third Theatre in Sicily: Archives, Memories, and Narratives**

## **Abstract**

The research project PRIN PNRR *For an investigation of the material and immaterial heritage of the Third Theater in Sicily. The talking archives of the Piccolo Teatro of Catania (Gianni Salvo Fund) and the Teatro Libero of Palermo* aims to

preserve and disseminate the memory of the international phenomenon of the Third Theater in Sicily through the extensive documentation preserved in the theatrical archives of two Sicilian realities which, since the years of their foundation, have been listening to the phenomenon, demonstrating a strong vocation for research and experimentation: the Teatro Libero of Palermo and the Piccolo Teatro of Catania (Gianni Salvo Fund). The contribution tries to return the first outcomes of the work of census and mapping of the Third Theater realities present in Sicily carried out thanks to the consultation of archival documents, the administration of an informative questionnaire in electronic format and the collection of oral sources through the interview technique to verify the presence or absence of groups that are still active and the analysis of their influence on the scenic practices of contemporary theater.

### Keywords

Third Theatre; Eugenio Barba; Archives

Ognuno, quando arriva in cima alla collina,  
deve inventare il proprio grido di battaglia.  
(Nicola Savarese, *Terzo Teatro. Un grido di battaglia*)

Sono passati quasi cinquant'anni da quando Eugenio Barba ha descritto il fenomeno del Terzo Teatro come «un arcipelago teatrale pressoché ignorato» (2023: 239).

Distinto dal Primo Teatro, quello ufficiale, e dal Secondo, quello d'Avanguardia, il Terzo Teatro, «vive ai margini, spesso fuori o alla periferia dei centri e delle capitali della cultura» e «grazie alla forza di un lavoro continuo, [riesce] a individuare un proprio spazio, per ognuno diverso, cercando l'essenziale a cui restare fedeli, cercando di costringere gli altri a rispettare questa diversità» (Barba 2023: 240)<sup>1</sup>.

---

1 Dal manifesto di Belgrado scritto da Barba in occasione dell'incontro internazionale di ricerca teatrale "Bitef/Teatro delle Nazioni" del 1976; pubblicato per la prima volta nello stesso anno in «International Theatre Information», poi riproposto in Barba 2023: 239-241.

Il Terzo Teatro muove i suoi primi passi incoraggiando un nutrito «popolo di teatranti privati di teatro» (Ruffini 2020: 150) che praticava, coltivava e difendeva la propria differenza e la propria dissidenza e, nei fatti, accogliendo tutte quelle realtà teatrali che, in virtù di «un artigianato collettivo del teatro» (Barba 2023: 37), cercavano, spasmodicamente e ostinatamente, la propria strada. Queste “isole galleggianti” «distinte e peculiari, sparse in tutto il mondo» (Vonella 2020: 90) hanno così cominciato a sentire di appartenere allo stesso, variegato arcipelago teatrale e il Terzo Teatro è divenuto una terra ferma, diversa eppur comune, in cui sperimentare la ritrovata dimensione etica ed esistenziale del mestiere dell'attore e la nuova vocazione sociale che, insieme ad altri elementi specifici e ricorrenti come la marginalità, l'autodidattismo, il lavoro sul territorio, il training, il teatro di strada o nei luoghi non convenzionali, contraddistinguono la longeva tradizione del Terzo Teatro.

## Archivi “parlanti” tra Palermo e Catania

Dedicare oggi un progetto di ricerca che provi a tracciare realtà e resistenze del Terzo Teatro in Sicilia<sup>2</sup> potrebbe risultare anacronistico; farlo significa, però, non solo interrogarlo e documentarlo come fenomeno storico precipuo delle arti dello spettacolo del secondo Novecento in una terra, peraltro, quanto mai contraddittoria come quella sicula, ma vuol dire anche documentarlo in quanto movimento teatrale dai contorni sfumati che ha prodotto delle eredità, più o meno sotterranee, che nelle specifiche modalità di persistenza e rielaborazione continuano ad alimentare la cultura teatrale italiana. Più che di “eredità” vera e propria, dovremmo parlare forse di “dispersione”, di ramificazioni diverse e sfaccettate; il Terzo Teatro, infatti, ha aperto varchi per far nascere numerose isole che, per quanto oggi si presentino in numero più esiguo rispetto agli anni Settanta, continuano a galleggiare.

---

2 Da marzo 2024 risulterà assegnista di ricerca in Discipline dello spettacolo presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania con un progetto dal titolo: *Per un'indagine del patrimonio materiale e immateriale del Terzo Teatro in Sicilia. Gli archivi parlanti del Piccolo Teatro di Catania (Fondo Gianni Salvo) e del Teatro Libero di Palermo*, inserito nell'ambito del progetto PRIN 2022 PNRR dal titolo *Archives of Floating Islands. Mapping Third Theatre in Puglia and Sicilia*, P.I. Francesco Ceraolo (Università del Salento, Lecce) e Responsabile scientifico, per l'Ateneo di Catania, Simona Scattina.

Esiste ancora, come fa notare Barba stesso, una «vitalità della massa nascosta dell'iceberg teatrale»<sup>3</sup>, ossia delle realtà – financo in Sicilia – che lavorano nel solco del Terzo Teatro o che, quantomeno, si richiamano o si ispirano ad esso. E ne abbiamo traccia, dal 1977 in poi, grazie alla testimonianza della rivista «Scena», fondata e diretta l'anno prima da Antonio Attisani e rimasta attiva fino al 1980, nel tentativo di far chiarezza intorno alle nebulose vicende del Terzo Teatro. Nel numero di aprile 1977, infatti, vengono proposti in un lungo intervento – che non menziona mai, invero, il Terzo Teatro – i contenuti più rilevanti del primo Convegno nazionale dei “gruppi di base” – o “teatro dei gruppi”<sup>4</sup> che dir si voglia – tenutosi, tra il 18 e il 20 marzo 1977, a Casciana Terme<sup>5</sup>; nonché, le risposte al questionario somministrato ai 135 gruppi con «realità, formazioni e tendenze diverse» (Schino 2020: 117) che vi hanno partecipato. Questo documento, per noi prezioso, testimonia il primo censimento dei gruppi di base che si sono presentati da tutta la penisola: di quei 135 gruppi, «53 erano del Nord, 52 del Centro e solo 30 del Sud e delle Isole» (Vonella 2020: 111) rilevando, pertanto, una minoranza nel Meridione che, tutt'oggi, permane e a partire dalla quale inizia la nostra indagine, nonché la nostra riflessione.

- 
- 3 Lettera di Eugenio Barba datata 15 marzo 2017, inviata a Marco De Marinis e letta dallo stesso in occasione dell'apertura del convegno *Terzo Teatro: ieri, oggi e domani* curato da De Marinis e Roberta Ferraresi svoltosi presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna il 18 marzo 2017. Gli atti del convegno sono stati poi pubblicati dalla rivista *Culture teatrali* 27, Annale 2018 e comprendono gli interessanti interventi di Piergiorgio Giacchè, Raimondo Guarino, Cristina Valenti, Mimma Valentino, Roberta Ferraresi.
  - 4 Per ricostruire la fisionomia e la collocazione sociale e geografica dei gruppi di base in Italia dal 1970 al 1978, cfr. Vonella 2020. Per la storia del teatro dei gruppi dal 1969 al 1976 attraverso il filo di una ricostruzione privata, invece, cfr. Schino 2020. Sempre Vonella, infine, durante l'a.a. 2014/2015, ha dedicato al medesimo argomento la propria tesi di Laurea specialistica in Teatro e Arti della Scena (Università degli Studi di Torino, Dipartimento Studi Umanistici) dal titolo *La breve estate del Teatro di Gruppo. Il Movimento di Base in Italia e due esempi di resilienza* grazie alla guida preziosa della sua relattrice, Mirella Schino.
  - 5 Il Convegno nazionale dei gruppi di base – intitolato *L'uso del teatro nel territorio* – si tenne tra il 18 e il 20 marzo del 1977 a Casciana Terme, in provincia di Pisa. Fu promosso dal Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, sostenuto dall'An-ci, dalla Provincia di Pisa, dal Comune di Casciana Terme, dal Centro Nazionale delle Ricerche e dall'Istituto Internazionale del Teatro dell'UNESCO. Partecipò anche Eugenio Barba, ma non intervenne.

Il tentativo di ridisegnare la parabola delle ramificazioni del Terzo Teatro in Sicilia<sup>6</sup> ha preso avvio, innanzitutto, dalla scommessa di far dialogare l'archivio dedicato a Barba, il Laffis<sup>7</sup> di Lecce, con gli archivi teatrali di due realtà siciliane dalla spiccata vocazione per la ricerca e la sperimentazione: il Teatro Libero di Palermo e il Piccolo Teatro di Catania.

L'archivio del Teatro Libero di Palermo<sup>8</sup> rappresenta l'unico esempio conclamato di archivio teatrale siciliano che testimonia la presenza di Barba in Sicilia. Dalle carte consultate presso lo stesso, infatti, scopriamo che Barba e l'Odin riusciranno ad approdare ufficialmente in Sicilia, per la prima volta, tra l'8 e l'11 maggio 1980 grazie alla mediazione di Mazzone e del Laboratorio Teatrale Universitario – un Centro di Ricerca Teatrale unico nel Meridione – in occasione del seminario internazionale “Ricerca teatrale e diverso culturale”<sup>9</sup> organizzato per l'allora Facoltà di Lettere e Filosofia

- 
- 6 Al fine di ricostruire la vicenda delle realtà teatrali siciliane che hanno raccolto e perseguito – consapevolmente o meno – le intuizioni di Barba, è stato necessario partire dal recupero e dallo studio, ancora in corso, della bibliografia di riferimento. Dai numerosi scritti di Barba, a quelli di coloro i quali posarono per primi il loro sguardo sul Terzo Teatro (Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi, Franco Perrelli, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani, Mirella Schino e Nicola Savarese), fino agli studi trasversali di Marco De Marinis, Roberta Ferraresi, Annalisa Sacchi, Gabriella Giannachi che, per le giovani generazioni di studiosi e studiose, rappresentano una sfida necessaria per entrare nelle pieghe del fenomeno e della sua diffusione.
- 7 Il Laffis (Living Archive – Floating Islands) è l'archivio dedicato alla vita e all'opera di Eugenio Barba, alla sessantennale esperienza artistica dell'Odin Teatret come teatro laboratorio e alla memoria delle diverse realtà delle Isole galleggianti. È stato installato e presentato presso la Biblioteca Bernardini di Lecce tra il 4 e il 6 ottobre 2023.
- 8 Il Teatro Libero di Palermo è stato fondato nel 1968 da Beno Mazzone che ne ha curato anche l'archivio conservando, catalogando e rendendo disponibili i materiali che documentano i 57 anni di attività dello stesso. Il Teatro Libero è sempre stato un luogo entro cui la pratica del teatro ha avuto una sua continuità sia teorica che d'azione, una sua prassi di laboratorio vissuta attraverso l'attività di ricerca e di sperimentazione, l'identificazione e la presentazione di nuove drammaturgie, l'elaborazione e la produzione di propri lavori, la promozione e la diffusione del teatro nelle scuole di ogni ordine e grado, l'organizzazione di convegni e seminari e, non ultimo, la ricerca di spazi operativi nel tessuto della città, dei territori dell'entroterra palermitano e dell'intera Sicilia. Cfr. Mazzone 2020 e 2024 e <https://teatroliberopalermo.com/>.
- 9 Per l'occasione sono presenti non solo i rappresentanti dei gruppi teatrali dell'Odin Teatret di Eugenio Barba, del Teatro Laboratorio di Wroclaw diretto da Jerzy Grotowski, del Performance Group di New York diretto da Richard Schechner, del Centre International des Création Théâtrales di Parigi diretto da Peter Brook e del Living Theatre diretto da Julian Beck, ma anche studiosi di teatro e di antropologia, tra i quali

dell'Università di Palermo. A 45 km dal capoluogo, nel piccolo centro di Trappeto – lo stesso piccolo borgo del progetto comunitario ed educativo del sociologo Danilo Dolci che poi sarebbe diventato “Il Borgo di Dio” – l'Odin presenta tre spettacoli (*Anabasis*, *Ceneri di Brecht* e *Il Milione*) e prende parte ad una serie di incontri e seminari sul rapporto tra la cultura teatrale europea e le pratiche sceniche orientali.

Il seminario internazionale rappresenta per Mazzone non solo l'occasione preziosa per proporre un'alternativa teatrale a quei siciliani che, per motivi culturali, economici o meramente geografici, non potevano avere alcuna opportunità di accedere ad un circuito teatrale significativo, ma anche la possibilità concreta di poter realizzare, sempre nel 1980, un censimento – l'unico realizzato in Sicilia prima di quello che stiamo conducendo oggi – relativo alle realtà teatrali attive alla fine degli anni Settanta tra Catania, Siracusa, Ragusa, Agrigento, Messina e Palermo.

Quel censimento, realizzato da Mazzone attraverso la somministrazione di un lungo e dettagliato questionario, conferma la netta minoranza di compagnie teatrali del Sud rispetto a quelle del Nord emersa già a Casciana Terme tre anni prima<sup>10</sup> e ci restituisce un campione estremamente significativo di un panorama che oggi stentiamo a riconoscere, raccontandoci non tanto la storia di un singolo teatro, quanto piuttosto quella di una generazione teatrale e di un'isola non distante da un certo fermento culturale.

---

Achille Mango, Fabrizio Cruciani, Ferruccio Marotti, Cesare Molinari, Franco Ruffini, Luigi Maria Lombardi Satriani, Ferdinando Taviani e tanti altri.

10 Si attestano una trentina di realtà teatrali siciliane attive. Citiamo, tra queste, l'Associazione Culturale Teatro Scuola Bertolt Brecht di Alfio Fichera, la compagnia di danza Opra 2 composta da Marcello Parisi e Donatella Capraro, il Gruppo Teatro Maria Compagna con Nuccio Caudullo per quanto riguarda Catania; la Cooperativa Nuove Proposte di Enna diretta da Antonio Maddeo; il gruppo La Piramide Verde di Ugo Cassaro di Messina; i Figli d'Arte Cuticchio per Palermo; la Piccola Accademia Checco Durante di Pasquale Spadola di Ragusa e la Cooperativa I Guitti di Noto (SR) capitanata da Enzo Dejan.

L'archivio legato al Piccolo Teatro di Catania<sup>11</sup>, invece, è il costituendo Archivio Gianni Salvo<sup>12</sup> che prende il nome dal suo fondatore. Attore e regista catanese, Salvo, pur rivendicando nei confronti del Terzo Teatro una certa distanza, in sessant'anni di attività svolta al di fuori delle logiche di mercato imperanti nella città, ha dimostrato di essere esploratore di «una diversa etica del linguaggio teatrale e di una libertà di pensiero e di azione» (Di Lelio 2021: 263) inconsueta – al pari degli artisti di Terzo Teatro – e, in quanto tale, ha sempre cercato di trovare il modo di inventarsi il proprio “grido di battaglia” alla ricerca di un teatro che fosse d'avanguardia, sperimentale e di ricerca.

Saranno proprio le carte d'autore di questo vero e proprio archivio d'artista – con la loro smisurata varietà di documenti possibili – che proveranno a riconsegnarci, in una sovrapposizione di tracce su tracce e di connessioni su connessioni, i segreti del gesto creativo dello stesso, restituendoci non solo il ritratto dell'attore e regista, ma anche un affresco del suo universo teatrale costruito a partire dai legami intrecciati con i teatri lontani e divenuto, pertanto, un punto di riferimento a livello internazionale.

L'esperienza presso gli archivi “parlanti” di queste due realtà siciliane che si sono indirizzate verso un continuo scambio e una continua relazione con artisti e pubblici di tutto il mondo, diversi per visioni e corrispondenze, consentirà la raccolta delle orme del Terzo Teatro in Sicilia in quello scambio di forme e specificità artistiche in cui l'alterità è un valore condiviso al fine

---

11 Il Piccolo Teatro di Catania nasce nel 1966 grazie ad un gruppo di giovani attori e tecnici che, nell'originaria saletta di circa 150 posti di via Costanzo, dà vita all'omonima associazione culturale organizzando spettacoli secondo le tendenze e le drammaturgie europee del tempo. Nel 1974 l'associazione si trasforma in cooperativa e inizia una proficua collaborazione con il Teatro Stabile di Catania. Nel 1989 la cooperativa inaugura la sua sede teatrale, la sala con struttura ad anfiteatro e 242 posti in via Ciccaglione, interamente disegnata dall'anima pulsante della compagnia: l'attore e regista catanese Gianni Salvo. Cfr. <https://piccoloteatrogiannisalvo.it/>.

12 Il costituendo Archivio Gianni Salvo, attualmente ubicato presso la casa dell'artista, comprende documenti, libri, materiali audiovisivi e oggetti di scena dell'attore e regista. Se ne sta occupando Vanessa Leonardi, dottoranda in Scienze per il Patrimonio e la Produzione Culturale dell'Università di Catania con un progetto di ricerca dal titolo *Archivi di scena: riordino e descrizione del fondo archivistico e librario Gianni Salvo*, che prevede interventi di riordino, schedatura e descrizione del fondo che garantiranno, in futuro, l'integrità, la conservazione e la fruibilità dello stesso.

di creare un possibile dialogo tra la microstoria siciliana e la Storia teatrale di più ampio respiro.

## Dalla mappatura alle fonti orali

In un territorio complesso e variegato come quello siciliano che, ad un primo sguardo, non si può dire che abbia accolto il Terzo Teatro con la stessa perentorietà della penisola salentina, fare una ricognizione precisa e puntuale di questa «galassia di teatri di tendenze, scuole e stili diversissimi» (Taviani 1986: 368) che racchiude il Terzo Teatro equivale a «camminare sui carboni ardenti» (Mazzone 2024)<sup>13</sup> e non è, pertanto, impresa semplice; soprattutto se la galassia in questione racchiude, dentro di sé, tutti quegli artisti isolani, isolati ed esclusi che definiscono, in modo autonomo, il proprio personale senso di fare teatro – ciò che Jovet chiamava «l’eredità di noi a noi stessi» (Barba 2023: 297).

Lacuna, rappresentata dalla mancanza di un’indagine sistematica sulla nascita e gli sviluppi del Terzo Teatro in Sicilia, che si è voluta colmare attraverso la realizzazione di un censimento e di una mappatura di quelle realtà che hanno guardato o guardano ancora a quell’esperienza formativa e performativa, al fine di far riemergere la «cultura sommersa dei “senza nome” del Teatro» (Barba 2023: 451), attraverso la somministrazione – a 165 interlocutori siciliani – di un questionario informativo dal punto di vista anagrafico, geografico e organizzativo in formato elettronico<sup>14</sup> per scoprire tipologia, durata e collocazione territoriale delle loro attività teatrali.

I dati emersi dalle risposte al questionario di *Google Forms*<sup>15</sup> – sono pervenute 89 risposte su 165 – sono stati raccolti e analizzati dall’unità catanese, elaborando una griglia di nodi concettuali indispensabili per storicizzare

---

13 Conversazione con Beno Mazzone di Doriana Giudice (Palermo, Teatro Libero, 25 giugno 2024).

14 Si è chiesto, ai soggetti selezionati, di compilare un modulo di *Google Forms* nel quale indicare il grado di autoriconoscimento nel Terzo Teatro o Teatro di Gruppo; di descrivere brevemente, anche solo elencandole, le principali attività laboratoriali e/o al servizio della comunità svolte nei territori di pertinenza e di indicare eventuali risorse bibliografiche (libri, monografie, articoli critici e scientifici, rassegna stampa) e risorse archivistico-documentarie riferite alla propria attività (archivi, fondi archivistici, centri di documentazione).

15 Il questionario è visionabile al link: <https://forms.gle/Bdzeo6jA4EDB5Guk6>.

correttamente la penetrazione del Terzo Teatro nel Sud Italia e inquadrare le conseguenti ricadute storico-sociali sulla contemporaneità o sulle comunità di riferimento. Dopo aver scoperto il grado di appartenenza o, quantomeno, di filiazione che ciascuna realtà riconosce al Terzo Teatro e dopo averne approfondito la storia e le attività svolte al servizio delle comunità dei territori di pertinenza, abbiamo appurato che la maggior parte delle realtà siciliane mappate appartengono alla provincia di Palermo (30 su 89, declinate principalmente in esperienze di teatri di gruppo) e alla provincia di Catania (27 su 89, per lo più rappresentate da singoli artisti che, nelle pratiche di Barba, hanno trovato l'ispirazione per le loro future ricerche). Per interpretare questi numeri si è rivelato utile integrare, intersecare e interpolare i meri dati con le informazioni desumibili dalla rassegna stampa, dai documenti fotografici, dagli articoli in rivista contenuti negli archivi teatrali di pertinenza<sup>16</sup>, ove presenti, al fine di rintracciare i fili della memoria perduta o, talvolta, di costruire *ex novo* un senso che possa dar voce ai muti frammenti rinvenuti.

Per scoprire poi cosa sia rimasto, oggi, di quelle storie perdute si è considerata la possibilità di giungere a «dissotterrare l'archivio», seguendo quelle «tracce che svelano “ciò che è stato”», e intercettare i tanti fondi privati sparsi per la Sicilia in quanto poli di aggregazione straordinariamente densi non ancora esplorati, aperti «alla re-interpretazione, al ri-ordinamento, alla ri-enunciazione» (Giannachi 2021: 81, 76). Comprendiamo bene, infatti, quanto possano risultare «inappropriabili»<sup>17</sup> le esperienze di chi ha trovato

---

16 Alla fine del progetto di ricerca si procederà con la digitalizzazione dei materiali raccolti e la loro organizzazione in una piattaforma web – al fine di garantire la piena interoperabilità dei dati e il passaggio a una conservazione programmata, indispensabile per una condivisione ampia e partecipata – che conterrà una mappa geoculturale della Sicilia che restituirà le stratificazioni performative del Terzo Teatro nel territorio indagato. La mappa geografica avrà una fruizione del tutto simile a *Google Maps* e consentirà, pertanto, tramite l'utilizzo del cursore, di trascinare, allargare o restringere la visualizzazione, in modo da inquadrare l'area scelta. Cliccando su ogni segnalatore, si aprirà una finestra con le informazioni principali e, ove disponibile in rete, un link che indirizzerà al sito web, alla pagina Facebook o ad altre fonti di approfondimento dell'artista o del gruppo in questione.

17 Ai fini della nostra indagine, potrebbe risultare utile guardare ad altre esperienze di difficile catalogazione. Ad esempio, il progetto di ricerca del 2016, coordinato da Annalisa Sacchi, dal titolo *INCOMMON. In praise of community Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)* ha reso fruibili i diversi materiali dell'analisi della scena della sperimentazione teatrale in Italia negli anni Sessanta e Settanta, nel tentativo di far emergere

nel Terzo Teatro o nelle sue aporie – il teatro inteso come laboratorio, officina o cantiere teatrale, la performance o il cosiddetto «teatro di interazioni sociali» (Meldolesi 2012) – il territorio di sperimentazione per la propria ricerca artistica e sociale non disciplinata e disarticolata, di conseguenza, in archivi dispersi, minori, dimenticati, in collezioni private o ancora in conversazioni intime, in intrecci, in trame sotterranee. Per quanto marginale e frammentaria, però, sembrerebbe che ci sia ancora una “memoria viva” mantenutasi nel rapporto orale tra le generazioni e negli aneddoti degli attori, dei registi, degli studiosi, degli spettatori e dei critici che ne furono protagonisti.

È per questo motivo che, prendendo a modello progetti virtuosi<sup>18</sup>, l'unità catanese ha pensato di porsi in ascolto di quelle tracce realizzando delle audio-interviste<sup>19</sup>. Gli artisti siciliani individuati e coinvolti nelle interviste diventeranno, in questo modo, dei testimoni preziosi in grado di colmare possibili assenze e di creare «elementi generativi di contronarrazioni» (Sacchi 2024: 14) che potranno rendere ancor più produttiva la nostra indagine. Sarà opportuno maneggiare con cura ciò che sarà emerso e raccontare, con lo stesso ardore che ha animato artisti e compagnie siciliane – vicini o meno al Terzo Teatro, lo si scoprirà – quel «regno di fuochi fatui e cartapesta»<sup>20</sup> di montaliana memoria che è l'oggetto dei nostri studi teatrali. Se è vero,

---

le forme relazionali, affettive e collaborative tra i protagonisti, le pratiche sceniche e le nuove forme politiche espresse dalle lotte e dai movimenti attivi in quel periodo. Tali ricerche sono confluite in Sacchi 2024.

18 Tra questi sicuramente il Progetto Ormete (Oralità Memoria Teatro), un progetto di ricerca permanente (attivo dal 2012) ideato da Donatella Orecchia (Università di Roma Tor Vergata) e da Livia Cavaglieri (Università di Genova) che, in collaborazione con l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi di Roma e il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, raccoglie, custodisce e condivide i racconti e le memorie dei protagonisti del teatro del Novecento sotto forma di interviste che possono essere ascoltate in streaming, accompagnate da una scheda che permetta di risalire alle informazioni di contesto e da una dettagliata tavola dei contenuti. Cfr. <https://www.ormete.net/homepage/>.

19 Si vedano, in tal senso, le precedenti operazioni condotte in Sicilia da Bernadette Majorana con Italia Chiesa Napoli e da Laura Mariani con Pina Patti Cuticchio, oppure il lavoro di interviste video ai componenti dell'Odin Teatret sul tema del training coordinato da Mirella Schino e realizzato tra il 2009 e il 2011.

20 La citazione è tratta dal lavoro di Maria Silvia Assante, *Montale e la musica: «Quel regno di fuochi fatui e cartapesta»*, tesi di Dottorato in Filologia moderna, rel. Antonio Saccone, ciclo XXVIII, Università di Napoli Federico II, 2016, che ripercorre l'intera produzione di Eugenio Montale, prosastica e poetica, seguendo una traccia esclusivamente musicale.

infatti, che il teatro lo si fa anche «per ricavarti un'interiorità»<sup>21</sup>, potrebbe essere altrettanto vero che ci si avvicina a questi «studi di limiti, confini, relazioni estreme» (Schino 2018: 83) per lo stesso motivo.

## Bibliografia

Barba, E. (2023). *Le mie vite nel Terzo Teatro. Differenza, mestiere, rivolta*, ed. Lluís Masgrau. Edizioni di Pagina.

Bonomo, B. (2018). “Deontologia della ricerca, questioni etiche, implicazioni giuridiche: le Buone pratiche per la storia orale”. In D. Orecchia, L. Cavaglieri (Eds.), *Fonti orali e teatro. Memoria, storia, performance*. Dipartimento delle Arti e AlmaDL - Area Biblioteche e Servizi allo Studio («Arti della performance: orizzonti e culture», 8).

Giannachi, G. (2021). *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*. Treccani. (Original work published 2016).

La Camera, C. (Ed.) (2021). *Terzo Teatro. Un grido di battaglia*. La Bussola.

Mazzone, B. (2020). *Cinquant'anni di creazioni (1969-2019)*. Theatrum Mundi Edizioni.

Mazzone, B. (2024). *Cinquant'anni di creazioni ospiti (1973-2023)*. Theatrum Mundi Edizioni.

Meldolesi, C. (2012). “Forme dilatate del dolore. Tre interventi sul teatro di interazioni sociali”. *Teatro e Storia* 33, 357-378.

Sacchi, A. (2024). *Inappropriabili. Relazioni, opere e lotte nelle arti performative in Italia (1959-1979)*. Marsilio.

Schino, M. (2020). “Ricordo e memoria. Il teatro dei gruppi 1969-1976”, *Teatro e Storia* 41, 47-88 (parte prima) e 115-138 (parte seconda).

Taviani, F. (1986). “1964-1980: da un osservatorio particolare”. In F. Cruciani, C. Falletti (Ed.), *Civiltà teatrale nel XX secolo*. Il Mulino (originariamente pubblicato come postfazione a E. Barba, *The Floating Islands*, Holstebro, Odin Teatret, 1979).

---

21 Conversazione con Ferdinando Taviani di Luca Vonella, Roma, 29 dicembre 2011. Cfr. Vonella 2020: 113.

Taviani, F. (2020). “Quando recitava il mare. Lettera sul Terzo Teatro”. *Teatro e Storia* 41, 39-45.

Ruffini, F. (2020). “Contraria sunt complementa. Mail e messaggi a mano sul Terzo Teatro”. *Teatro e Storia* 41, 139-152.

Vonella, L. (2014-2015). *La breve estate del Teatro di Gruppo. Il Movimento di Base in Italia e due esempi di resilienza*, tesi di Laurea specialistica in Teatro e Arti della Scena, rel. Mirella Schino, Università di Torino, a.a. 2014-2015.

Vonella, L. (2020). “Una tradizione marginale. Il movimento teatrale dei gruppi di base (1970-1978)”. *Teatro e Storia* 41, 89-113.

# Modalità di conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale delle arti dello spettacolo: il caso LAFLIS (Living Archive – Floating Islands)

*Simone Dragone*

Università del Salento

DOI: 10.54103/st.256.c556

## **Abstract**

Il contributo si propone di analizzare, sia da un punto di vista archivistico-documentale sia museologico-espositivo, il centro di documentazione LAFLIS (Living Archive – Floating Islands), il quale a partire dal luglio del 2022 ha trovato la sua sede presso la Biblioteca Bernardini di Lecce. Il centro conserva la documentazione storica relativa alla vita e alle opere di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret, agli incontri del Terzo Teatro e del teatro di gruppo, al Magdalena Project e alle sessioni dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology). In questo contesto, le dinamiche di tutela e conservazione si uniscono a una valorizzazione attuata da un linguaggio artistico, per cui oggetti di scena e documenti archivistici diventano componenti fondamentali all'interno di spazi espositivi e vengono fruiti sotto altra forma dallo spettatore/visitatore. Tale circostanza, oltre a rimarcare diverse problematiche di ordine ontologico, quindi relative alla natura intangibile dell'evento performativo, mette in crisi i canoni deontologici della disciplina archivistica e della museologia, ossia delle pratiche normative usualmente impiegate a garanzia della tutela e della conservazione dei materiali. L'articolo vuole indicare possibili strategie per tutelare gli oggetti di scena in quanto beni culturali, e per fare in modo che tali oggetti, pur riproposti al pubblico attraverso un linguaggio artistico, siano allo stesso tempo conservati quali tracce tangibili di pratiche e di espressioni culturali, e dunque di un patrimonio culturale immateriale, in modo da perseguire attivamente le misure di salvaguardia, tutela e valorizzazione suggerite dall'UNESCO nella

*Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* (2003), e nella *Convenzione sulla diversità delle espressioni culturali* (2005).

### **Parole chiave**

Archivi; documentazione; patrimonio culturale immateriale

### **Modalities for the Preservation and the Valorization of the Performing Arts Cultural Heritage: the Case LAFLIS (Living Archive – Floating Islands)**

#### **Abstract**

The paper aims to analyze, both from an archival-documentary and museological-expository point of view, the documentation center LAFLIS (Living Archive - Floating Islands), which from July 2022 has found its location at the Biblioteca Bernardini in Lecce. The center preserves historical documentation relating to the life and works of Eugenio Barba and Odin Teatret, Third Theatre and theatre group meetings, the Magdalena Project and ISTA (International School of Theatre Anthropology) sessions. In this context, the dynamics of preservation and conservation are combined with a valorization implemented by an artistic language, whereby props and archival documents become fundamental components within installation spaces and are enjoyed in another form by the spectator/visitor. This circumstance, in addition to pointing out various ontological issues, thus relating to the intangible nature of the performance event, undermines the deontological canons of the archival science discipline and museology, i.e. the regulatory practices usually employed to guarantee the protection and preservation of materials. The article wants to indicate possible strategies to protect props as cultural heritage and to ensure that these objects, although re-proposed to the public through an artistic language, are at the same time preserved as tangible traces of cultural practices and expressions, and thus of intangible cultural heritage, in order to actively pursue the safeguarding, protection and valorization measures suggested by UNESCO in the *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage* (2003), and in the *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions* (2005).

**Keywords**

Archives; Documentation; Intangible Cultural Heritage

**L'oggetto di scena come patrimonio culturale delle arti dello spettacolo**

Ormai da più di un trentennio la comunità scientifica italiana si interroga sulla natura e sulla funzione del patrimonio culturale del teatro, ossia rispetto alle architetture – quindi agli edifici teatrali – e alle memorie materiali che la performance lascia dietro di sé.

Una prima importante occasione di confronto sul tema si è verificata a Parma nell'aprile del 1990, nell'ambito del convegno *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, organizzato dall'Aduit (ex Cut), in cui si è tentato di definire ontologicamente il patrimonio culturale teatrale, ed è stato sviluppato parallelamente un discorso rispetto all'individuazione di tassonomie e categorie che permettessero la descrizione, la catalogazione e la classificazione delle testimonianze materiali derivanti dallo spettacolo dal vivo. Giovanni Calendoli, nel suo intervento, individua come patrimonio teatrale tutto ciò che «documenta direttamente o indirettamente l'evento teatrale in sé, nella sua preparazione e nei suoi esiti» (1991: 22), quindi manoscritti e copioni annotati, così come bozzetti delle scenografie e progetti degli edifici. Ma oltre a questi documenti, Calendoli ritiene parte del patrimonio teatrale anche «le maschere, i costumi e infiniti altri documenti e oggetti imprevedibili» (*Ibidem*). In altre parole, il critico italiano include nel patrimonio dello spettacolo dal vivo anche la cultura materiale del teatro (Bignami 2013: 31-34), costituita da costumi, maschere, e qualsiasi altro oggetto utilizzato ai fini creativi e performativi.

L'archeologia individua la cultura materiale come l'insieme dei manufatti appartenuti o riferibili a un gruppo sociale, e con essi la teoria archeologica include anche i comportamenti e le pratiche di produzione, scambio e uso degli stessi, e soprattutto le «attribuzioni di significato relative sia ai manufatti in quanto tali sia al loro impiego» (Giannichedda 2000: 160). Gli oggetti di scena possono quindi essere considerati come elementi parte della cultura materiale del teatro, in quanto vengono utilizzati da un attore, da un regista o da una compagnia. Tuttavia, risulta complesso attribuire ad essi il significato relativo al loro impiego, dal momento che «significano solo

se e quando entrano in relazione con l'attore» (Bignami 1997: 125), venendo questi utilizzati secondo modalità performative ed extra-ordinarie, per cui un singolo oggetto è utilizzato diversamente rispetto al suo uso comune e, all'interno di uno spettacolo il medesimo oggetto può essere impiegato per veicolare molteplici significati. Ma dal momento che un oggetto di scena entra a far parte di un museo cambia *status* e funzione. Se prima era funzionale a veicolare significati in un ambito performativo, subendo un processo di musealizzazione cambia contesto e «diventa testimonianza materiale e immateriale dell'umanità e del suo ambiente, fonte di studio e di esposizione, acquisendo così una realtà culturale specifica» (Desvallées & Mairesse 2016: 61).

Per i soggetti conservatori come centri di documentazione, istituzioni museali ed enti archivistici che si occupano di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale teatrale risulta quindi difficile ricondurre l'oggetto di scena agli usi e alle funzioni che assumeva nel contesto performativo che, come abbiamo in parte già visto, può acquisire significati mutevoli quando entra in contatto con il corpo dell'attore. Tale problematica risulta maggiormente sottolineata negli archivi d'arte e d'artista, che spesso si presentano «in bilico tra museo, biblioteca e archivio» (Mineo *et al.* 2023: 3), circostanza che mette in crisi la disciplina archivistica, e presuppone un ripensamento degli aspetti museologici e della catalogazione biblioteconomica, soprattutto quando a farsi curatori di insiemi documentali e oggetti derivanti dallo spettacolo sono i soggetti produttori degli stessi, ossia gli artisti.

In ambito museologico è già stato osservato come la decostruzione dei principi museali sia spesso operata «da artisti, registi teatrali e cinematografici, critici audaci che individuano diverse strategie di comunicazione e di educazione» (Cataldo & Paravanti 2023: 62). Tali strategie sono spesso di natura estetica, tese a riattivare gli oggetti in questione, che da testimonianza materiale di una realtà intangibile come la performance, diventano elementi di installazioni artistiche. Se queste strategie da un lato valorizzano e comunicano, dall'altro contraddicono le *missions* relative alla tutela e alla conservazione che dovrebbero essere perseguite dagli enti conservatori, i quali hanno il compito di descrivere e comunicare al visitatore il contesto di provenienza ed uso dell'oggetto in quanto elemento della cultura materiale dello spettacolo dal vivo.

Nei seguenti paragrafi proveremo a identificare da un punto di vista semiotico le caratteristiche funzionali ed espressive dell'oggetto in rapporto alla scena; poi, basandoci sull'installazione permanente allestita nella Sala Nera del LAFILIS (Living Archive – Floating Islands), prenderemo in esame le dinamiche museologico-espositive che attraverso il cambio del contesto fruitivo conferiscono all'oggetto un nuovo valore e una diversa funzione rispetto a quella scenica. In conclusione, attraverso un approccio interdisciplinare basato sul confronto tra le teorie museologiche con alcuni studi sulla cultura visuale e con le teorie della comunicazione, tenteremo di proporre possibili approcci futuri che armonizzino le intenzioni espositive ed estetiche mosse dagli artisti con le necessità istituzionali relative alla tutela e alla conservazione che invece pertengono all'ente museale o archivistico.

## L'oggetto di scena come segno

Lo studioso francese Luc Boucris, professore emerito di studi teatrali presso l'Université Grenoble Alpes, in un suo saggio dedicato allo spazio scenico riconosce l'oggetto di scena come un elemento flessibile, maneggiabile e mutevole per definizione (1993: 67), tanto che in seconda istanza, ereditando le teorie di Saussure (2005: 85-88), lo identifica come un segno che sulla scena è necessariamente arbitrario (Boucris 1993: 72-81), in quanto il gioco del teatro ne moltiplica le possibilità di utilizzo e di conseguenza anche le possibili interpretazioni dal punto di vista soggettivo dello spettatore (Boucris 1993: 109). In altre parole, come ha meglio specificato Umberto Eco, nella messa in scena «an object, first recognized as a real object, is then assumed as a sign in order to refer back to another object (or to a class of objects) whose constitutive stuff is the same as that of the representing object» (1977: 111).

Nell'ambito della nuova teatologia italiana, Marco De Marinis ha identificato un “codice degli accessori” tra i diversi elementi che compongono il testo spettacolare (1982: 116), ma, appunto, l'accessorio o l'oggetto è solo un codice tra i codici. Pertanto, per meglio comprendere sia il ruolo funzionale che quello semantico dell'oggetto in scena, occorre che l'oggetto in quanto segno sia confrontato con gli altri segni, *in primis* con i gesti e i movimenti degli attori, ma anche con istanze spazio-temporali parallele allo

spettacolo, ma che di fatto si situano al di sopra o al di fuori di esso, prima fra tutte il contesto culturale sincronico alla rappresentazione teatrale.

Sul finire degli anni Ottanta, De Marinis ha preso nuovamente in considerazione gli aspetti semiotici dello spettacolo (2008: 35-69), e tra le diverse teorie ne ha identificate alcune che possono aiutare a connotare meglio il ruolo e le funzioni espressive dell'oggetto di scena in quanto segno.

È interessante notare come già nel corso degli anni Trenta alcuni studiosi del Circolo linguistico di Praga avessero analizzato e descritto il funzionamento di vari tipi di segni teatrali, classificandoli e mettendo in luce i diversi rapporti che tali segni intrattengono tra di loro sulla scena. Attraverso gli studi dei linguisti praguesi, De Marinis ha individuato tre principi semiotici attraverso cui esaminare i vari elementi della scena: il *principio di artificializzazione o semiotizzazione*, il *principio del funzionamento connotativo* e il *principio della mobilità* (2008: 39).

Il principio di artificializzazione è identificabile in uno scritto di Jiří Veltruský, il quale dichiara che «all that is on the stage is a sign» (2016: 148), e poi in Pëtr Bogatyřev che, parlando di “segni teatrali” ha osservato che la scenografia e gli oggetti sono funzionali a creare una determinata situazione drammatica (2016: 100). Riportando questo principio all'oggetto di scena, potremmo dire che secondo il principio di artificializzazione un oggetto quando posto sulla scena non solo è un segno, ma assume una funzione significativa.

Il principio del funzionamento connotativo è evidenziabile sempre attraverso le teorie di Bogatyřev, secondo cui «real objects are not viewed by the audience as real things, but only as signs of signs, or signs of things» (2016: 100). L'affermazione dello studioso ceco, oltre a sembrare in linea con quanto sostenuto da Eco (1977), introduce un concetto fondamentale: ogni oggetto ostentato in scena è “segno di segno” o “segno che rimanda a qualcos'altro”, per cui è guardato dallo spettatore in base al suo contesto culturale, al suo status sociale, alle sue conoscenze e competenze, e attraverso questi filtri dello sguardo l'oggetto stesso può assumere significati di secondo o di terzo livello, che concorrono a determinare le caratteristiche del personaggio interpretato dall'attore che maneggia l'oggetto o addirittura il senso di tutto lo spettacolo.

Infine, il principio di mobilità si basa sul rapporto espressione/contenuto, quindi su due ulteriori proprietà dei segni teatrali, ossia l'*intercambiabilità*

*funzionale* e la *polivalenza*. L'intercambiabilità funzionale è determinata dal fatto che, sulla scena, un oggetto può essere richiamato da un altro segno appartenente a un altro sistema di significanti – per esempio, come riporta Honzl, «a glass as a prop may be represented by the sound of wine being poured or by the clinking of glasses, and so on» (2016: 131). Il principio di polivalenza considera invece la circostanza che uno stesso oggetto in contesti o in circostanze diverse può svolgere funzioni e ruoli diversi. Pensiamo per esempio alla presenza di una statua in scena:

Even in such a case, however, the function of the statue is different from what it is off stage. Off stage, for instance right in the lobby of a theatre, a statue is merely a thing, a depiction, whereas on stage it is a motionless actor, a contrast to a live actor. As the opposite of an actor, a statue is constantly present on stage, even when its presence is not materialized: the immobility of a statue and the mobility of a live person form a constant antinomy between whose poles the actor's presence oscillates on stage (Mukařovský 2016: 62-63).

Simili a quelle del Circolo linguistico di Praga sono le considerazioni del semiologo polacco Tadeusz Kowzan, il quale, oltre a stabilire che il teatro è costituito da un insieme di linguaggi eterogenei, ha proposto una classificazione che individua tredici sistemi di segni che interagiscono tra loro nello spazio-tempo dello spettacolo. Uno di questi sistemi è costituito proprio dagli oggetti, che per lo studioso polacco costituiscono un sistema autonomo di segni ai quali è possibile assegnare almeno tre diversi livelli di significazione, molto simili ai principi appena evidenziati attraverso le teorie prese in prestito da alcuni esponenti del Circolo linguistico di Praga (Kowzan 1975: 196-198).

Nella seconda metà degli anni Settanta, la semiotica teatrale si è evoluta e ha incominciato a inquadrare il fatto teatrale come «fenomeno significativo-comunicativo», pertanto, più che concentrarsi su un singolo segno, ha incominciato ad analizzare «le relazioni intercodiche che costituiscono la struttura testuale della messa in scena» e «i meccanismi teatrali di produzione e stabilizzazione del senso» (De Marinis 2008: 44). Alla luce di quest'ultima osservazione, forse dovremmo considerare l'oggetto di scena in quanto segno in rapporto con gli altri segni, per esempio analizzando le modalità di assunzione di significato da parte di un oggetto quando questo è utilizzato dall'attore, oppure perimetrando il contesto culturale di produzione

e ricezione del significato che l'oggetto trasmette e dei significanti a cui rimanda. In sostanza, non si tratta di analizzare l'oggetto di scena come segno connotativo o polivalente, quanto piuttosto di intercettare i meccanismi che rendono l'oggetto di scena un segno cangiante e mutevole grazie alle relazioni con gli altri elementi della scena.

Seppur superficiali, dalle considerazioni fin qui avanzate si può intuire che l'oggetto di scena, una volta dismesso dagli usi performativi, va sì a costituire una testimonianza della cultura materiale di uno spettacolo, ma può anche essere considerato la traccia materiale di una pratica spettacolare intangibile, potenzialmente utilizzabile ai fini della ricerca storica. Tuttavia, il trattamento dell'oggetto di scena come traccia di una pratica risulta complesso, in quanto l'oggetto stesso in scena era un segno simile a quello linguistico – quindi un'entità in grado di rimandare a diversi significanti – ma fuori dalla scena esso assume la condizione simile a quella di un cimelio o di un reperto archeologico, che ha quindi la necessità di essere integrato da operazioni descrittive e catalografiche per essere almeno ricondotto alla pratica a cui apparteneva e per richiamare in esso i significati che veicolava in ambito performativo.

## **L'oggetto di scena musealizzato: il caso LAFLIS**

Il LAFLIS (Living Archive - Floating Islands) è il centro di documentazione nato nell'estate del 2022, quando Eugenio Barba ha donato al Polo biblio-museale della Regione Puglia i fondi bibliografici, gli oggetti di scena e alcuni insiemi documentali relativi alla sua esperienza e a quella dell'Odin Teatret. Tutta questa varietà documentale ha trovato la sua sede presso la Biblioteca Bernardini di Lecce, e ad oggi è esposta principalmente in tre stanze e altri spazi adiacenti al primo piano dell'edificio.

In questo contesto, il concetto di *living archive* non identifica un'istituzione archivistica, ma connota una pratica artistica e visuale che intende disporre documenti e oggetti all'interno di installazioni permanenti, con l'obiettivo di conferire ai reperti esposti una nuova vita (LAFLIS 2025; Perrelli 2024). Tale pratica risulta evidente nello spazio espositivo denominato "Sala Nera", che accoglie gli oggetti di scena utilizzati dall'Odin Teatret negli spettacoli. Va detto che la disposizione degli oggetti nello spazio in questione non è stata pianificata e progettata da un intervento curatoriale di natura museologica o

museografica, ma a farsi curatore dell'installazione è stato lo stesso Barba, che in un articolo apparso su *Teatro e Storia* chiarifica le sue intenzioni:

[...] stiamo parlando di trasmissione sotto altre forme, espressioni, procedimenti e tecniche. Un altro modo di pensare e operare. Un passaggio o una semina al futuro. Un processo attivo, di intensificazione e metamorfosi, e non solo di preservazione. [...] Volevo che questi documenti, che raccontano condizioni artistiche e sociali, e che presuppongono un saper fare e delle tecniche, potessero diventare esperienze attive, nuove espressioni di arte (Barba 2023: 159).



**Fig. 8:** – Francesco Galli, porta dello spettacolo *Kaosmos* (1992) esposta nella “Sala Nera” del LAFLIS, Biblioteca Bernardini – ex convitto Palmieri, Lecce. ©2023 (Immagine riprodotta per gentile concessione dell'autore).

Dunque, secondo il regista italiano, l'archivio non deve essere un'istituzione che tutela, custodisce e conserva, ma soprattutto un luogo in cui «objects, traces and relics are read as potential sources of new knowledge and activity» (Clarke *et al.* 2018: 13). In altre parole, Barba usa il dispositivo archivistico e quello museologico per «inquadrare ambienti e oggetti trovati e stabilire una relazione, o un presente, tra questi e lo spettatore» (Giannachi 2021: 174), e in quanto artista ha trasformato l'archivio in un luogo che diventa performativo e performante ogni qual volta lo spettatore-visitatore vi accede (Pustniak 2013: 466). Tuttavia, nel caso della “Sala Nera” gli oggetti esposti non sono corredati da alcun apparato descrittivo che informi l'utente rispetto al contesto di provenienza dell'oggetto stesso o che ne descriva gli usi all'interno dello spettacolo in cui era impiegato, di conseguenza la fruizione da parte dello spettatore-visitatore è di puro carattere estetico.

In ambito museologico è stato evidenziato come l'esperienza estetica, sebbene produca dei benefici nel visitatore a livello empatico ed emozionale, rende «la persona poco proclive ad analizzarla: il protagonista dell'esperienza si rivela piuttosto semplicemente interessato ad avvertirla, a “viverla”» (Cataldo & Paravanti 2023: 175).

Prendiamo ad esempio la porta che nello spettacolo *Kaosmos* (1993) veniva utilizzata come elemento scenico. Come si può vedere nella Figura 8 la medesima porta è ad oggi esposta nella “Sala Nera” del LAF LIS, e in questo contesto è un elemento puramente estetico, esaltato da una particolare illuminazione dal «potere emotivo», capace di «determinare un rapporto comunicativo fra spazio ed intelletto» guidando il processo percettivo del visitatore e divenendo in questo caso anche un «tramite fra l'oggetto e la sua forma» (Cataldo & Paravanti 2023: 192). Ma come abbiamo in parte già detto, non c'è alcun apparato informativo o comunicativo a supporto dell'oggetto, che, come si può comprendere dalle considerazioni appena fatte, entra in rapporto con il visitatore solo grazie alla disposizione nello spazio e al condizionamento percettivo operato attraverso il dispositivo illuminotecnico.

Un oggetto di scena decontestualizzato dalla scena stessa rischia di diventare freddo e silente, e in questo caso sarebbe comunque limitativo sostenere che la porta esposta nella “Sala Nera” era in *Kaosmos* «senza specificare tutti i significati che essa assume e senza prendere in considerazione il rapporto che gli attori instaurano con l'oggetto» (Bignami 1997: 125).

Infatti, nello spettacolo, la porta presa qui a titolo di esempio è un elemento fondamentale, proprio perché gli attori in scena la usano sia per creare la situazione drammatica sia per evocare significati altri. Come è meglio riassunto da Taviani:

[...] Il sottotitolo di *Kaosmos* è “Il Rituale Della Porta”, una porta che resta chiusa per chi attende di entrarvi tutta una vita. Ci aspetteremmo, quindi, uno spettacolo sulle divisioni, sui muri invalicabili [...] C'è la porta, ma volante, e gli attori la spostano qua e là, poggiandola stesa per terra come una cassa o una tomba, se la trascinano in spalla come una croce, oppure la rizzano sui suoi stipiti a dividere il niente dal niente. È la negazione d'una porta: senza una casa o un muro intorno, immette e separa in astratto o – se si preferisce – per finta [...] Chiudere dentro, chiudere fuori sono espressioni derisorie quando si può sbattere il battente e girare la maniglia quanto si vuole, ma non c'è alcun *dentro* e non c'è alcun *fuori* [...] (2014: 300).

Dalla precisa descrizione di Taviani si deduce l'importanza della porta in *Kaosmos*, che al di fuori dello spettacolo diventa ciò che Rebecca Schneider definisce *remain*, un osso, un resto, da cui si è staccata la carne, la performance che è esistita solo in un *hic et nunc* passato, ossia nello spazio-tempo della rappresentazione (2011: 102). Tuttavia l'oggetto di scena non è un documento vero e proprio, ma le sue caratteristiche lo rendono più vicino al concetto di cimelio, quindi di un reperto che testimonia in questo caso un evento artistico e che, a differenza di come veniva guardato nel contesto performativo, all'interno di un'installazione museale, intrattiene con l'osservatore «un rapporto di analisi tecnologica, di godimento estetico, di esame storico, di valutazione scientifica, di ricostruzione ambientale, che si articola su due termini soli, l'oggetto e l'utente, sia questi l'esperto, il fruitore, il ricercatore, ecc.» (Serrai 1978: 341).

Come abbiamo già detto, all'interno della “Sala Nera” gli oggetti sono disposti nello spazio in base a un'intenzione artistica che quindi prevede un'interazione con l'osservatore basata sull'esperienza viva e sul godimento estetico. Aldilà della fruizione dell'oggetto in quanto elemento estetico, un ente museale prevede per definizione anche l'interpretazione dell'oggetto, allo scopo di fornire attraverso di esso un accesso al patrimonio culturale sia materiale che immateriale, creando quindi sistemi comunicativi

e informativi che siano in grado di educare, far riflettere e condividere la conoscenza (ICOM 2025).

Dunque, se l'oggetto di scena esposto nel museo è un "osso" che testimonia l'assenza di una "carne" costituita dalle pratiche performative e dallo spettacolo in cui era impiegato, e se l'oggetto di scena musealizzato non deve essere funzionale solo a un godimento estetico ma, in quanto testimonianza reale di una cultura materiale, deve essere arricchito da apparati informativi che permettano di collocarlo storicamente e di valutarlo scientificamente rimettendolo in relazione con il suo contesto di provenienza e di utilizzo, in un caso come quello della "Sala Nera", attraverso quali modalità sarebbe plausibile realizzare apparati informativi che senza intaccare il portato estetico dell'installazione comunicino al visitatore il contesto di provenienza dell'oggetto e il suo valore storico e performativo?

## Possibili soluzioni di ricontestualizzazione

Va ribadito che l'oggetto di scena musealizzato ha subito un cambio di contesto, e quindi anche un trasferimento dal "medium performance" al "medium museo". Cogliendo la direzione teorica intrapresa da Del Gaudio, il quale suggerisce di esaminare come il teatro in quanto medium funzioni in relazione agli altri media (2020: 87), è evidente che sia in *Kaosmos* che nella "Sala Nera" del LAFIS l'oggetto di scena è un mezzo espressivo, ma mentre in ambito performativo è un segno che si relaziona con altri segni e muta spesso il suo significato, all'interno del museo diventa un segno fisso puramente estetico che interagisce solo con lo sguardo del visitatore. In questo senso, potremmo dire che l'oggetto di scena è un dispositivo che ha subito un processo di *rilocalizzazione*, in quanto situandosi all'interno di uno spazio e un contesto altro dalla performance propone un'esperienza diversa allo spettatore-visitatore che lo fruisce. Tuttavia, inquadrare il museo come medium aiuta a comprendere le finalità informative e comunicative di un oggetto di scena musealizzato, che oltre a intrattenere ed educare deve tradurre istanze apparentemente inaccessibili in accessibili e familiari (Silverstone 1992: 92).

In sostanza, riferendosi al caso di studio qui preso in esame, si tratta di sfruttare la materialità dell'oggetto di scena esposto in modo che la materialità stessa si renda testimonianza di pratiche performative intangibili. In altre parole, per usare la terminologia adottata da Diana Taylor, è necessario

individuare un sistema di trasmissione della conoscenza che riconnetta l'oggetto in quanto *«archives»*, ossia in quanto supporto materiale contenente una potenziale memoria archivistica, con il *«repertoire»*, quindi con gesti, movimenti e altri atti effimeri non riproducibili che determinavano l'uso dell'oggetto sulla scena rendendo il suo significato mutevole (2003: 22). Per essere efficace un oggetto di scena musealizzato dovrebbe restituire «un “comportamento recuperato” inerente alla dinamica dello spettacolo e alle sue tecniche tradizionali» (Bertolone 2011: 321).

Per riconnettere l'oggetto di scena esposto in quanto *archive* alle dinamiche spettacolari di provenienza determinate da un *repertoire*, sono forse possibili due tipi di soluzioni, una di carattere descrittivo e catalogafico, l'altra invece applicabile sul piano museologico-espositivo.

Da un punto di vista catalogafico sarebbe necessario individuare pratiche descrittive che non si limitino a indicare la produzione o lo spettacolo in cui l'oggetto di scena era stato utilizzato, ma che inventino nuove tassonomie e categorie che permettano la descrizione della storia dell'oggetto in quanto segno di scena, e che quindi evidenzino le relazioni che l'oggetto intratteneva con gli attori e con gli altri elementi della scena.

Sul piano museologico-espositivo converrebbe forse sfruttare l'eterogeneità della documentazione che si fa testimonianza dello spettacolo dal vivo, per esempio arricchendo l'esposizione dell'oggetto di scena con ulteriore documentazione archivistica, materiali fotografici o sequenze audiovisive che facciano percepire al visitatore le funzioni di quello stesso oggetto nel contesto performativo di provenienza. In un caso come quello della “Sala Nera” del Laffis esporre ulteriore documentazione nello stesso spazio dell'oggetto andrebbe a intaccare la valenza estetica ed emotiva dell'oggetto esposto, ma anche in questo caso si potrebbe provvedere con una tipologia di comunicazione multimediale e digitale (Cataldo & Paravanti 2023: 214-215), per esempio applicando in vicinanza dell'oggetto un QR code, sicuramente meno invasivo di un *touch screen* o di una postazione audiovisiva, attraverso cui l'utente con il proprio smartphone possa accedere a ulteriore documentazione che ricondurrebbe l'oggetto esposto al suo contesto originario di provenienza e di utilizzo.

Se da un lato tali soluzioni amplificherebbero le interazioni tra visitatore e oggetto andando oltre il puro godimento estetico, dall'altro sarebbero utili per perseguire attivamente un'altra finalità. La *Convenzione per la salvaguardia*

del patrimonio culturale immateriale annovera le *performing arts* tra i settori in cui il patrimonio culturale immateriale si manifesta e, oltre a prevedere una tutela delle prassi, delle rappresentazioni, delle conoscenze e del *know-how* di un determinata pratica, intende salvaguardare «gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi» (UNESCO 2003: 2). Inoltre, la *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, sottoscritta nel 2005, permette di riconoscere lo spettacolo dal vivo come un'espressione culturale, ossia come un prodotto derivante «dalla creatività degli individui, dei gruppi e delle società» (UNESCO 2005: 5). Dal momento che gli oggetti di scena sono testimonianze materiali associabili a una pratica intangibile, e potendo considerare lo spettacolo dal vivo come un'espressione culturale, le soluzioni qui proposte non tutelerebbero l'oggetto di scena solo in quanto bene culturale, ma lo riconnetterebbero alle pratiche che ne hanno determinato usi e significati, supporterebbero l'oggetto stesso in quanto veicolo di un patrimonio culturale immateriale, e risponderebbero quindi in maniera attiva alla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e alla protezione delle espressioni culturali, così come previsto dalle rispettive convenzioni UNESCO (2003; 2005).

## Bibliografia

Adalberti, L. (2024). *Memoria e futuro: gli archivi storici teatrali per le arti dello spettacolo*. Pisa University Press.

Barba, E. (2023). “La vita della memoria. Lettera su un archivio vivente”. *Teatro e Storia* 44, 155-170.

Bogatyřev, P. (2016). “Theatrical Signs”. In T. Drozd, T. Kačer, D. Sparling (Eds.), *Theatre Theory Reader. Prague School Writings* (pp. 99-114). Karolinum Press. (Original work published 1938).

Boucris, L. (1993). *L'espace en scène*. Librairie théâtrale.

Bertolone, P. (2011). “Il teatro e i suoi allestimenti in mostre, archivi e musei. Andata e ritorno”. *Biblioteca Teatrale* 99-100: 315-324.

Bignami, P. (1997). “Dall'oggetto alla funzione: il costume”. In P. Bignami, G. Azzaroni (Eds.), *Gli oggetti nello spazio del teatro* (pp. 123-136). Bulzoni.

- Bignami, P. (2013). “Il documento teatrale: come dove quando”. In V. Bazzocchi, P. Bignami (Eds.), *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, (pp. 29-39). Carocci.
- Calendoli, G. (1991). “Un bene teatrale d’eccezione: il teatro”. In L. Trezzini (Ed.), *Il patrimonio teatrale come bene culturale. Convegno di Studi – Parma 24-25 aprile 1990* (pp. 19-25). Bulzoni.
- Cassetti, F. (2015). *La galassia Lumière: Sette parole chiave per il cinema che viene*. Bompiani.
- Cataldo, L., Paraventi, M. (2023). *Il museo oggi. Modelli museologici e museografici nell’era della digital transformation*. (2nd Ed.). Hoepli.
- Cavaglieri, L., Orecchia, D. (2018). *Fonti orali e teatro. Memoria, storia e performance*. Alma DL.
- Clarke, P., Jones S., Kaye N., et al. (Eds.) (2018). *Artists in the Archive. Creative and Curatorial Engagements with Documents of Art and Performance*. Routledge.
- De Marinis, M. (1982). *Semiotica del teatro: l’analisi testuale dello spettacolo*. Bompiani.
- De Marinis, M. (2008). *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*. Bulzoni. (Original work published 1988).
- Del Gaudio, V. (2020). *Théâtrion. Verso una mediologia del teatro e della performance*. Meltemi.
- Desvallées, A., Mairesse, F. (2016). *Concetti chiave di museologia*. Armand Colin.
- Eco, U. (1977). “Semiotics of Theatrical Performance”. *The Drama Review* 21 (1): 107-117.
- Eco, U. (2016). *Trattato di semiotica generale*. La nave di Teseo. (Original work published 1975).
- Giannachi, G. (2021). *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*. Treccani. (Original work published 2016).
- Giannichedda, E. (2000). “Cultura materiale”. In R. Francovich, D. Manacorda (Eds.), *Dizionario di archeologia. Temi, concetti e metodi* (pp. 157-163). Laterza.
- Gusman, T. (Ed.) (2023). *Reconstructing Performance Art: Practices of Historicisation, Documentation and Representation*. Routledge.

Honzl, J. (2016). "The Mobility of the Theatrical Sign". In T. Drozd, T. Kačer, D. Sparling (Eds.), *Theatre Theory Reader. Prague School Writings* (pp. 129-146). Karolinum Press. (Original work published 1940).

ICOM (International Council of Museums). (2025, February 13). *Museum Definition*. <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.

Kowzan, T. (1975). *Littérature et spectacle*. La Haye.

LAF LIS. (2025, February 13). *The choice of a different way*. <https://laf lis.org/#theproject>.

Marchesini, E., Marinai, E., Patti, M. (Eds.) (2021). *Documenti d'artista. Processi, fonti, spazi, archiviazioni*. Pisa University Press.

Mineo, L., Pescini, I., Rossi, M. (2023). "Le ragioni di un convegno, il senso di un volume". In L. Mineo, I. Pescini, & M. Rossi (Eds.), *Le muse in archivio. Itinerario nelle carte d'arte e d'artista* (pp. 3-4). Edizioni Anai.

Mukařovský, J. (2016). "On the Current State of the Theory of Theatre". In T. Drozd, T. Kačer, D. Sparling (Eds.), *Theatre Theory Reader. Prague School Writings* (pp. 59-75). Karolinum Press. (Original work published 1941).

OTA (Odin Teatret Archives). (1993). *Kaosmos*. Programma di sala. Odin Teatret Archives, Fonds Odin Teatret, Series Performances-B, b. 12.

Perrelli, F. (Ed.) (2024). *La vita della memoria. LAF LIS Living Archive Floating Islands*. Editrice salentina.

Pustniaz, M. (2013). "Un/archive". In G. Borggreen, R. Gade (Eds.), *Performing Archives/ Archives of Performance* (pp. 465-480). Museum Tusculanum Press.

Ruffini, F. (1978). *Semiotica del testo: l'esempio teatro*. Bulzoni.

Sabatini, D. (2011). *Teatro e video. Teoria e tecnica della memoria teatrale*. Bulzoni.

Sabatini, D. (2023). *Performing arts archives. Per una rinascita della memoria teatrale in video*. Artemide.

Saussure, F. de (2005). *Corso di linguistica generale*. Introduzione, traduzione e commento di T. De Mauro. Laterza. (Original work published 1922).

Serrai, A. (1978). "Biblioteche di conservazione e cimeli". *Biblioteca di bibliografia italiana* 86: 339-342.

Silversone, J. (1992). “The Medium is the Museum: on Objects and Logics in Times and Spaces”. In J. Durandt (Ed.), *Museums and the Public Understanding of Science* (pp. 34-42). Science Museum.

Taviani, F. (2014). “La ‘leggenda nera’. Catalogo degli spettacoli dell’Odin Teatret”. In E. Barba, *Teatro, Solitudine, mestiere e rivolta* (pp. 265-319). Edizioni di Pagina.

Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.

UNESCO (2003). *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*. [https://www.unesco.it/wp-content/uploads/2023/11/Convenzione-Patrimonio-Immateriale\\_ITA-2.pdf](https://www.unesco.it/wp-content/uploads/2023/11/Convenzione-Patrimonio-Immateriale_ITA-2.pdf). (Accessed 2025, February 13).

UNESCO (2005). *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*. <https://www.unesco.it/wp-content/uploads/2023/11/Convenzione-Internazionale-sulla-Protezione-e-la-Promozione-della-Diversit-delle-Espressioni-Culturali.pdf>. (Accessed 2025, February 13).

Veltruský, J. 2016. “People and Things in the Theatre”. In D. Drozd, T. Kačer, D. Sparling (Eds.), *Theatre Theory Reader. Prague School Writings* (pp. 147-156). Karolinum Press. (Original work published 1940).



# Il teatro della famiglia Rame attraverso le fonti d'archivio

*Alessio Arena*

Universidad Nacional de Rosario

DOI: 10.54103/st.256.c557

## **Abstract**

La famiglia Rame, che avrebbe dato i natali all'attrice e drammaturga Franca Rame, è stata una compagnia itinerante di attori attiva tra l'Ottocento e il Novecento in Italia settentrionale. Diretta inizialmente dal marionettista Pio Rame, la compagnia, alle sue origini, si dedicò perlopiù al teatro di figura, per poi passare, successivamente, sotto la direzione di Domenico Rame – figlio di Pio e padre di Franca –, al teatro di persona. I Rame proponevano un vasto repertorio che, tra l'altro, comprendeva classici del teatro di figura, storie tratte dalla Bibbia, adattamenti dall'opera lirica e da romanzi soprattutto italiani e francesi, e spettacoli su eventi e personaggi storici. Pertanto, la famiglia Rame è un esempio emblematico di quelle compagnie di giro che portavano il teatro nei piccoli centri della provincia, spaziando, nel suo caso, dal Piemonte alla Lombardia, all'Emilia-Romagna e al Veneto. Il contributo, quindi, vuole ripercorrere sinteticamente le tappe più importanti della storia della compagnia, sulla base dei documenti d'archivio superstiti, che annoverano copioni, canovacci, registri, atti amministrativi e molto altro. È così possibile, da un lato, ricostruire gli snodi principali di un fondamentale capitolo della storia del teatro italiano, e dall'altro valorizzare l'inestimabile patrimonio documentale della compagnia che, grazie a Franca Rame, si è conservato sino ad oggi.

## **Parole chiave**

Famiglia Rame; Archivio Rame Fo; Franca Rame

## The Rame Family Theatre through Archival Sources

### Abstract

The Rame family, the birthplace of actress and playwright Franca Rame, was an itinerant company of actors active between the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century in Northern Italy. Initially directed by the puppeteer Pio Rame, the company, in its early days, devoted itself mainly to figure theatre, later moving on, under the direction of Domenico Rame – Pio's son and Franca's father –, to theatre in person. The Rame family proposed a vast repertoire that, among other things, included figure theatre classics, stories from the Bible, adaptations from opera and novels, mainly Italian and French, and shows about historical events and characters. Therefore, the Rame family is an emblematic example of those tour companies that brought theatre to small provincial towns, ranging, in its case, from Piedmont to Lombardy, Emilia-Romagna, and Veneto. The paper therefore aims to briefly retrace the most important stages in the company's history, based on the surviving archive documents, which include scripts, *canovacci*, registers, administrative acts and much more. It is thus possible, on the one hand, to reconstruct the main junctions of a fundamental chapter in the history of Italian theatre, and on the other, to enhance the company's inestimable documentary heritage, which, thanks to Franca Rame, has been preserved to this day.

### Keywords

Rame Family; Rame Fo Archive; Franca Rame

Tra le compagnie di attori girovaghi dell'Italia settentrionale nell'Ottocento e Novecento, quella della famiglia Rame è sicuramente da annoverare tra le più significative (Arena 2022a e 2024). I Rame, infatti, non soltanto furono attivi continuativamente per oltre un secolo, contribuendo a scrivere un capitolo importante della storia del teatro contemporaneo, ma diedero anche i natali a Franca Rame<sup>1</sup>. Custode – come si vedrà nel corso di questo contributo – delle memorie della sua famiglia, e fondatrice, con il marito Dario Fo, della nota Compagnia Fo Rame, Franca Rame ha senz'altro consegnato, con significativi rinnovamenti, la secolare tradizione artistica dei

---

1 Su Franca Rame si veda almeno Anderlini 1985.

Rame alla contemporaneità<sup>2</sup>. In generale, le compagnie nomadi in attività nel XIX secolo possono essere considerate «le strutture portanti del teatro, anzi furono tutto il teatro» (Molinari 2018: 216). Come si vedrà meglio nel corso di queste pagine in relazione all'esempio dei Rame, che non costituisce un *unicum*, ma senz'altro un caso emblematico, queste realtà itineranti, in cui il mestiere veniva tendenzialmente trasmesso di generazione in generazione<sup>3</sup>, ebbero il merito di portare il teatro presso piccole comunità del Nord Italia, adattando i generi di maggior successo all'epoca come l'opera lirica o romanzi italiani e stranieri, oppure proponendo spettacoli tratti da eventi storici o dalla cronaca coeva<sup>4</sup>.

Se l'interesse per l'attività artistica di Franca Rame e Dario Fo aveva già conosciuto una riscoperta, la storia della famiglia Rame, invece, che per certi aspetti risultava ancora frammentaria, ha necessitato, in tempi recenti, di maggiori approfondimenti<sup>5</sup>. Tale ricerca non ha potuto prescindere dagli studi di Joseph Farrell che ha inteso soffermarsi soprattutto sulla produzione artistica dei Rame. Dalle ricerche di Farrell, in particolare, si evince, tra l'altro, che Domenico Rame e la figlia Franca con il marito Dario Fo furono accomunati dalla centralità assegnata all'attore nel «processo di creazione teatrale» (Farrell 2014: 50-51). Ancora Farrell, inoltre, evidenzia che i Rame adattavano i testi ai gusti del pubblico che, nel corso delle loro tournée assisteva agli spettacoli (*Ibidem*). La mutevolezza del testo teatrale in un dinamico processo creativo è un aspetto ricorrente altresì nel teatro di Dario Fo e Franca Rame, per quanto riguarda, in particolare, il teatro d'inchiesta. Si tratta, infatti, di un'operazione artistica soggetta a continui rinnovamenti, dacché incentrata sull'indagine attorno a determinate questioni di attualità, nell'ambito politico e sociale, costantemente aggiornabili sulla base dell'andamento degli eventi e delle ricerche<sup>6</sup>. Alla luce di questi e di molti altri rilievi consimili, che mostrano quantomeno come l'attività artistica di Dario Fo

---

2 Sull'attività artistica di Dario Fo e/o di Franca Rame, per lo studio della quale è parimenti imprescindibile la consultazione dell'Archivio Rame Fo e, talvolta, anche del fondo Rame, si rinvia ad Arena 2018, 2020a, 2020b, 2022b; Farrell & Scuderi 2000; Puppa 1978.

3 Si veda quanto scritto sui “figli d'arte” in D'Amico 1985: 30.

4 Arena 2024: 171-201.

5 Si tratta dell'obiettivo principale della ricerca del sottoscritto, i cui esiti sono raccolti nella già citata monografia Arena 2024.

6 Sul “teatro d'inchiesta” si veda almeno Brusati 1977.

e Franca Rame fosse profondamente connessa alla preesistente tradizione dei Rame, una ricerca volta a gettare luce sulla storia della stessa famiglia Rame, sulle sue tappe fondamentali e sul suo repertorio, è apparsa alquanto necessaria (Arena 2024: *Introduzione*).

Per restituire tale ricostruzione si è sondata meglio la documentazione dell'Archivio Rame Fo della Fondazione Dario Fo Franca Rame<sup>7</sup>. Attualmente collocato presso la sede dell'Archivio di Stato di Verona, l'Archivio Rame Fo è stato allestito dalla stessa Franca Rame. Esso comprende, tra i molti e svariati materiali che lo costituiscono, documenti amministrativi, libri, appunti, dipinti, disegni, fotografie, filmati, locandine, copioni, marionette, costumi, scenografie e oggetti di scena relativi all'opera di Franca Rame e Dario Fo<sup>8</sup>.

Il primo nucleo attorno al quale l'Archivio Rame Fo venne a costituirsi, tuttavia, fu proprio il fondo Rame, entro cui sono conservati tutti i documenti che Franca Rame ereditò dal padre Domenico e dalla madre Emilia Baldini. Infatti, era consuetudine per la famiglia Rame mettere da parte non soltanto i copioni e gli oggetti di scena, ma anche tutta la documentazione relativa all'amministrazione, alla fortuna e agli spostamenti della compagnia. Franca Rame fu a sua volta parimenti sensibile alla conservazione e alla trasmissione delle memorie, sicché archiviò scrupolosamente tutto ciò che riguardava la propria carriera artistica e quella del marito (Arena 2024: 169-171). L'attrice e drammaturga, peraltro, contribuì anche all'accrescimento del fondo Rame, aggregando ulteriore documentazione che vi sarebbe potuta confluire, rintracciandola, ad esempio, tra le carte di altri discendenti della sua famiglia.

Uno degli obiettivi fondamentali prefissi dall'impegno archivistico di Franca Rame fu quello di rendere il patrimonio documentale da lei raccolto e organizzato facilmente accessibile e fruibile da parte degli studiosi e dei ricercatori, ma anche dei professionisti dello spettacolo o di semplici appassionati. Per queste ragioni, Franca Rame, nel corso degli anni Novanta, fece digitalizzare l'archivio; precorrendo delle tendenze moderne, le immagini

---

7 Il sito internet dell'Archivio Franca Rame Dario Fo è consultabile al seguente indirizzo: <https://www.archivio.francarame.it/>. Il sito internet della Fondazione Dario Fo Franca Rame è consultabile al seguente indirizzo: <https://www.fondazioneforame.org/>.

8 Sul tema dell'archivio d'artista e d'arte si vedano Donati *et al.* 2022.

dei documenti furono pertanto caricate online<sup>9</sup>. La maggior parte di tali fotoriproduzioni è tuttora liberamente consultabile sul sito; altre, invece, si trovano in una sezione della pagina web ad accesso ristretto. Per quanto riguarda segnatamente il fondo Rame, al momento sono disponibili online 3.995 documenti. Essi sono suddivisi in trentadue sezioni che corrispondono a diverse tipologie di materiali<sup>10</sup>; tale organizzazione agevola ulteriormente l'esperienza di fruizione della documentazione da parte dell'utente, che, peraltro, può orientare le sue ricerche anche sulla base delle brevi descrizioni, corredate di datazione, che accompagnano gli stessi documenti<sup>11</sup>.

L'analisi sistematica dei documenti del fondo Rame dell'Archivio Rame Fo, sia presso l'archivio fisico sia tramite l'archivio digitale, ha quindi consentito di ricostruire degli snodi fondamentali della storia della famiglia Rame, attraverso una metodologia storica. Questo approccio ai materiali ha tendenzialmente previsto lo spoglio dei documenti dello stesso fondo Rame e il loro accurato censimento, prestando attenzione, soprattutto, alle numerose fonti inedite. Le informazioni raccolte da questa analisi della documentazione sono state raccordate con quanto trasmesso dalle testimonianze dirette di collaboratori o conoscenti dei Rame, come Mauro Carbonoli

---

9 Si veda <https://www.archivio.francarame.it/>. Sul rapporto, in generale, tra archivio fisico e archivio digitale, in relazione, soprattutto, alla questione archivistica contemporanea, si vedano Valacchi 2007, 2020; Wolfgang 2013; Bardiot 2017; Auslander 2018; Angari 2023; Damiani 2023.

10 Le sezioni in cui sono suddivisi i documenti sono appunti; articoli; atti amministrativi; biglietti; cartoline, biglietti e francobolli; cataloghi; comunicati e circolari; comunicazioni e atti legali e giudiziari; contratti; copioni; disegni; fatture; fotografie; inviti; lettere; locandine o manifesti; nulla osta; permessi; poesie; premi, attestati, riconoscimenti, diplomi, cittadinanze onorarie, targhe; programmi di sala, brochures varie; pubblicazioni; regali a/di Franca Rame e Dario Fo; relazioni, elenchi materiale, etc.; rendiconti; ricevute, bolle di accompagnamento, documenti di trasporto; richieste di autorizzazione; servizi in copertina; telegrammi; tessere; testi; volantini: <https://www.archivio.francarame.it/scheda.aspx?IDOpera=65&IDSchedaLocandina=476>.

11 L'archivio è custodito dalla Fondazione Dario Fo Franca Rame, istituita nel 2019 «con l'obiettivo di mantenere la memoria delle iniziative e delle attività di Dario Fo e Franca Rame; unitamente ad un'opera di divulgazione culturale diretta alle generazioni presenti e future ed ispirata alla vita e all'arte dei due celeberrimi personaggi, in cui il talento artistico e le opere realizzate si fondono in modo indissolubile con la storia personale e l'impegno politico e sociale, regalando, al contempo, un esempio unico di Vita e di Arte» (*Il nostro punto di partenza*, in "Fondazione Fo Rame" <https://www.fondazionefo-rame.org/about-us/?cn-reloaded=1>).

e Flaminia Broggin, e dei membri della famiglia Rame e Fo (Arena 2024: *Sommario*). In questo modo è stato possibile arricchire la riflessione con dettagli e informazioni desunti da una prospettiva interna alla stessa famiglia, custode di memorie non sempre affidate alle carte, ma pure preziose per lo storico del teatro che le mette in dialogo con i riferimenti noti, operando un vicendevolesse completamento.

L'approccio appena descritto, impiegato, quindi, per lo svolgimento della ricerca qui ripercorsa, ha portato significative novità, fornendo i dati alla base della ricostruzione storica e permettendo di identificare nuove chiavi di lettura per indagare fruttuosamente la produzione artistica di questa compagnia. Tra le molte acquisizioni cui lo studio di respiro storico ha portato, in occasione di questo contributo basterà ricordare quelle che hanno avuto le ricadute più significative dal punto di vista della storia del teatro.

La ricerca, in primo luogo, ha fatto emergere documenti decisivi per chiarire in via definitiva la cronologia di alcuni eventi che hanno scandito le vicende della famiglia Rame, come certificati di battesimo o di morte puntualmente datati; il *ménage*, la gestione e la fortuna della compagnia, come i registri di Emilia Baldini; le relazioni intessute dalla stessa famiglia, sulle quali gettano luce le corrispondenze epistolari e altra documentazione che può testimoniare tali legami. Questi ultimi, in particolare, hanno contribuito a chiarire, soprattutto nella fase relativa al teatro di figura, le relazioni tra la compagnia Rame e altre ad essa consimili come quelle dei marionettisti Colla, Lupi e Ferrari<sup>12</sup>. Conseguentemente, sono emerse, tra l'altro, possibili analogie e differenze tra le produzioni artistiche di queste realtà, spesso sfuggenti (Arena 2024: 77, 82, 97, 100, 112, 180). Il lavoro sulle fonti d'archivio, dunque, ha rivelato aspetti prima sconosciuti circa la storia e l'attività teatrale della compagnia. Ciò ha consentito, in particolare, di integrare o rivedere alcune considerazioni avanzate dalla bibliografia preesistente, basate soltanto su fonti parziali, alla luce delle nuove informazioni reperite<sup>13</sup>.

---

12 Per un inquadramento di queste realtà si vedano almeno Cervellati 1964; Vermi 1994; Cipolla & Moretti 2001: 108-111; Allegri & Bambozzi 2012; Brunetti 2008, 2019, 2020; Arena 2024: 23-40.

13 Per esempio, nel contributo di Enrico Fornioni (1929) – ossia il cognato di Domenico Rame (figlio di Pio) che si proponeva di delineare la storia dei Rame dagli inizi sino alla morte di Pio – sono state notate delle imprecisioni a livello di datazioni: si pensi al caso della data di morte di Pio Rame, discussa in Arena 2024: 41-42.

Un altro aspetto che i sondaggi nella documentazione d'archivio hanno permesso di appurare riguarda la continuità della pratica teatrale dei Rame con la commedia dell'arte<sup>14</sup>, soprattutto per quanto riguarda le maschere nel teatro di figura, e l'improvvisazione nella fase relativa al teatro di persona. In generale, il legame tra le compagnie nomadi e la commedia dell'arte, secondo Cesare Molinari, si evince anche dall'ereditarietà, presso queste realtà, dello stesso mestiere teatrale all'interno del nucleo familiare, benché l'adesione alla compagnia fosse talvolta consentita anche a individui estranei<sup>15</sup>.

Tra i numerosi documenti inediti distinti durante la ricerca d'archivio, particolare attenzione è stata data ai copioni, attingendo altresì alla preziosa collezione Leydi che ha ulteriormente aumentato la quantità di materiale esplorabile. È stato possibile così toccare con mano l'ampiezza e la varietà del repertorio della compagnia Rame, e approfondire, soprattutto, come esso sia stato adattato al cambiamento del pubblico, ad esempio, in relazione agli spostamenti da una città all'altra e agli avvenimenti storici, con il conseguente mutare delle aspettative degli spettatori. L'adattabilità della produzione artistica dei Rame, unitamente alla capacità di mantenere un equilibrio tra tradizione e rinnovamento, è senz'altro una delle caratteristiche che hanno permesso alla compagnia di esercitare la sua professione in maniera continuativa per un lungo periodo.

Passando da un piano storico a una prospettiva letteraria, l'analisi del repertorio ha permesso di sondare anche i generi e i temi degli stessi copioni. Questi ultimi, per quanto riguarda il teatro di figura, si sono rivelati, nella gran parte dei casi, il risultato di un adattamento. Indagare, dunque, anche per mezzo dei dati storici reperiti, da cosa siano stati ridotti i testi teatrali della compagnia Rame è stato doveroso per restituire un quadro ancora più completo dell'attività della compagnia, in grado di approfondire meglio l'origine, le forme e i temi propri della loro variegata produzione artistica. Considerando, quindi, un nutrito manipolo di copioni, trascelti a campione all'interno del fondo Rame, si è proceduto con l'identificazione, laddove possibile, della fonte sottesa a ciascun testo teatrale, per chiarire, dunque, a quali generi appartenevano le storie che i Rame solevano riproporre. In generale, è stato possibile distinguere fonti appartenenti a differenti tipologie di spettacoli, relative a svariate tematiche: dall'opera lirica alla letteratura

---

14 Su questo argomento si vedano almeno Cairns 1989; Henke 2002; Rudlin 1994.

15 Molinari 2018: 216-217. Si veda anche Arena 2024: 20.

inglese e francese, dalle leggende agiografiche ai classici del teatro di figura, da fatti storici o di cronaca ai film che, agli albori del cinema, diffondevano la settima arte.

Più nel dettaglio, si osserva come la maggior parte dei testi teatrali dei Rame derivino dall'opera lirica; ciò si spiega considerando che quest'ultima era la forma di teatro più popolare, quindi possibilmente conosciuta da un'ampia fascia di pubblico. Da Gaetano Donizetti a Vincenzo Bellini, da Giuseppe Verdi a Giacomo Puccini, tra i copioni che derivano da opere liriche si notano, ad esempio, *Bianca e Fernando*, *Aida*, *Gianni da Calais*, *La lega lombarda*, *Cristoforo Colombo*, *Maria Stuarda*, *Rigoletto*, *La forza del destino*, *Tosca*, *La traviata*, *Nerone* e *Pia dei Tolomei* (Arena 2024: 177). Vi sono poi copioni che provengono da opere letterarie, specialmente da romanzi: di questi, molti sono di autori stranieri, inglesi e francesi, evidentemente circolanti in modo significativo anche nei circuiti culturali frequentati dalla compagnia Rame. Tra questi basti ricordare, a titolo esemplificativo, *Margherita Pusterla*, *Giulietta e Romeo*, *I promessi sposi*, *Il conte di Montecristo*, *La signora delle Camelie* o *Giro del mondo*, *Amleto*, *La figlia di Iorio*, *Ponte dei Sospiri* (ivi: 178). Nel novero delle riduzioni più popolari, in grado di fare presa, quindi, su una memoria storica collettiva del pubblico, si distinguono i copioni che trattano di leggende agiografiche, o di episodi biblici, come *Santa Margherita*, *Sant'Agnese*, *San Luigi Gonzaga*, *San Vittore*, *San Bartolomeo*, *Santa Lucia* e ai *Miracoli di San Francesco* (ivi: 179). La frequentazione da parte della compagnia Rame di ambienti prossimi alla Chiesa aveva dovuto favorire il popolamento del repertorio di storie che narrassero le gesta dei santi e dei volti più conosciuti del cristianesimo. È stato possibile distinguere altresì molti copioni che trattano di episodi storici o di fatti di cronaca, più o meno distanti sulla linea del tempo, potenzialmente avvincenti e coinvolgenti, anch'essi noti al pubblico. Non mancano poi i copioni che trattano di leggende popolari e dei classici del teatro di figura. Tra tutti questi, basti pensare a *La battaglia di Solferino e San Martino*, *Il Tiranno di Castano primo*, *Garibaldi a Palermo*, *Il fornaretto di Venezia*, *Attila flagellum Dei*, *Il Feudatorio ovvero la vendetta del popolano*, *Il terremoto Calabro Siculo*, *Il mostro dal mantello rosso*, *Erode ed Erodiate*, *I piombi di Venezia* (*Ibidem*). S'è rivelato di particolare interesse, come anticipato più sopra, un ristretto gruppo di copioni di drammi tratti da film, come *Scampolo*, *Spazzacamini della Valle d'Aosta*, *Faust e Margherita* e *Dio non paga il sabato* (*Ibidem*), che si configurano, quindi, come una risposta alla progressiva

e incalzante affermazione del cinema nel panorama artistico novecentesco. Sulla base di tali rilievi, che hanno permesso di tornare sulla bibliografia pregressa e di ampliare il dibattito sulle possibili declinazioni del repertorio dei Rame, risulta meritevole di approfondimento anche la ricezione delle opere oggetto di riduzione presso le compagnie teatrali, con risvolti utili, dunque, altresì per discipline quali la storia della letteratura italiana e la storia del cinema.

Un'altra prospettiva entro cui la ricerca sui copioni è orientabile consiste nella possibilità di raffrontare il repertorio dei Rame con quelli di altre compagnie, per il teatro di figura. I Rame e i Colla citati in precedenza, ad esempio, condividevano buona parte dei loro repertori, in quanto solevano scambiarsi vicendevolmente i copioni. Tra questi ultimi, in particolare, si distinguono come titoli abbastanza trasversali alle varie realtà artistiche *San Luigi Gonzaga*, *La battaglia di Legnano*, *Il trovatore* e *Attila flagellum Dei*. Risultano comuni ai Rame e ad altre compagnie di origine piemontese che erano soliti esibirsi, ad esempio, al teatro di San Martiniano o al teatro Gianduia, *Guerin meschino*, *Ginevra sepolta viva*, *Il martirio di Santa Caterina* e *La pianella perduta nella neve*, e *Santa Genoveffa*, *La passione di Nostro Signore Gesù Cristo* e *Garibaldi a Marsala* (Cipolla & Moretti 2001: 37-38). È auspicabile, in futuro, un ampliamento ulteriore della ricerca, qui illustrata giocoforza sinteticamente, che permetta di comprendere meglio come sia cambiata la pratica teatrale dei Rame, dal testo al palcoscenico, non solo nel passaggio dal teatro di figura a quello di persona, ma anche, più in generale, nel corso di tutta la loro storia, che, come s'è avuto modo di ripercorrere, approda agli esiti del teatro di Dario Fo e Franca Rame. Per fare questo, però, sarà necessario proporre ulteriori, sistematici confronti non solo tra i copioni dei Rame, ma anche tra questi e quelli di altre compagnie più o meno coeve. Si tratta di una documentazione che, allo stato attuale, non è sempre facilmente reperibile, ma forse possibilmente rintracciabile attraverso ricerche da condurre in una maniera consimile a quella che è stata ripercorsa in occasione di questo contributo. I sentieri che si sono delineati studiando la famiglia Rame, in questa prospettiva, possono quindi risultare utili per accrescere le conoscenze possedute non soltanto dal punto di vista storico, ma anche letterario, circa la realtà delle compagnie di giro tra Ottocento e Novecento.

## Bibliografia

- Allegrì, L. & Bambozzi, M. (Eds.) (2012). *Il mondo delle figure: burattini, marionette, pupi, ombre*. Carocci.
- Anderlini, S. (1985). “Franca Rame: Her Life and Works”, *Theater*, 32-39.
- Angari, R. (2023). *L'archivio ibrido. Il design per l'archivistica digitale*. Altralinea Edizioni.
- Arena, A. (2018). *Il mondo a ribaltone. Il teatro nel gesto di Dario Fo*. Edizioni Ex Libris.
- Arena, A. (2020a). *Nero accidentale. Gli anni di piombo nel teatro d'inchiesta di Dario Fo e Franca Rame*. Palermo University Press.
- Arena, A. (2020b). “Franca Rame, Dario Fo e le sigle. La ricezione della tradizione del teatro nella loro recitazione”, *Lingua italiana*. [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/percorsi/percorsi\\_302.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_302.html).
- Arena, A. (2022a). “Giuseppina Rabozzi (1850-1901): la prima amministratrice della compagnia Rame.” *Arti dello Spettacolo/Performing Arts*, 8, 88-97.
- Arena, A. (2022b). “El teatro de Dario Fo y Franca Rame: una lectura comparativa de teatro, literatura e historia política”. *El hilo de la fábula*, 20, 23, 83-90.
- Arena, A. (2024). *La famiglia Rame. Storia, tradizione e repertorio di una compagnia di attori tra XIX e XX secolo*. Bulzoni.
- Auslander, P. (2018). *Reactivations: Essays on Performance and Its Documentation*. University of Michigan Press.
- Bardiot, C. (2017). “Organiser et conserver la mémoire de l'éphémère: les capsules de Memo-Rekall”. *Culture & Musées*, 30, 159-174.
- Brunetti, S. (2008). *Autori, attori, adattatori. Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano*. Eshedra.
- Brunetti, S. (Ed.). (2019). *Unici. Le famiglie d'arte nel teatro italiano del Novecento*. Edizioni di Pagina.
- Brunetti, S. (2020). “Personaggi, attori e ruoli in Italia nel passaggio tra due secoli”. In P. Degli Esposti (Ed.), *Intrecci: incontri tra teorie e prassi attoriche e coreutiche nel passaggio tra Otto e Novecento* (pp. 36-47). Edizioni di Pagina.
- Brusati, C. (1977). *Dario Fo: politica, provocazione, arte*. C.U.M.I. Editore.

- Cairns, C. (Ed.) (1989). *The commedia dell'arte from the Renaissance to Dario Fo*. The E. Mellen Press.
- Cipolla, A. & Moretti, G. (Eds.) (2001). *I fili della memoria. Percorsi per una storia delle marionette in Piemonte*. SEB 27.
- D'Amico, S. (1985). *Tramonto del grande attore*. Usher.
- Damiani, C. (2023). *Gli archivi dell'arte. Gestione e rappresentazione tra analogico e digitale*. Editrice bibliografica.
- Donati, A. & Tibertelli de Pisis, F. (Eds.) (2022). *L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche*. Johan & Levi.
- Farrell, J. (2014). *Dario e Franca. La biografia della coppia Fo-Rame attraverso la storia italiana* (York, 2001). Ledizioni.
- Farrell, J. & Scuderi, A. (Eds.) (2000). *Dario Fo: Stage, Text, and Tradition*. Southern Illinois University Press.
- Fornioni, E. (1929). *Famiglia Rame*. Tip. Rabolini & Tanzi.
- Henke, R. (2002). *Performance and Literature in the Commedia dell'arte*. Cambridge University Press.
- Molinari, C. (2018). *Storia del teatro*. Laterza.
- Puppa, P. (1978). *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*. Marsilio Editori.
- Rudlin, J. (1994). *Commedia dell'arte: An Actor's Handbook*. Routledge.
- Valacchi, F. (2007). *La memoria integrata nell'era digitale. Continuità archivistica e innovazione tecnologica*. Titivillus.
- Valacchi, F. (2020). *Gli archivi tra storia, uso e futuro. La rivoluzione tecnologica e le biblioteche*. Editrice Bibliografica.
- Vermi, D. (1994). *Pupi milanesi: Carlo Colla e figli: una vita per le marionette*. Saima Avandero.
- Wolfgang, E. (2013). *Digital Memory and Archive*. University of Minnesota Press.



# L'archivio storico della Compagnia della Fortezza: la gestione dei metadati e il documento audiovisivo come oggetto storiografico

*Valeria Venturelli*

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DOI: 10.54103/st.256.c558

## **Abstract**

L'archivio storico della Compagnia della Fortezza rappresenta un caso emblematico di documentazione audiovisiva nel teatro contemporaneo, con un corpus di oltre 1.300 video digitalizzati e conservati in duplice copia presso la sede di Carte Blanche (Volterra) e la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna. Attraverso un approccio interdisciplinare che coniuga studi teatrologici e Digital Humanities, la ricerca ha permesso di aggiornare lo stato dell'arte della materia in riferimento alle acquisizioni documentali e al panorama degli studi. Due sono state le direzioni principali dell'indagine: la valorizzazione e l'accessibilità del patrimonio archivistico e l'indagine sul ruolo delle riprese video nel processo creativo di Armando Punzo.

La prima direttrice ha riguardato la metadattazione del fondo audiovisivo, con l'implementazione di standard descrittivi per unità archivistica e la creazione di file xml per la conservazione. La seconda ha esplorato l'uso del video come strumento attivo nella genesi degli spettacoli, evidenziando come la registrazione video, sin dagli esordi della compagnia, non sia stata solo un mezzo di documentazione, ma un elemento essenziale per il lavoro attoriale e registico. L'indagine ha portato alla luce la funzione svolta dal video nella costruzione della memoria performativa, nel processo di auto-osservazione degli attori e nella strutturazione drammaturgica degli spettacoli.

Infine, il progetto si è concluso con la realizzazione di un database interrogabile e di un sito web per la consultazione dei metadati. Attraverso l'implementazione di uno standard descrittivo per unità documentaria e di un sistema di consultazione accessibile, il progetto ha prodotto un'ulteriore

valorizzazione del patrimonio archivistico e una maggiore accessibilità delle fonti disponibili per lo studio della Compagnia della Fortezza aprendo anche nuove prospettive per l'indagine sul metodo di Armando Punzo.

### **Parole chiave**

Teatro sociale; teatro carcere; archiviazione digitale

## **The Compagnia della Fortezza Historical Archive: Metadata Management and the Audiovisual Document as a Historiographical Object**

### **Abstract**

The historical archive of the Compagnia della Fortezza stands as a significant case of audiovisual documentation in contemporary theatre, comprising a collection of over 1,300 digitized videos preserved in duplicate at the Carte Blanche office (Volterra) and the Library of Arts of the University of Bologna. Through an interdisciplinary approach that combines theatre studies and Digital Humanities, this research has advanced the state of the art in two main directions: the enrichment of the archival heritage and the in-depth analysis of the role of video in Armando Punzo's creative process.

The first direction focuses on the metadata structuring of the audiovisual collection, implementing descriptive standards for archival units and creating xml files for preservation. The second explores the use of video as an active tool in the genesis of performances, highlighting how video recording, ever since the company's early years, has not only served as a means of documentation but has also played a crucial role in both acting and directing practices. The analysis has revealed the function of video in shaping performative memory, facilitating actors' self-observation, and contributing to the dramaturgical structuring of performances.

Finally, the project led to the creation of a searchable database and a website for metadata consultation. By implementing a descriptive standard for archival units and an accessible consultation system, this research has enriched the available archival resources for studying the Compagnia della Fortezza, while also opening new perspectives on Armando Punzo's methodology.

## **Keywords**

Applied Theatre; Prison Theatre; Digital Archiving

## **Oltre lo stato dell'arte: nuove emergenze di un progetto triennale**

A partire dal 2013, il patrimonio archivistico della Compagnia della Fortezza è stato al centro di un complesso progetto di riordino e valorizzazione, realizzato in collaborazione con il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, che è stato ampliato e portato a compimento nell'ambito del percorso di ricerca dottorale di chi scrive. Il presente contributo non si propone di ripercorrere il lavoro svolto nei tre anni di Dottorato, bensì di evidenziare le nuove emergenze prodotte dalla ricerca attraverso una metodologia interdisciplinare che coniuga studi teatrologici e Digital Humanities. Al centro dello studio si colloca il corpus audiovisivo della compagnia, composto da oltre 1.300 video attualmente consultabili presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna. Materiali che non solo documentano le produzioni teatrali della compagnia, ma anche il processo creativo del regista Armando Punzo, a testimonianza del ruolo svolto dalle riprese video come strumenti attivi nella genesi degli spettacoli.

Due sono state le direttrici principali dell'indagine, che hanno permesso di aggiornare lo stato degli studi in riferimento sia all'ambito documentale, sia alle acquisizioni critico-interpretative.

## **Valorizzazione e accessibilità delle fonti d'archivio per lo studio della Compagnia della Fortezza**

Nel 2013 l'Associazione Carte Blanche, della Compagnia della Fortezza, ha avviato un progetto di riordino, valorizzazione e digitalizzazione del proprio archivio, coinvolgendo il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna per il tramite della docente Cristina Valenti, che ne ha assunto il coordinamento scientifico. Il progetto, formalizzato attraverso una convenzione sottoscritta con la Soprintendenza archivistica e bibliografica dell'Emilia-Romagna, con la collaborazione della Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana, ha portato nel 2015 al censimento di un fondo archivistico contenente materiali documentari conservati su supporti

cartacei, fotografici e audiovisivi. La documentazione audiovisiva si riferisce agli spettacoli diretti da Armando Punzo comprensivi di tutte le prove e le repliche dal 1987 al 2014, ai quali si aggiungono materiali video realizzati da terzi utilizzati a fini di studio e servizi giornalistici. L'ultima fase del progetto ha riguardato la migrazione su supporto digitale dei materiali audiovisivi, confluiti nel fondo audiovisivo attualmente conservato sia presso la sede di Carte Blanche a Volterra sia presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna. Tuttavia, la consultazione dei file video era resa nebulosa dalla sommarietà dei metadati descrittivi che comprendevano solo alcune informazioni essenziali: file; codice spettacolo; codice supporto; codice inventario; codice lavorazione e nome file; descrizione/titolo; note; note tecniche acquisizione/controllo. Il progetto portato avanti da chi scrive nel triennio di Dottorato ha avuto come esito la definizione di nuovi criteri di catalogazione, la creazione di metadati descrittivi completi e l'implementazione di un'interfaccia *user-friendly* per facilitare la fruizione del fondo, rendendolo più accessibile alla comunità di riferimento.

## **Nuove acquisizioni in merito al ruolo delle registrazioni video come fonti di studio**

La Compagnia della Fortezza è l'esperienza di Teatro Carcere più dura-tura in Italia e tra le più importanti d'Europa: la rilevanza della compagnia è stata evidenziata nell'ampia letteratura critica, a partire dal saggio fon-dativo di Claudio Meldolesi *Immaginazione contro emarginazione* (1994), fino agli studi monografici pubblicati negli anni successivi (Bernazza & Valentini 1998; Ciari 2011; Cremonini 1998; Frattali 2019; Giannoni 1992; Punzo 2019, 2013), oltre agli articoli, interviste, capitoli di libri, e tesi di laurea. Alla Compagnia della Fortezza sono state dedicate inoltre mostre fotografiche (Buscarino 2002; Vaja 2002, 2003, 2005) e documentari (Pannone 2024; Iannaccone 2018; Bellinelli 2012, 2010, 2004; Baroni 2008; Moro 2006, 2004; Manoni 2004; Salvadori & Di Pasquale 2000; Catalano & Salvadori 1998; Keller 1996; Marcelli 1993), e il lavoro in carcere di Armando Punzo ha prodotto un cospicuo materiale archivistico, di tipo cartaceo, fotografico e audiovisivo. Tuttavia, anche per le difficoltà di consultazione, il materiale archivistico non era ancora stato utilizzato nella sua interezza come fonte di studio per indagare la metodologia di lavoro di Armando Punzo e il

ruolo della ripresa video nella genesi degli spettacoli. Lo studio sistematico del fondo archivistico ha permesso di aprire nuove prospettive interpretative, proprio assumendo lo strumento audiovisivo come parte integrante del processo creativo e traccia della genesi degli spettacoli.

## La ripresa video nel metodo di lavoro di Armando Punzo

Fin dagli esordi della Compagnia della Fortezza, Armando Punzo ha attribuito un ruolo centrale alla ripresa video come strumento di documentazione e di lavoro, come egli stesso afferma: «Ho cominciato fin da subito a fare riprese video nel carcere di Volterra, perché mi sembrava tutto così eccezionale e perché stava accadendo qualcosa in un contesto non accessibile allo sguardo degli altri». Già dal primo laboratorio teatrale del 1988-1989, il regista inizia a filmare il lavoro della compagnia, nonostante le limitazioni imposte dal regolamento penitenziario e dalle scarse risorse tecniche. Le prime riprese, realizzate con strumenti d'occasione, prestati o noleggiati, rispondono a un'esigenza principalmente archivistica e conservativa, ma ben presto si sviluppa la consapevolezza che la telecamera possa diventare parte integrante di un metodo di lavoro che coniuga improvvisazioni degli attori e registrazioni video.

Quando sono entrato in carcere ho deciso di usare tutto ciò che il carcere offriva, in positivo e in negativo, come l'impossibilità di vedere la propria immagine – non c'è, ad esempio, un vero e proprio specchio se non qualche pannello in plastica che deforma il riflesso. Per questo motivo, la possibilità di rivedersi in video attivava le persone. Quando accendevo la telecamera, durante le prove, vedevo che certe persone si accendevano: immortalare il tempo dava, infatti, la possibilità di conservare quello che accadeva, impedendo che tutto sparisse nel dimenticatoio del contenitore-carcere. Se il carcere annulla la persona, la telecamera la rimette al centro fornendo un senso di esistenza e di possibilità (intervista ad Armando Punzo, 2024).

La prima registrazione conservata in archivio risale al febbraio 1993 e documenta le prove di *Marat-Sade*. Con l'acquisizione di una telecamera di proprietà nel 1994 Punzo arriva progressivamente a definire un vero e proprio metodo di lavoro che consiste nel riprendere, quasi compulsivamente, ogni sessione di prova, ogni improvvisazione, ogni frammento creativo,

consapevole che in ogni momento potrebbe accadere qualcosa di fondamentale e irripetibile. E se il lavoro del regista con gli attori termina con l'uscita dal carcere, quello sulle registrazioni continua la sera, davanti allo schermo, in un processo solitario e indefesso di visione, selezione e montaggio dei materiali.

Se l'improvvisazione rappresenta uno strumento fondamentale nel metodo di Armando Punzo, il video assume un ruolo centrale nel lavoro con gli attori detenuti, non dotati di competenze professionali sul piano delle tecniche fisiche, vocali e gestuali. In questo contesto, infatti, la ripresa video non documenta solo il processo creativo ma concorre alla memoria del corpo, offrendo un supporto visivo che aiuta gli attori a tornare su un'improvvisazione di giorni, settimane o addirittura mesi prima. Ma non solo: rivedersi in video permette all'attore di sviluppare una maggiore consapevolezza di sé, dei propri limiti, di ciò che attraverso il teatro è possibile raggiungere e conquistare oltre la propria dimensione quotidiana. La visione in video delle improvvisazioni e dei brani performativi produce nell'attore consapevolezza di sé e concorre alla possibilità di riattivare le condizioni del momento creativo. Non si tratta semplicemente di lavorare sulla memoria, riproducendo fedelmente una scena creata precedentemente, bensì di riavviare il complesso processo creativo che ha portato alla luce l'improvvisazione iniziale.

Lavorare con attori non professionisti sull'improvvisazione non è facile: quando durante una prova accade qualcosa di straordinario che non viene in qualche modo catturato, quell'evento sparisce. Se poi cerchi di lavorare sulla memoria di ciò che è accaduto, non ci riesci. La persona stessa lavora solo sulla memoria, svuotando così l'azione e l'idea. Invece, se rivedi in video un'improvvisazione fatta un mese prima, ricollegli tutte le immagini che ti guidavano: in questo modo, non rifai semplicemente quello che eri, ma rimetti in moto tutto il processo che ti ha portato a quell'improvvisazione (*Ibidem*).

Un episodio apparentemente aneddotico può essere utile a comprendere come l'occhio della telecamera possa servire a leggere il lavoro dell'attore e interpretarne sviluppi e potenzialità. Tra le persone che hanno preso in mano la telecamera durante le prove della compagnia c'è stato anche il regista Matteo Garrone che il 14 luglio 2005 entra nel carcere di Volterra invitato da Armando Punzo per incontrare gli attori della compagnia e assistere

alla preparazione dello spettacolo *Appunti per un film*. Questa giornata è documentata in alcuni video conservati in archivio. In quell'occasione, Matteo Garrone assiste a un'improvvisazione di Aniello Arena e ne rimane particolarmente impressionato. Lo stesso attore lo ricorda nella sua autobiografia: «Nel 2005, avevo conosciuto Matteo Garrone durante lo spettacolo *Appunti per un film* a Volterra. Armando gli aveva dato la sua telecamera e lui mi aveva ripreso per tutto il tempo» (Arena & Olati, 2013: 206). Nel 2011 Garrone contatta Aniello Arena per il suo film *Reality*, nel quale l'attore interpreterà il ruolo del protagonista grazie al regime di semilibertà accordatogli per meriti artistici. Questo episodio, iniziato con una piccola telecamera affidata alle mani di Matteo Garrone nel teatrino del carcere di Volterra, segna l'inizio della carriera di Arena come attore cinematografico.

## **L'archivio digitale: metadattazione e consultazione**

L'accessibilità e la consultabilità del materiale audiovisivo conservato nell'archivio della Compagnia della Fortezza sono i principali obiettivi che hanno guidato il progetto di ricerca qui descritto, nel corso dei tre anni di Dottorato. I progetti di archiviazione e di digitalizzazione del patrimonio immateriale dello spettacolo, così come del patrimonio culturale *tout court*, dovrebbero sempre mettere al centro l'esperienza del fruitore, rivolgendo l'attenzione *in primis* alla comunità di riferimento. Soprattutto nell'ambito dell'archivistica digitale, l'attenzione nei confronti dell'utente rappresenta un'importante novità «che sta modificando la concezione stessa del database, nato come “contenitore” per facilitare l'archiviazione e la catalogazione dei metadati» (Gavrilovich 2017: 29). Un cambiamento di prospettiva che guarda all'utente finale come al cuore del progetto stesso.

Il lavoro di metadattazione dei file video è proceduto attraverso diverse fasi interconnesse.

## **Definizione delle categorie di metadati funzionali alla completa descrizione del singolo record**

Il primo passo del progetto ha riguardato l'ampliamento delle categorie sommarie utilizzate in fase di digitalizzazione. Preso come riferimento lo

standard ISAD(G) sono stati individuati gli elementi descrittivi appartenenti a sette aree:

- *area dell'identificazione*: codice identificativo (nome file), codice inventario, didascalia, data ripresa;
- *area delle informazioni sul contesto*: proprietario dati, compagnia/altre regie/altro, operatore video, editor, codice supporto, codice spettacolo, spettacolo/progetto di riferimento, regia, titolo testo di riferimento, autore di riferimento;
- *area delle informazioni relative al contenuto e alla struttura*: descrizione, durata, contenuto, etichetta supporto;
- *area delle informazioni relative alle condizioni di accesso e utilizzazione*: conservatore file, conservatore supporti, accessibilità, tipologia diritti, titolare diritti, restrizioni di uso;
- *area delle informazioni relative a documentazione collegata*: collocazione file, link alla scheda spettacolo;
- *area delle note*: note;
- *area di controllo della descrizione*: compilatore, data creazione record, data modifica record.

## **Visione e analisi di tutti i file video dell'archivio e stesura dei metadati descrittivi**

Il lavoro di visione integrale dei 1.359 file video conservati in archivio e la successiva stesura dei relativi metadati descrittivi ha impegnato quasi due anni: ogni video visionato è stato analizzato nel dettaglio per raccogliere e organizzare le informazioni chiave. Nel corso di questa fase di lavoro sono emerse numerose difficoltà legate alla lacunosità dei metadati generati durante il recupero e la digitalizzazione, che si sono rivelati spesso incompleti, assenti o errati. In particolare, è stato problematico identificare alcuni dati fondamentali, come l'anno e il luogo di alcune riprese. Per far fronte a tali difficoltà si è fatto ricorso al confronto con altre fonti, in particolare cartacee (emerografia, appunti e note di regia, documenti amministrativi). Oltre alle fonti scritte, è stata fondamentale la collaborazione con Armando Punzo e Cinzia De Felice, direttrice organizzativa di Carte Blanche, che hanno fornito informazioni dirette sulla collocazione temporale e spaziale di alcuni video.

## Accessibilità e consultazione

Parallelamente alla stesura dei metadati descrittivi si sono svolti gli incontri – telematici e in presenza – con Carte Blanche, allo scopo di definire l'accessibilità e la consultabilità del materiale audiovisivo. In particolare, è emerso l'importante tema della gestione dei video girati all'interno del carcere, sulla base di parametri etici e di sicurezza. I momenti di quotidianità degli attori detenuti catturati dalle riprese nei momenti delle prove, qualora estrapolati dal contesto, potrebbero infatti risultare fraintendibili e fuorvianti, prestandosi anche a eventuali strumentalizzazioni di matrice "politica". La necessità di proteggere i diritti e la dignità dei partecipanti, insieme al rispetto del contesto carcerario, è stata quindi assunta come una questione centrale. Accanto a questo, è emerso il tema dei presupposti artistici del lavoro, in particolare in relazione alla visione di Armando Punzo. Per il regista, infatti, lo spettacolo finito non rappresenta mai un punto di arrivo statico e definitivo, bensì il momento di una ricerca costantemente in evoluzione. In questo senso, la diffusione delle riprese video delle repliche rischierebbe di cristallizzare un singolo momento di un processo artistico che è, per sua natura, fluido e in continuo divenire. Tale cristallizzazione potrebbe alterare la percezione del lavoro, fissandolo in una fase che non rappresenta l'interesse del processo, né la complessità dell'opera *in fieri*.

Di conseguenza, rispettando la volontà del soggetto produttore dell'archivio, è stata presa la decisione di rendere accessibili i video solo in sede, limitandone la consultazione fisica presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna, per garantire un controllo più regolamentato del materiale. La consultazione dei video sarà permessa previa richiesta motivata e successivo accoglimento della stessa; i video potranno essere visionati esclusivamente su un computer messo a disposizione dalla Biblioteca delle Arti sul quale verrà effettuata la disattivazione della connessione di rete (Wi-Fi o Ethernet) e dell'utilizzo di periferiche di memorizzazione usb per evitare la copia o la diffusione non autorizzata dei file; ogni fruitore sarà tenuto a firmare una dichiarazione con la quale si impegna a non divulgare il materiale video in alcuna forma (video, foto, audio etc.).

I metadati descrittivi, invece, saranno resi disponibili anche da remoto, questo allo scopo di permettere ai fruitori una prima fase di consultazione a distanza, al fine di selezionare i materiali video di proprio interesse e programmarne la consultazione in sede.

## Creazione del file XML per la conservazione dei metadati

Una volta definite accessibilità e modalità di consultazione dei materiali video, il passo successivo ha riguardato la creazione di file XML per conservare i metadati descrittivi, prevenire il rischio di obsolescenza, consentire l'interoperabilità e garantire l'indipendenza da specifici software. Per soddisfare questi obiettivi sono stati utilizzati i seguenti standard internazionali: EAD3, standard per la descrizione di archivi e raccolte di documenti archivistici; Dublin Core e Dublin Core Terms, standard per la descrizione di risorse digitali; TEI, standard per la codifica di testi digitali. Sulla base degli standard utilizzati è stata definita la struttura dello schema XML EAD, una struttura gerarchica che va dal generico allo specifico, consentendo di organizzare e rappresentare in modo sistematico le informazioni relative alla collezione archivistica:

<ead> livello principale, che definisce il namespace, l'inizio e la fine del file  
 <eadheader> contiene informazioni generali sull'archivio e sul soggetto produttore

<archdesc> contiene la descrizione dell'archivio stesso  
 <c01> cartella di ciascuno spettacolo/progetto  
 <c02> singolo oggetto (file)

Questa struttura segue la suddivisione dell'archivio in cartelle, rispecchiando l'organizzazione fisica e digitale della collezione. Ogni contenuto è così rappresentato in modo gerarchico, garantendo una consultazione ordinata e coerente con la disposizione originaria del materiale archivistico.

## Creazione di una pagina web per la consultazione dei principali metadati descrittivi da remoto

Utilizzando html e css è stato realizzato un sito web con interfaccia *user-friendly* che incorpora uno script JavaScript per la visualizzazione e la ricerca dei principali metadati descrittivi: didascalia; tipologia contenuto; data; luogo; durata; descrizione; note; accessibilità. Il sito, intitolato Archivio Compagnia della Fortezza, sarà ospitato sul server del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna e sarà accessibile dalla pagina della Biblioteca delle Arti, sezione "Archivi e altre collezioni speciali", con una struttura chiara e funzionale che faciliti l'accesso e la consultazione del contenuto da remoto.

La homepage è suddivisa in tre sezioni principali: la sezione “Archivio” fornisce una breve descrizione del materiale audiovisivo conservato nell’archivio e della storia che ha portato alla sua digitalizzazione; la sezione “Consulta l’archivio” replica la suddivisione in cartelle, da qui è possibile scaricare l’xml completo dell’archivio e accedere alle pagine dei singoli spettacoli/progetti tramite link ipertestuali; nella sezione “Contatti” sono fornite le informazioni necessarie per mettersi in contatto con Carte Blanche (*producer*) e con la Biblioteca delle Arti (*management*).

## **Creazione di un database interrogabile user-friendly per la consultazione dell’archivio in presenza**

Attraverso l’utilizzo del software FileMaker è stato sviluppato un database per la consultazione in sede dei documenti audiovisivi della Compagnia della Fortezza, accessibile presso la Biblioteca delle Arti. Il sistema presenta un’interfaccia *user-friendly* che consente di visualizzare un elenco completo delle registrazioni o degli spettacoli, con possibilità di navigare tra schede descrittive dettagliate. Le funzionalità avanzate includono una maschera di ricerca che permette di filtrare i dati per parole chiave e fornisce una visualizzazione dinamica dei dati relativi a più spettacoli/progetti. Gli utenti possono accedere al database con un profilo “Ospite”, mentre solo gli amministratori hanno la possibilità di modificare i dati. Il database costituisce un prezioso strumento di ricerca le cui funzionalità avanzate, come la navigazione intuitiva, la ricerca per parole chiave e i dati dinamici che collegano i documenti a più spettacoli, offrono agli studiosi un accesso agevolato e dettagliato al vasto archivio audiovisivo della Compagnia della Fortezza. L’implementazione di questi strumenti non solo rende il processo di consultazione più immediato, ma garantisce anche la tutela e l’integrità dei dati, non configurandosi semplicemente come un contenitore di informazioni, ma come un vero e proprio strumento di valorizzazione e diffusione del patrimonio culturale della compagnia. Questo sistema permette ai fruitori di entrare in contatto con un materiale spesso complesso e stratificato, facilitando la comprensione e la contestualizzazione delle opere, promuovendo così una maggiore accessibilità e un’interazione diretta con la ricchezza del fondo.

Assicurando per ogni documento audiovisivo una descrizione accurata e la possibilità di una consultazione, il lavoro di ricerca ha permesso l'ulteriore valorizzazione del patrimonio archivistico e delle fonti disponibili per lo studio della Compagnia della Fortezza aprendo anche nuove prospettive per l'indagine sul metodo di Armando Punzo, con particolare attenzione al ruolo del video come strumento essenziale tanto nella documentazione quanto nella creazione degli spettacoli.

## Bibliografia

- Arena, A. & Olati, M.C. (2013). *L'aria è ottima (quando riesce a passare). Io, attore, fine-pena-mai*. Rizzoli.
- Bernazza, L. & Valentini, V. (1998). *La Compagnia della Fortezza*. Rubbettino Editore.
- Buscarino, M. (2002). *Il teatro segreto*. Leonardo Arte.
- Ciari, L. (2011). *Armando Punzo e la scena imprigionata. Segni di una poetica evasiva*. La Conchiglia di Santiago.
- Cremonini, A. (1998). *La Compagnia della Fortezza 1988-1998*. Stampa Alternativa.
- Frattali, A. (2019). *Santo Genet da Genet per la Compagnia della Fortezza*. Edizioni ETS.
- Gavrilovich, D. (2017). "Performing Arts Archives. Dal Database al Knowledge base: stato dell'arte e nuove frontiere di ricerca". *Arti dello Spettacolo / Performing Arts*, 3(1).
- Giannoni, M.T. (1992). *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*. TracEdizioni.
- Meldolesi, C. (1994). "Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere". *Teatro e Storia*, 9(16): 41-68.
- Punzo, A. (2013). *È ai vinti che va il suo amore*. Edizioni Clichy.
- Punzo, A. (2019). *Un'idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna*. Luca Sossella Editore.

Vaja, S. (2002). *I buoni e i cattivi: immagini dal non teatro di Armando Punzo/mostra fotografica di Stefano Vaja. Nihil Nulla, ovvero la macchina di Amleto da Hamletmaschine di Heiner Müller*. Teatro Metastasio di Prato-Biennale di Venezia.

Vaja, S. (2003). *Progetto Carcere di Volterra - immagini da un Carcere all'avanguardia*, catalogo.

Vaja, S. (2005). *Elogio alla Libertà*. Mup.

## Videografia

*Qui è altrove - Buchi nella realtà*, regia di G. Pannone (2024). Bartlebyfilm, Aura Film, Rsi - Radiotelevisione svizzera, Carte Blanche, acri.

*Anime salve*, puntata del programma *I dieci comandamenti*, regia di D. Iannaccone (2018). Rai.

*Le metamorfosi di Aniello. Aniello Arena*, regia di M. Bellinelli (2012). Rsi.ch La1 - Radiotelevisione svizzera italiana.

*Catene come destino*, regia di M. Bellinelli (2010). rsi.ch la1 - Radiotelevisione svizzera italiana.

*Mi interessa Don Chisciotte*, regia di L. Baroni (2008).

*Chant d'amour... Ma chi me lo avrebbe detto a me che avrei fatto l'attore*, regia di A. Moro (2006). Pcm - Produzioni Multimediali Roma.

*Nella tana del lupo*, regia di M. Bellinelli (2004). Rsi.ch La1 - Radiotelevisione svizzera italiana.

*Siamo fuori dal tunnel*, trasmesso dal programma *Un mondo a colori*, regia di A. Moro (2004). Rai Educational.

*Teatro e Carcere - Appunti per un documentario*, regia di E. Manoni (2004). Carte Blanche/Centro Nazionale Teatro e Carcere.

*Orlando Furioso*, regia di A. Salvadori & V. Di Pasquale (2000). Carte Blanche-VolterraTeatro, Centro Nazionale Teatro e Carcere Volterra in collaborazione con Azienda Usl Bologna Nord, Assessorato alla Sanità - Provincia di Bologna, Assessorato alle politiche sociali - Regione Emilia-Romagna.

*Laboratorio teatrale 1998 - Orlando Furioso*, regia di P. Catalano & A. Salvadori (1998). Carte Blanche con il sostegno di Eti - Ente Teatrale Italiano.

*Il teatro dentro le mura*. La Compagnia della Fortezza, regia di R. Keller (1996). Zdf (Zweites Deutsches Fernsehen).

*Le voci di dentro - Carte Blanche: cinque anni di teatro nel carcere di Volterra*, regia di S. Marcelli (1993). Rai-Tgr in collaborazione con Provincia di Pisa.

PARTE 9:  
“SAVE AS”. FONDI E ARCHIVI DIGITALI  
PER LA CONOSCENZA E LA TRASMISSIONE  
DEI PATRIMONI TEATRALI



# Non una semplice copia: la trasmissione del patrimonio teatrale attraverso il digitale

*Federica Scaglione*

Università degli Studi di Genova

DOI: 10.54103/st.256.c559

## **Abstract**

La trasmissione del patrimonio teatrale nell'era digitale solleva questioni teoriche e operative, richiede un approccio che superi la mera identificazione della digitalizzazione con la realizzazione di una copia dematerializzata per considerare invece il digitale come strumento di ri-significazione. Questo contributo esplora il ruolo del digitale nella trasmissione del patrimonio teatrale, analizzando il caso del Teatro della Tosse. La ricerca si concentra sulla creazione della Collezione digitale del Teatro della Tosse, un modello di digitalizzazione che affronta sfide legate alla natura eterogenea del patrimonio teatrale. Il lavoro adotta una prospettiva interdisciplinare, che intreccia studi teatrali, digital humanities ed heritage studies per ridefinire il concetto di patrimonio teatrale e le sue modalità di trasmissione. Il risultato dell'analisi evidenzia il valore del digitale come elemento capace di garantire nuove forme di accesso, interpretazione e fruizione della memoria teatrale.

## **Parole chiave**

Archivio; digital humanities; teatro contemporaneo

## **Not a Simple Copy: The Transmission of Theatrical Heritage through the Use of Digital Technologies**

## **Abstract**

The transmission of theatrical heritage in the digital age raises both theoretical and practical questions, requiring an approach that moves beyond merely equating digitization with the creation of a dull copy. Instead, the

digital should be understood as a tool to give a new life to past heritage. This study explores the role of digital technologies in the transmission of theatrical heritage, focusing on the case of the Teatro della Tosse. This research examines the creation of the Teatro della Tosse Digital Collection, a digitization model that addresses challenges related to the heterogeneous and non-inventoried nature of theatrical heritage. Adopting an interdisciplinary perspective, this study intertwines Theatre Studies, Digital Humanities, and Heritage Studies to redefine the concept of theatrical heritage and its modes of transmission. The results of this study highlight the value of digital technologies in enabling new forms of access, interpretation, and engagement with theatrical memory.

### **Keywords**

Archive; Digital Humanities; Contemporary Theatre

La trasmissione del sapere in epoca digitale è un fenomeno che si presta ad ampie indagini teoriche e che, parallelamente, non può prescindere da molteplici implicazioni operative. Tali implicazioni, per non essere valutate esclusivamente in prospettiva strumentale, devono necessariamente essere considerate unitamente agli obiettivi teorici individuati. La finalità di questo contributo, pertanto, è evidenziare come l'indagine sulla trasmissione, nello specifico, del patrimonio teatrale possa decisamente ampliare i propri orizzonti se si considera il digitale non tanto come un semplice strumento finalizzato a realizzare una "copia" dell'eredità culturale in questione, quanto come un elemento capace di ri-significare tale patrimonio, favorendo una visione d'insieme, evidenziandone vuoti e accumuli, e delineando nuove traiettorie di ricerca possibili. Gli aspetti teorici sopracitati saranno esplorati parallelamente all'approfondimento di un caso di studio specifico – quello del Teatro della Tosse – il cui patrimonio storico è stato, in piccola parte, studiato, digitalizzato e riorganizzato in un progetto di valorizzazione nell'ambito della mia ricerca dottorale in digital humanities dal quale questo contributo è scaturito.

## Come e perché studiare la trasmissione del patrimonio teatrale

Chiedersi come si trasmetta il patrimonio teatrale attraverso il digitale significa confrontarsi con una domanda di ricerca ampia che si declina in almeno tre quesiti più circoscritti. Quando ci si pone questo interrogativo, infatti, è necessario chiedersi, anzitutto, che cosa si voglia intendere con l'espressione "patrimonio teatrale", in secondo luogo quali strategie siano necessarie per trasmettere questo patrimonio senza snaturarlo e, infine, quale ruolo possa avere il digitale nel processo di trasmissione, quali potenzialità e quali limiti. Per affrontare questi interrogativi, arrivando a formulare una definizione di patrimonio teatrale – a partire da quelle esistenti – e a promuovere una concezione del digitale non meramente strumentale, ma finalizzata a intendere questa tecnologia come qualcosa capace di cambiare il nostro punto di vista, è stato necessario fare riferimento a letterature variegiate che spaziano dagli studi teatrali, alle digital humanities, agli heritage studies.

In termini operativi, questi obiettivi si sono tradotti nella realizzazione di un sito – denominato Collezione digitale del Teatro della Tosse<sup>1</sup> – dedicato alla trasmissione del patrimonio teatrale del Teatro della Tosse di Genova. Questo caso di studio è stato scelto in quanto presenta delle caratteristiche che lo accomunano a molte altre realtà, rendendolo un potenziale modello per altri progetti di digitalizzazione. Tra gli aspetti più significativi si segnalano la disponibilità di un ricco ed eterogeneo patrimonio non inventariato – che testimonia cinquant'anni di attività caratterizzati dalla tendenza a sperimentare soluzioni espressive diversificate – e la propensione a portare avanti un'attività di produzione stabile, confrontandosi con il problema del repertorio teatrale e del riutilizzo periodico dei materiali. Tra gli aspetti che rendono ulteriormente interessante questo caso, nonostante costituiscano un elemento di complessità, troviamo anche la propensione del Teatro della Tosse ad allestire spettacoli in spazi non convenzionali e il fatto che si tratti di un teatro che ha svolto gran parte della propria attività in un periodo dominato dai formati analogici e che, pertanto, possiamo definire "non nativo digitale".

---

1 Il sito, di cui si riportano alcune schermate, sarà presto reso pubblico.

In sintesi, le motivazioni che hanno innescato questa ricerca sono due: la prima si configura in termini maggiormente teorici, la seconda interessa direttamente aspetti operativi. All'origine di questo progetto c'è, anzitutto, il desiderio di valorizzare un'eredità culturale che rischia di essere esposta a usura e utilizzo improprio, al fine di renderla accessibile non solo per interessi scientifici, ma, potenzialmente, anche per scopi divulgativi e – poiché la Tosse tende a riportare in scena frequentemente i propri spettacoli e, pertanto, consulta molto spesso il proprio archivio – per un utilizzo interno al teatro. In termini operativi, la motivazione deriva anche dalla constatazione dell'assenza di un modello condiviso di digitalizzazione di un archivio teatrale alla cui elaborazione si ambisce a contribuire.

### **Aspetti definatori: teatrale, patrimonio e digitale**

Operando in ambiti d'indagine variegati, è stato necessario definire quesiti precisi a partire dai quali interrogare le tre diverse letterature scientifiche. Anzitutto, è stato necessario esaminare lo stato dell'arte relativo alle numerose definizioni possibili dei termini “teatro” e “teatrale” (Balme 2008; Fischer-Lichte 2009; Sacchi 2012; Ferraresi 2019); in secondo luogo si è fatto riferimento agli studi dedicati alla trasmissione del patrimonio culturale e, nello specifico, teatrale, guardando anche al concetto di *Intangible Cultural Heritage* (Casari *et al.* 2023), per poi arrivare a considerare i diversi modi in cui la tecnologia digitale ha condizionato e continua a condizionare i processi di elaborazione, condivisione e trasmissione del sapere (Putti 2024).

Per quanto riguarda il primo punto, sappiamo che le accezioni della parola “teatro” dipendono necessariamente dal contesto e possono essere estremamente diversificate. Dopo un'ampia rassegna della letteratura, si è optato per l'adozione della definizione elaborata De Marinis a partire dagli anni Ottanta e così sintetizzata dall'autore nel 2007.

Ritengo che ormai esista un consenso abbastanza vasto circa quello che si è affermato, negli ultimi trent'anni, come l'oggetto specifico degli studi teatrali: non più il testo scritto ma neppure soltanto lo spettacolo, bensì il teatro, il fatto teatrale, inteso appunto non come semplice prodotto-risultato ma come il complesso dei processi produttivi e ricettivi che circondano, fondano e costituiscono lo spettacolo (De Marinis 2007: 262).

Tale accezione identifica il fatto teatrale come un processo che, pertanto, comprende anche ciò che precede e ciò che segue lo spettacolo. Questo tipo di approccio è risultato molto significativo in ottica patrimoniale, portando a valorizzare tutti i documenti che attestano la vita dello spettacolo prima e dopo il suo debutto.

Per quanto riguarda il secondo punto, vale a dire la trasmissione del teatrale, si è fatto riferimento a una letteratura ampia che ha compreso testi di impostazione filosofica (Foucault 1969) e molti contributi legati ai performance studies statunitensi (Phelan 1993; Schneider 2001; Taylor 2003), dedicando un esteso spazio alla prospettiva italiana (Guarino 2005; Locatelli 2003 e 2006; Bortoletti e Sacchi 2018). All'interno di questa ricognizione, sono stati inclusi anche contributi incentrati sulla danza (Lepecki 2010) e sulle performance art (Gusman 2023) che si sono rivelati molto stimolanti per ampliare gli orizzonti della riflessione. Per delineare le specificità del processo di trasmissione del patrimonio teatrale è stato necessario fornire una concettualizzazione precisa, coniugando gli elementi emersi dalla riflessione sul teatrale con i significati derivanti dal concetto di "patrimonio". Anche in questo caso, si è scelto di passare in rassegna le definizioni esistenti, tra le quali è emersa, come particolarmente generativa seppur non recente, quella fornita da Calendoli nel 1991.

Il patrimonio teatrale è costituito da quanto documenta direttamente o indirettamente l'evento teatrale in sé, nella sua preparazione e nei suoi esiti. È pertanto un patrimonio eterogeneo, la cui composizione e la cui forma riflette il modo in cui è stato vissuto il teatro così sotto l'aspetto artistico come sotto l'aspetto sociale. Del patrimonio teatrale fanno parte i progetti degli edifici e i bozzetti delle scenografie, i manoscritti degli autori e le annotazioni apportate dagli attori sui copioni, gli spartiti musicali e gli strumenti adoperati per eseguirli, gli elenchi di spesa per gli allestimenti, i libri mastri nei quali sono registrati gli incassi di un teatro, le maschere, i costumi e infiniti altri documenti e oggetti imprevedibili (Calendoli 1991: 22).

Da tale definizione emerge come siano da considerarsi costitutivi del patrimonio teatrale anche elementi che, presi in esame singolarmente, possono sembrare non significativi, ma che, inseriti all'interno di una visione d'insieme, contribuiscono a fornire un'immagine complessa e sfaccettata della realtà di cui si vuole trasmettere l'eredità culturale. Questa valorizzazione

del contesto è, non a caso, anche alla base del concetto di “patrimonio culturale immateriale” promosso dall’UNESCO nella Convenzione del 2003 che sottolinea come l’aggettivo “immateriale” faccia, in realtà, riferimento alla compresenza e complementarità di elementi materiali e immateriali, in particolare a

le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d’identità e di continuità [...] (UNESCO 2003).

Il digitale, infine, è stato studiato in quanto elemento capace di cambiare la *forma mentis*, incidendo sui meccanismi di produzione e trasmissione del sapere, nonché sui processi di memorizzazione e apprendimento. Dati questi presupposti e a fronte della diffusione di strumenti che incrementano la disponibilità di dati e ne moltiplicano le possibilità di accesso, è stata riconosciuta la necessità di dotarsi di sistemi di selezione e gestione delle informazioni. Il digitale, infatti, è da intendersi come qualcosa che è capace di cambiare il punto di vista anche su patrimoni molto noti, dei quali è possibile acquisire nuove visioni d’insieme.

## Strumenti e metodologia del processo di digitalizzazione

Il processo di digitalizzazione del patrimonio teatrale è suddivisibile in tre fasi: la selezione del *corpus* da digitalizzare, la digitalizzazione vera e propria – vale a dire la trasformazione degli artefatti in dati, seguita dall’inserimento di altri dati che, a loro volta, li descrivono, portando alla metadattazione – e, infine, la definizione del tipo di visualizzazione necessaria per valorizzare un patrimonio spesso eterogeneo.

Prima di approfondire le singole fasi, è necessario fare una premessa in quanto, come evidenziato anche nel *Piano Nazionale di Digitalizzazione del patrimonio culturale 2002-2023* (MiC 2022), è preferibile intervenire su fondi che sono già stati oggetto di operazioni di ordinamento e che, pertanto, sono stati, se non descritti, almeno inventariati. Tuttavia, ciò non sempre

è possibile, in quanto ordinare un archivio è un'operazione estremamente complessa che richiede estese competenze archivistiche. A livello teorico, inoltre, si possono distinguere due digitalizzazioni di tipo diverso: si può, infatti, digitalizzare un archivio preesistente o parte di esso, oppure creare *ex novo* una collezione digitale che riunisce materiali disseminati. È bene ricordare che, nonostante nel primo caso si possa scegliere di far ricorso a un utilizzo maggiormente strumentale del digitale, non si tratta comunque di realizzare una copia, bensì di una versione arricchita dell'archivio preesistente, perché metadatata e, auspicabilmente, interoperabile.

Arrivando ai criteri di selezione del *corpus*, distinguiamo, anzitutto, i casi in cui si procede con la digitalizzazione di un archivio esistente, come accaduto, per esempio, per l'Archivio Teatrale Andres Neumann<sup>2</sup>, l'archivio digitale del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino<sup>3</sup>, le Merce Cunningham Dance Capsules<sup>4</sup> e il Comédie-Française Registers Project (CFRP)<sup>5</sup>. Nel caso in cui, invece, si creino delle collezioni digitali *ex novo* possiamo adottare criteri di tipo geografico – come nei casi di AusStage (The Australian Live Performance Database)<sup>6</sup>, dell'Archivo Digital de Teatro Cubano (ADTC)<sup>7</sup> e dell'Hemispheric Institute Digital Video Library (HIDVL)<sup>8</sup> –, oppure criteri di tipo tematico, come per il Global Shakespeares Video and Performance Archive<sup>9</sup>, IbsenStage<sup>10</sup> e Scène Européennes & extra-européennes Marivaux (SEM)<sup>11</sup>. Inoltre, è possibile scegliere di intersecare più criteri, come nei

---

2 Si rimanda al sito dell'Archivio Teatrale Andres Neumann: [https://ca-archivi.sns.it/ardes-web\\_funaro/cgi-bin/pagina.pl?PrpSecId=186](https://ca-archivi.sns.it/ardes-web_funaro/cgi-bin/pagina.pl?PrpSecId=186). L'ultima consultazione di tutti gli URL citati è avvenuta in data 10 febbraio 2025.

3 Si rimanda al sito del Centro Studi: <https://archivio.teatrostabiletorino.it/>.

4 Si rimanda al sito delle Merce Cunningham Dance Capsules: <https://dancecapsules.mercecunningham.org/>.

5 Si rimanda al sito del CFRP: <https://www.cfregisters.org/#/>.

6 Si rimanda al sito di AusStage: <https://www.ausstage.edu.au/ausstage/pages/browse/>.

7 Si rimanda al sito dell'ADTC: <https://ctda.library.miami.edu/>.

8 Si rimanda al sito dell'HIDVL: <https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl.html>.

9 Si rimanda al sito del Global Shakespeares Video and Performance Archive che contiene il riferimento al progetto originale MIT Global Shakespeare Project: <https://globalshakespeares.mit.edu/>.

10 Si rimanda al sito di IbsenStage: <https://ibsenstage.hf.uio.no/>.

11 Il progetto SEM non è ancora accessibile pubblicamente, pertanto si rimanda al sito della piattaforma EMAN su cui SEM è ospitato: <https://eman-archives.org/EMAN/items/show/40>.

casi di A|S|I|A – Asian Shakespeare Intercultural Archive<sup>12</sup> (che adotta un criterio tematico e geografico), César – Calendrier Électronique des Spectacle sous l’Ancien régime et sous la Révolution<sup>13</sup> (criterio cronologico e geografico) e INCOMMON – In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy 1959-1979<sup>14</sup> (criterio cronologico, geografico e tematico).

Per realizzare le ultime due fasi della digitalizzazione, è indispensabile scegliere strumenti funzionali agli obiettivi individuati, valutando attentamente l’adozione delle tecnologie di digitalizzazione, dei sistemi di gestione dei contenuti, dei set di metadatazione e delle soluzioni di *visual design*. Per quanto riguarda la digitalizzazione vera e propria, si sceglie di soffermarsi soprattutto sul momento della metadatazione. Nei casi in cui ci si confronta con patrimoni teatrali particolarmente eterogenei è funzionale adottare un sistema di metadatazione che consente l’inserimento e la descrizione di un’ampia varietà di materiali, come, per esempio, il Dublin Core, che prevede una serie di voci adattabili dall’amministratore della risorsa digitale, ha un carattere volutamente generico, la cui semplicità favorisce la presenza di descrizioni normalizzate (Michetti 2014), e consente l’inserimento di metadati aggiuntivi per delle tipologie di materiali specifici. Una scelta altrettanto determinante, nella fase della digitalizzazione, è quella del sistema di gestione dei contenuti. L’International Council on Archives suggerisce quattro strumenti (ArchivesSpace, AtoM, CollectiveAccess e Omeka) specificatamente progettati per la creazione e la gestione di collezioni costituite da materiali iconografici e sonori. Tra questi, nel caso del progetto dedicato al Teatro della Tosse, dopo un periodo di sperimentazione, si è optato per Omeka che incorpora il Dublin Core e che è gestibile in maniera molto libera dall’amministratore.

Per quanto riguarda, infine, la fase della visualizzazione, l’elemento più importante da considerare è che non si deve presupporre che l’utente sappia con certezza quello che desidera vedere; pertanto, si devono offrire più possibilità e quindi una buona visualizzazione deve, anzitutto, mostrare e non chiedere (Whitelaw 2012), come accade ricorrendo anche a visualizzazioni classiche come la *thumbnail*, la lista e la mappa (Ciuccarelli, Mauri 2014).

12 Si rimanda al sito di A|S|I|A: <http://a-s-i-a-web.org/en/home.php>.

13 Si rimanda al sito di César: <https://cesar.huma-num.fr/cesar2/index.php>.

14 Si rimanda al sito di INCOMMON: <https://in-common.org/>.

## Una proposta di collezione digitale per il Teatro della Tosse

Il Teatro della Tosse nacque a Genova nel 1975, in un contesto in cui, dopo la chiusura della Borsa di Arlecchino, il Teatro Stabile esercitava sostanzialmente un monopolio culturale (Buonaccorsi 2015). A fondare e animare questa nuova realtà – che deve il proprio nome al luogo in cui si stabilì inizialmente, Salita della Tosse – troviamo un nutrito gruppo di attori, scenografi e registi, tra cui spiccano Tonino Conte, Emanuele Luzzati e Aldo Trionfo. Durante i primi dodici anni di attività, la Tosse fu, suo malgrado, una realtà nomade che, fino al 1987, dovette fronteggiare continui cambi di sede, vedendo condizionato da questi frequenti spostamenti anche il proprio patrimonio storico con cui instaurò un rapporto singolare.

A questo proposito è interessante ricordare un episodio che vide Luzzati e Conte intervenire, con un intento ben preciso, per eliminare quello che oggi sarebbe considerato un patrimonio di grande valore: gli affreschi realizzati da Luzzati stesso per decorare l'interno del Teatro Alcione che ospitò la Tosse dal 1978 al 1985, anno in cui ricevette lo sfratto. In segno di protesta, il 1° giugno del 1985 fu organizzato un “funerale” per il locale apparentemente destinato a diventare una autorimessa. Al termine dell'ultima fortunata replica dell'inedito di Dario Fo *Storia vera di Piero D'Angera che alla crociata non c'era*, il pubblico e i membri della compagnia, guidati da Conte e Luzzati, cancellarono con abbondante vernice colorata tutti i disegni realizzati dall'illustratore per decorare il foyer dell'Alcione. L'evento ottenne l'effetto sperato perché, in seguito, l'amministrazione comunale si mobilitò per trovare una possibile nuova sede per il Teatro della Tosse che, un anno dopo, si trasferì in zona Sant'Agostino. Questo episodio dimostra come la Tosse ha, dunque, un rapporto complesso con il proprio patrimonio che spesso è caratterizzato da ridondanze e lacune, create più o meno volontariamente.

Si tratta complessivamente di un patrimonio eterogeneo molto ricco, in gran parte costituito da un archivio che non distingue tra corrente, storico e di deposito, nonostante presenti alcuni fondi parzialmente inventariati. La consultazione di questi materiali, finalizzata alla ripresa di alcune produzioni, è molto frequente e presenta conseguenze ambivalenti perché, se, da un lato, il patrimonio è costantemente mantenuto vivo, dall'altro, è continuamente esposto al rischio di dispersione.

A fronte di una storia ricca di avvenimenti, è stato necessario selezionare alcuni materiali da cui partire per sperimentare il processo di digitalizzazione. Si è scelto di ricostruire l'unità dello spettacolo, in continuità con una prassi molto diffusa<sup>15</sup>, riunendo i materiali relativi ad alcuni spettacoli (in Figura 9 l'esempio di *Ubu re*). Per ciascun decennio di attività del teatro è stata individuata una produzione particolarmente significativa:

1975-1985: *Ubu re* (1975) spettacolo che inaugurò la prima stagione della Tosse;

1985-1995: *Nel campo dei miracoli o Il sogno di Pinocchio* (1994) che ottenne successo a livello nazionale e spianò la strada verso il riconoscimento come Teatro stabile Privato (1995);

1995-2005: *I Persiani alla Fiumara* (1998) celebre evento di "teatro fuori dal teatro" allestito presso i capannoni dello stabilimento Ansaldo in corso di smantellamento;

2005-2015: *2984* (2009) spettacolo pensato per uno spazio scenico completamente rivoluzionato;

2015-2025: *Orfeo Rave* (2016) che ha sancito l'incontro delle produzioni della Tosse col mondo della danza.

Comprensibilmente, la necessità di selezione ha portato a escludere alcuni spettacoli molto importanti, come le regie di Trionfo e altre produzioni che hanno segnato l'immaginario associato alla Tosse, come quelle legate alle carte dei tarocchi. Il progetto, tuttavia, è pensato per essere implementabile, quindi questa esclusione è da considerarsi solamente momentanea.

In termini operativi, è stato utilizzato Omeka, nella versione classica, e il Dublin Core di cui sono state mantenute tutte le voci con l'aggiunta di campi specifici in base alla tipologia di materiale da metadattare. Omeka prevede la presenza di *item* (singoli documenti, visualizzabili nella Figura 10) che sono poi stati suddivisi in *collections*, strutturate gerarchicamente, corrispondenti alle stagioni e agli spettacoli. Omeka dispone di un'altra funzione, denominata *exhibition*, molto più malleabile rispetto alla collezione e pensata per utenti generici che non sono interessati specificatamente a un documento, ma che vogliono, per esempio, avere un'idea di quella che poteva essere l'atmosfera di un determinato spettacolo. Naturalmente accedendo sia all'*exhibition*, sia alla *collection* è possibile cliccare sulle singole schede e

15 A titolo di esempio, si rimanda al modello su cui è costruito il catalogo generale della Bibliothèque nationale de France che prevede l'entità ricercabile "spettacolo".

accedere a tutti i campi del Dublin Core che sono stati compilati per ciascun *item* garantendo una visione stratificata su questa collezione.

In conclusione, la trasmissione del patrimonio teatrale attraverso il digitale è un processo che merita ancora di essere esplorato e sperimentato. A fronte dell'inevitabile esistenza di "resti" teatrali, di informazioni decontestualizzate o concepite a uso esclusivo degli studiosi, il digitale, se adoperato con consapevolezza, può suggerire nuove prospettive d'indagine, facendo trapelare nuove possibili configurazioni di un patrimonio che, altrimenti, rischia di essere reso silenzioso.

## Ubu re (1975/76)



Fig. 9: *Exhibition* dei documenti di *Ubu re* (1975/76).

La collezione digitale del Teatro della Tosse

OGGETTI SPETTACOLI STAGIONI MAPPA ABOUT



Fotografia Teatro fuori dal teatro  
I Persiani alla Fiumara (1997/98) fotografia 002  
Il pubblico arriva alla Fiumara.

Indicazione a penna presenti sul retro.



Fotografia  
2984 (2009/2010) fotografia delle prove 004  
Il regista Emanuele Conte con alcuni interpreti e alcuni tecnici.



Rassegna stampa  
Ubu re (1975/76) articolo 001  
"Al Teatro della Tosse si prova Ubu re. Dopo lo spettacolo seminiamo su Jerry".



Rassegna stampa  
Ubu re (1975/76) articolo 002  
"Tonino Conte racconta Ubu".  
Breve articolo di presentazione della stagione con intervista a Conte e Bignardi.



Fotografia Teatro fuori dal teatro  
I Persiani alla Fiumara (1997/98) fotografia 003



Rassegna stampa  
Pinocchio  
Nel campo dei miracoli o il sogno di Pinocchio (1994/95) articolo 005  
"In viaggio con Pinocchio"  
Recensione contenente tre fotografie a colori e i dati dello spettacolo.



Fotografia Teatro fuori dal teatro

Fig. 10: *Collection* degli *item* raccolti nella Collezione digitale del Teatro della Tosse.

## Bibliografia

- Balme, C.B. (2008). *The Cambridge introduction to Theatre Studies*. Cambridge University Press.
- Bortoletti, F., Sacchi, A. (2018). *La performance della memoria. La scena del teatro come luogo di sopravvivenza, ritorni, tracce e fantasmi*. Baskerville.
- Buonaccorsi, E. (2015). La Tosse nei suoi primi quarant'anni. In M. Paoletti (Ed.), *Teatro della Tosse 1975-2015. Quarant'anni di...* (pp. 9-20). Sagep.
- Calendoli, G. (1991). Un bene culturale d'eccezione: il teatro. In L. Trezzini (Ed.), *Il patrimonio teatrale come bene culturale. Convegno di studi, Parma 24-25 aprile 1990* (pp. 19-26). Bulzoni.
- Casari, M., Paoletti, M., Naohiko, U. (2023). *Antropologia e Teatro, 16* (Numero monografico: *Performing arts e dialogo interculturale. A venti anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale*).
- Ciuccarelli, P., Mauri, M. (2014). Il ruolo dell'Information Visualization nella progettazione di interfacce per archivi digitali eterogenei. In F. Ciotti (Ed.), *Digital Humanities: progetti italiani ed esperienze di convergenza multidisciplinare* (pp. 73-88). Sapienza Università Editrice.
- De Marinis, M. (2007). Teoria, pratica e storia: problemi metodologici degli studi teatrali. *Annali Online Sezione di Lettere. Rivista di Linguistica Letteratura Cinema Teatro Arte*, 2(1), 262-272.
- Ferraresi, R. (2019). *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*. Academia University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2009). *Theaterwissenschaft: Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs*. UTB Francke.
- Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Gallimard.
- Guarino, R. (2005). *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*. Laterza.
- Gusman, T. (2023). *Reconstructing performance art: Practices of historicization, documentation and representation*. Routledge.
- Lepecki, A. (2010). The body as archive: Will to re-enact and the afterlives of dances. *Dance Research Journal*, 42, 28-48.

- Locatelli, S. (2003). La memoria del teatro nell'era di internet. Alcune riflessioni. *Il castello di Elsinore*, 16(46), 61-82.
- Locatelli, S. (2006). Memoria del teatro e patrimonio teatrale. Studi, strumenti, prospettive italiane. *Il castello di Elsinore*, 19(54), 139-174.
- G. Michetti, G. (2014). Gli standard per la gestione documentale. In L. Giuva, M. Guercio (Eds.), *Archivistica. Teorie, metodi, pratiche* (pp. 263-286). Carocci.
- Ministero della Cultura. (2022). *Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale 2022-2023*. <https://digitallibrary.cultura.gov.it/il-piano/>.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge.
- Putti, E. (2024). *Storia della filosofia digitale. Profeti e battaglie nella rete*. Il Melangolo.
- Sacchi, A. (2012). *Il posto del re. Estetiche della regia teatrale nel modernismo e nel contemporaneo*. Bulzoni.
- Schneider, R. (2001). Re-do: Performing remains. In R. Schneider, *Performing remains: Art and war in times of theatrical reenactment* (pp. 97-105). Routledge.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.
- UNESCO (2003). *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*. Parigi.
- Whitelaw, M. (2012). Towards generous interfaces for archival collections. In *International Council on Archives Congress*.

# Archivi digitali georeferenziati per la Storia dello spettacolo: le esperienze di ECADi e DISME

Lorena Vallieri

Università degli Studi di Firenze

DOI: 10.54103/st.256.c560

## Abstract

Da tempo si riflette sull'utilità dei Laboratori Geografici Scientifici presenti negli Atenei e negli Istituti di Ricerca Italiani e sul loro apporto anche in termini didattici e di terza missione per tutte quelle discipline in cui il dato spaziale è parte integrante della ricerca. Il progetto transdisciplinare *Eredità Culturali. Studio, gestione e valorizzazione delle eredità culturali del territorio fiorentino* (ECADi), avviato nel 2022 presso il Dipartimento SAGAS di Firenze, ha dimostrato come l'utilizzo degli strumenti della Geografia applicata nella creazione di archivi digitali possa fungere da motore per una feconda collaborazione tra differenti discipline umanistiche. La georeferenziazione degli spazi per la storia dello spettacolo, considerati parte rilevante del patrimonio culturale cittadino, ha consentito inoltre di leggere in maniera originale le valenze urbanistiche dei luoghi e degli edifici teatrali e di decifrare in una prospettiva inedita il complesso codice di riferimenti che ne è alla base. Partendo da queste premesse è stato deciso di creare per il progetto PRIN 2022 *Performing Arts and Digital Humanities: A Mapping of the Dissemination of the Italian Model of Spectacle in the 18th Century Europe* (DISME) un database georeferenziato che consenta di indagare la disseminazione del modello spettacolare italiano in Europa nel Settecento attraverso lo studio della migrazione dei professionisti e la circolazione delle pratiche di spettacolo.

## Parole chiave

Archivi digitali per la storia dello spettacolo; web GIS; digital humanities per lo spettacolo

## Geo-referenced Digital Archives for the History of Spectacle: The Experiences of ECADi and DISME

### Abstract

The scientific community has long been concerned about the usefulness of the Scientific Geographical Laboratories within the Italian universities and research institutes, and their contribution in terms of teaching and third mission for all those disciplines where spatial data are integral to research. In 2022, the SAGAS Department in Florence launched the transdisciplinary project *Cultural Heritage. Study, Management and Enhancement of the Cultural Heritage of the Florentine Territory* (ECADi), which demonstrated how the use of applied geographic tools in the creation of digital archives encourages fruitful collaboration between different disciplines in the humanities. In the case of the History of Spectacles, the georeferencing of heritage-relevant spaces allowed for an original reading of the urban significance of theatrical sites and buildings. It also offered a new perspective on the complex system of references underlying these spaces. Based on these premises, a geo-referenced digital database was created for the PRIN 2022 project *Performing Arts and Digital Humanities: A Mapping of the Dissemination of the Italian Model of Spectacle in 18<sup>th</sup> Century Europe* (DISME). The database significantly supports the investigation of the Italian performance model dissemination in 18<sup>th</sup> century Europe by tracing the migration of professionals and the spread of performance practices.

### Keywords

Digital Archives for Performance History; Web GIS; Digital Humanities for the Performing Arts

### Il progetto ECADi

L'applicazione di metodi e metodologie computazionali allo studio delle discipline dello spettacolo può vantare una lunga tradizione di validi e duraturi progetti, come dimostrano gli eccellenti esempi dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI), ideato e diretto da Siro Ferrone e di cui è responsabile scientifico Francesca Simoncini (<https://amati.unifi.it>;

Simoncini 2014); Dionysos. Laboratorio e Archivio di Iconografia teatrale, fondato da Cesare Molinari e diretto da Renzo Guardenti (<https://www.dionysos.unifi.it>; Guardenti e Molinari 2006; Guardenti 2021); ed Herla, uno dei primi progetti di ricerca e archiviazione digitale delle fonti per la storia del teatro, nato grazie all'energica iniziativa di Umberto Artioli e Francesco Bartoli e portato avanti da Cristina Grazioli, Lucia Mari e Simona Brunetti (<http://www.capitalespettacolo.it/ita/archivio.asp>; Brunetti e Zilotti 2019)<sup>1</sup>. Risultano invece meno utilizzati gli strumenti della geografia digitale<sup>2</sup>, nonostante il dato spaziale sia parte integrante della disciplina (Zorzi 1977; Cruciani 1992).

Nel 2022 è stato avviato presso il Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo (SAGAS) dell'Università di Firenze il progetto transdisciplinare *Eredità Culturali. Studio, gestione e valorizzazione delle Eredità Culturali del territorio fiorentino come contributo agli obiettivi dello Sviluppo Sostenibile*. Pubblicato in open access con l'acronimo ECADi (Eredità Culturali Aperte Digitali: <https://ecadi.sagas.unifi.it>)<sup>3</sup> intende offrire un servizio culturale al territorio mediante la realizzazione di una piattaforma web in cui si intrecciano diversi percorsi di ricerca e differenti set di dati georeferenziati relativi a temi e periodi che vanno dall'antico al contemporaneo, incentrati prevalentemente sull'area fiorentina, ma con possibili e auspicabili ulteriori sviluppi e ampliamenti. Tra gli obiettivi principali quello di rendere fruibili a un pubblico il più vasto ed eterogeneo possibile i materiali e le risorse raccolti attraverso la creazione di un archivio digitale affidabile, interoperabile e

---

1 I bandi PRIN 2022 e PRIN PNRR hanno dato un notevole impulso alla creazione di nuovi archivi digitali – anche georeferenziati – dedicati allo spettacolo e, di conseguenza, hanno sollecitato imprescindibili riflessioni metodologiche ancora in corso e di cui non è possibile rendere qui conto.

2 Strumenti diffusi e conosciuti a livello interdisciplinare già alla fine degli anni Novanta del secolo scorso, quando il GIS divenne la nervatura strategica dell'informatica archeologica (Moscati 2023: 292-294).

3 Il progetto, elaborato nel 2021 e sviluppato nel biennio 2022-2023 grazie a un finanziamento della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze e dei fondi del Programma di Eccellenza 2018-2022 del Dipartimento SAGAS, è stato avviato sotto la direzione scientifica di Andrea Zorzi e proseguito sotto la supervisione di Paolo Liverani (Vallieri 2024).

scientificamente verificato<sup>4</sup>, nonché di implementare e migliorare le modalità di archiviazione digitale dei beni culturali (Castagnino *et al.* 2024).

Per raggiungere tali obiettivi ECADi si basa su due elementi fondamentali: la flessibilità del sistema e la varietà dei contenuti. La prima è stata ottenuta grazie all'utilizzo di criteri di schedatura che sono stati formulati seguendo standard catalografici condivisi, sia per consentire l'interoperabilità tra sistemi differenti, al fine di comunicare e/o condividere metadati descrittivi, sia per prendere in considerazione differenti tipologie di beni culturali (Vallieri *et al.* 2023). La seconda, che deriva dalle differenti discipline afferenti al progetto (archeologia, geografia, storia dell'editoria, storia dello spettacolo, storia dell'arte, storia medievale, moderna e contemporanea) e dalle diverse tipologie dei documenti acquisiti (immagini, audio, video, ricostruzioni 3D, fonti iconografiche, archivistiche, manoscritte, a stampa) viene armonizzata e in qualche modo esaltata da un sistema informativo geografico (GIS), appositamente progettato<sup>5</sup>, in cui far confluire i luoghi e i beni censiti (Castagnino *et al.* 2024).

Lo strumento di digitalizzazione delle geometrie GIS è il fattore aggregante dell'intera economia del progetto e rappresenta un imprescindibile elemento di raccordo interdisciplinare. La dimensione spaziale – e quindi territoriale – è al tempo stesso coordinata e tessuto connettivo non solo dello studio del territorio e del patrimonio culturale che su di esso insiste, ma anche dei servizi culturali che lo valorizzano e che determinano concretamente il suo contributo allo sviluppo sociale ed economico delle comunità che di quel patrimonio si trovano a essere depositarie. Esso rappresenta inoltre un palinsesto in grado di far dialogare ulteriormente tra di loro le schede create dai ricercatori e i beni a esse associati, ponendo le basi per l'implementazione dei dati e degli strumenti a disposizione dell'utente. Il portale ECADi è stato infatti dotato di strumenti che rendono intuitiva e agevole la consultazione dei contenuti, ad esempio attraverso

---

4 Sulla sentita esigenza da parte delle Digital Humanities di rispondere adeguatamente ai problemi di interscambiabilità e portabilità dei dati e di definire uno standard comune alla comunità scientifica degli “umanisti digitali” cfr. Ciotti 2023: 87-90.

5 A coordinare gli aspetti tecnici è stato Vincenzo Bologna, che ha elaborato l'architettura del geodatabase e del portale web, in continuo e costante dialogo con il gruppo di lavoro che nel corso del tempo ha visto impegnati undici assegnisti. Attualmente il progetto viene implementato e portato avanti da Alessia Castagnino, Giovanna Liberotti e dalla sottoscritta.

la realizzazione di forme di *storytelling* particolarmente adatte a collegare e combinare tramite il dato geografico contenuti multimediali eterogenei quali testi, foto, video e audio.

Attualmente la più efficace forma di *storytelling* è la *storymap*, in cui ciascun contenuto multimediale fornisce sullo stesso visualizzatore geografico un proprio specifico contributo all'analisi di un dato argomento. Si tratta di uno strumento comunicativo particolarmente efficace e adatto alle finalità del progetto, tra cui vanno ricordate quelle didattiche e formative.

Risponde a precise esigenze comunicative anche lo strumento *Itinerari*. Appositamente progettato, è fruibile dalla home page del portale e consente di realizzare percorsi tematici – come quello, già disponibile, su *Firenze e l'acqua attraverso i secoli. Arte, Tecnica, Spettacolo, Libri e Territorio* –, didattici e mostre virtuali. In definitiva, ECADi dà visibilità ai risultati della mappatura portata a termine dai ricercatori e favorisce un processo virtuoso di comunicazione e valorizzazione di contenuti esterni preesistenti, dai fondi archivistici e bibliografici alle raccolte di documentazione cartografica e iconografica, costituendo un punto di partenza per ulteriori approfondimenti scientifici.

## Gli spazi per la storia dello spettacolo fiorentino

All'interno di ECADi è stato previsto anche il censimento e la georeferenziazione degli spazi per la storia dello spettacolo, considerati parte rilevante del patrimonio culturale di Firenze sia per il plurisecolare arco cronologico affrontato (XV-XXI secolo) che per il ricco tessuto dei luoghi coinvolti, che si prestano in modo esemplare a essere studiati attraverso nuove modalità di conoscenza fondate sulle tecnologie digitali. In particolare, l'approccio tramite mappatura GIS sta permettendo di rileggere in modo nuovo la geografia e la storia di tali spazi, mettendoli proficuamente in relazione alla città e al suo sviluppo urbanistico, nella convinzione che solo così sia possibile comprendere tutta la loro complessità storico-culturale come strumento di forte identità civica.

Lo studio del rapporto tra il teatro e la città (Zorzi 1977; Mamone 2018) acquista inoltre maggiore concretezza grazie all'approccio transdisciplinare del progetto. Se è vero che «l'analisi di un luogo o di un edificio teatrale deve essere sempre contestuale, unitaria e globale» (Mazzoni 2002-2003: 222) e

che lo spazio del teatro deve essere studiato in relazione al più ampio contesto storico, culturale e politico di cui fu parte (Cruciani 1992), è altrettanto vero che nessuno di noi, da solo, possiede tutte le competenze disciplinari necessarie a studiare il suo variare nella diacronia della storia (Mazzoni 2002-2003: 224-225). Sotto questo aspetto, ECADi permette di confrontarsi con punti di vista e competenze differenti, acquisendo e praticando logiche di lavoro aperte al confronto interdisciplinare e, soprattutto, al raccordo tra diverse filiere del sapere. Un utile lavoro di équipe che non toglie la necessità di rigorose ricerche di prima mano e di un serrato confronto con gli studi di riferimento, ma che può offrirci una inaspettata chiave di accesso per arrivare a una conoscenza non riduttiva degli spazi del teatro.

### **Gli standard catalogafici per la scheda *Spettacolo***

Proprio la vocazione interdisciplinare ha portato a riflettere a lungo intorno alla formulazione di standard catalogafici condivisi per la descrizione dei materiali. All'interno del progetto, come accennato, essi giocano un ruolo fondamentale poiché assicurano l'esattezza e la coerenza dei dati raccolti nei singoli fondi, anche in relazione alla loro fruizione finale. Per elaborare i criteri di compilazione delle schede si è dunque reso necessario un preliminare confronto con i sistemi di schedatura adottati a livello nazionale e internazionale in modo da individuare i modelli più adatti al censimento di fondi di origine diversa, con la consapevolezza che le schede progettate potranno essere modificate e incrementate ulteriormente qualora ce ne fosse bisogno. Occorreva inoltre trovare una modalità di compilazione in grado di rispondere ai macro-obiettivi di Eredità Culturali, ovvero ottimizzare le procedure di immissione dei dati (che devono essere modulari e non devono richiedere competenze archivistiche e informatiche avanzate) e omogeneizzare le differenti banche dati sviluppate da gruppi pluridisciplinari mettendole in relazione tra loro; permettere l'implementazione di tali risorse da parte dei partner istituzionali attivi nel territorio fiorentino senza la necessità di una formazione troppo impegnativa per gli operatori che, bene sottolinearlo, non sono informatici né archivisti e, nella maggior parte dei casi, non possiedono specifiche competenze di geografia digitale. Il tutto da armonizzare trasversalmente con sistematici rimandi interni.

Si è proceduto, pertanto, alla disamina di quei modelli di digitalizzazione che avrebbero permesso un miglioramento della comunicazione e della collaborazione tra i ricercatori incaricati di implementare il database ECADi. Nel panorama italiano, un primo punto di riferimento è stato individuato nell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), che nel corso degli anni ha definito normative, specifici strumenti terminologici e un insieme di indirizzi di metodo per catalogare i beni del patrimonio nazionale secondo criteri omogenei e condivisi, in modo funzionale alla gestione informatizzata. Ha inoltre realizzato il Sistema Informativo Generale del Catalogo (SIGECweb): una piattaforma web-based georeferenziata che gestisce l'intero flusso della catalogazione e a cui possono accedere utenti associati a un Ente accreditato quale l'Università di Firenze. Come vedremo, le schede di Eredità Culturali seguono in larga parte la normativa aggiornata messa a disposizione dall'ICCD.

Per gli obiettivi designati si è rivelato strategico anche il progetto Internet Culturale, sviluppato dalla Direzione Generale Biblioteche e Istituti Culturali: un aggregatore di repository digitali appartenenti a biblioteche, enti locali, fondazioni e istituti culturali di varia provenienza e specializzazione che ha l'obiettivo di valorizzare il patrimonio culturale della nostra Penisola e di adeguare gli standard italiani al progetto internazionale Europea. Quest'ultimo nasce per sostenere il settore dei beni culturali nella sua trasformazione digitale, sviluppando competenze, strumenti e strategie in linea con i cambiamenti dei mezzi informatici a disposizione delle discipline umanistiche, oltre che per incoraggiare collaborazioni a livello sovranazionale. Europea si è rivelato molto utile per la progettazione di ECADi, soprattutto in merito all'individuazione della mappa concettuale su cui impostare la strutturazione delle informazioni e dei percorsi di approfondimento tematico.

Per quanto riguarda più specificatamente l'ambito teatrale è stato necessario rispondere preliminarmente a due quesiti: quali criteri metodologici utilizzare per la schedatura e la presentazione di spazi eterogenei nella tipologia e nella cronologia e come comunicare efficacemente con l'utente finale le motivazioni dietro a certe scelte. Questioni non trascurabili, che purtroppo non hanno trovato risposta nei tracciati delle schede SCAN e MODI dell'ICCD, che si sono rivelati insufficienti. D'altro canto, le recenti e pur proficue riflessioni intorno alla definizione di standard catalografici

condivisi per la descrizione dei materiali provenienti dagli archivi di spettacolo – caratterizzati dalla presenza di disparate tipologie documentarie quali copioni, fotografie, bozzetti, articoli di giornale, locandine, spartiti, materiali audiovisivi, costumi, programmi di sala, ecc. (Bazzocchi e Bignami 2013; Brunetti 2013) – pur avendo trovato un'accoglienza favorevole da parte dell'Istituto Centrale per gli Archivi (ICAR) – anche grazie all'attività del tavolo di lavoro CUT *Documentazione dello spettacolo dal vivo e strumenti di ricerca*, coordinato da Donatella Orecchia (<https://www.consultauniversitariateatro.it/documentazione-dello-spettacolo-dal-vivo-archivi-e-strumenti-di-ricerca/>) –, non hanno ancora portato a una loro definizione (Leo 2021). Migliore la situazione per quanto riguarda le problematiche di analisi, trasposizione e catalogazione audiovisuale della memoria teatrale in video (Monteverdi e Sabatini 2022) o dei materiali legati allo spettacolo dal vivo (Barbérís 2015; Sabatini 2023), ma il dibattito ha toccato solo marginalmente le problematiche legate allo studio degli spazi per lo spettacolo.

Un'eccezione da segnalare è l'*Inventario dei teatri storici* voluto dalla Regione Emilia Romagna, in cui sono registrati un centinaio di edifici costruiti prima degli anni Quaranta del Novecento con schede corredate da un ricco apparato informativo tecnico e storico-artistico e da una documentazione iconografica che ammonta ad alcune migliaia di immagini in bianco e nero e a colori (<https://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/luoghi-teatri/>). Utili suggerimenti sono venuti anche dai già ricordati Dionysos, insuperato esempio metodologico sull'utilizzo delle fonti iconografiche, e AMAtI.

Alla fine, si è deciso di partire dalla Scheda anagrafica Bene Culturale SCAN 4.00 e di integrarne il tracciato con campi pensati ad hoc. Ad esempio, nella sezione dedicata alla *Definizione del bene culturale* è stato rafforzato il campo *Tipologia/altre specifiche*, utile sia per indicare precedenti utilizzi del bene, sia per dare maggiori informazioni sui luoghi solo occasionalmente utilizzati come spazi teatrali. Ma il paragrafo più importante è stato individuato in quello dei *Dati analitici*, in cui viene descritto dettagliatamente il bene catalogato evidenziandone le specificità e inquadrandolo in maniera storico-critica. Questo ha permesso, soprattutto nel caso dei luoghi teatrali, di risolvere il problema di restituire in maniera efficace il loro utilizzo in ambito spettacolare. Il set di dati è stato diviso in due parti. Nella prima si fornisce sia una descrizione a testo libero del bene in esame, in particolare per quanto riguarda la tipologia, le caratteristiche strutturali, l'attività svolta,

oltre a tutte le informazioni aggiuntive e gli approfondimenti utili alla comprensione dello spazio descritto come luogo di spettacolo; sia un resoconto, sempre a testo libero, del suo apparato iconografico e decorativo. Nella seconda, ripetibile, si ricostruisce la cronologia di utilizzo del bene, con una specifica attenzione ad alcune particolari situazioni in cui è stato impiegato (ad es. come sede di importanti scuole di recitazione o per significativi eventi spettacolari). Si è poi incrementato il campo *Approfondimenti storico-critici*, anch'esso a testo libero, in cui illustrare lo stato dell'arte degli studi sull'argomento e offrire spunti di partenza per future indagini. Ad esempio, segnalando giacimenti documentali non ancora adeguatamente investigati.

Non meno importante il paragrafo dedicato alla *Documentazione* e alla *Bibliografia*. Entrambi ripetibili e implementabili, sono stati pensati sia per indicare una letteratura scientifica di riferimento costantemente aggiornata; sia ulteriori possibili approfondimenti attraverso la segnalazione delle fonti archivistiche, manoscritte, a stampa e iconografiche e della loro collocazione, con una particolare attenzione ai documenti conservati nei musei e negli archivi fiorentini, con la possibilità di suggerire, attraverso la creazione di guide e *Storymaps*, appositi percorsi di visita alla scoperta del patrimonio teatrale fiorentino.

Definite le schede, è stato necessario trovare le migliori modalità per ottimizzare la fruizione dei dati e la connessione trasversale tra i vari fondi in modo che il portale potesse offrire una visione integrata del patrimonio censito con sistematici rimandi interni. Tra i criteri di compilazione si è così data importanza a una apposita sezione denominata *Relazioni* in cui registrare le informazioni che riguardano le relazioni fra il bene in esame e altri beni catalogati, della stessa o di diversa tipologia, sia attraverso vocabolari chiusi appositamente stilati, sia attraverso una serie di tag che facilitano la fruizione dei dati presenti nella piattaforma e suggeriscono possibili percorsi trasversali di lettura e collegamento tra schede diverse. Ad esempio, indicando alcuni concetti e parole chiave ritenuti particolarmente significativi perché legati all'urbanistica della città o a rilevanti fasi storiche.

## Il progetto DISME

L'architettura di ECADi è stata il modello di riferimento per la creazione di un secondo database georeferenziato, DISME. Dissemination of Italian

Spectacle Model in Europe (<https://disme.unifi.it/>), creato per il progetto PRIN 2022 *Performing Arts and Digital Humanities. Una mappatura della disseminazione del modello spettacolare italiano in Europa nel Settecento. La migrazione dei professionisti, la circolazione delle pratiche di spettacolo e delle idee di teatro alle radici dell'identità europea*, che vede coinvolte le Università Ca' Foscari di Venezia (PI: Piermario Vescovo), Firenze (RU: Renzo Guardenti) e Federico II di Napoli (RU: Francesco Cotticelli). Esso intende inquadrare i processi di disseminazione e codificazione del modello performativo italiano in Europa nel Settecento attraverso una mappatura interattiva che restituisca le dinamiche della circolazione delle pratiche e delle tecniche dello spettacolo, delle idee di teatro e della trattatistica. Al centro delle indagini la ricostruzione e l'interpretazione degli itinerari dei professionisti dello spettacolo, elaborati e organizzati mediante un sistema GIS che permette un'efficace interrogazione diacronica e geografica delle informazioni, nonché una lettura organica e contrastiva dei fenomeni rilevati nei *case studies*.

Rispetto a ECADi, DISME prevede due tipologie di schede, una dedicata ai documenti, l'altra alle persone. La prima è stata progettata partendo dalla scheda *Spettacolo* di Eredità Culturali ed è stata implementata con appositi set di dati perché fosse funzionale al censimento e alla georeferenziazione di tutto ciò che documenta il fatto teatrale. Dal punto di vista metodologico le problematiche non sono poche. Anzitutto è stato necessario individuare parametri di riferimento univoci per le diverse tipologie documentarie senza cadere in eccessivi tecnicismi. Proprio per questo non si sono dimostrati adatti al progetto né le norme catalografiche e il tracciato XML TEI suggeriti da Manus per quanto riguarda i manoscritti<sup>6</sup>; né le *Linee guida per la digitalizzazione* o il set di metadati descrittivi, tecnici e strutturali (METS -SAN:) suggeriti dall'ICAR per i documenti archivistici (<https://icar.cultura.gov.it/standard/linee-guida-per-il-pnd>; <https://icar.cultura.gov.it/standard/standard-san>); né le norme e gli standard suggeriti dall'ICCU - Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione per le opere a stampa

---

6 Manus Online (MOL) è un database che comprende la descrizione e la digitalizzazione (integrale e/o parziale) dei manoscritti conservati nelle biblioteche italiane pubbliche, ecclesiastiche e private e ha come obiettivo quello di individuare e catalogare i manoscritti prodotti dal Medioevo all'età contemporanea, compresi i carteggi, che hanno un ruolo di rilievo anche in DISME. Per le norme catalografiche suggerite cfr. <https://manus.iccu.sbn.it/norme-catalografiche2>; mentre per il tracciato XML TEI cfr. <https://manus.iccu.sbn.it/tracciato-xml-tei-di-manus-online>.

(<https://www.iccu.sbn.it/it/>), di cui sono stati comunque accolti alcuni suggerimenti riguardo l'importanza dell'Authority Control (<https://www.iccu.sbn.it/it/normative-standard/authority-control/>)<sup>7</sup>. Si è resa necessaria anche una indispensabile riflessione sulle tante categorie di fonti da utilizzare e sui contenuti spaziali che se ne possono ricavare, specialmente ai fini di un impiego pratico di DISME nella prospettiva dell'Historical GIS (Grava *et al.* 2020). Infatti, se l'applicazione dei software GIS alla geografia storica costituisce senza dubbio una delle più innovative e dinamiche frontiere di ricerca nel campo degli studi diacronici, essa pone implicazioni metodologiche ed epistemologiche ancora da valutare – tanto più nella nostra disciplina – ad esempio rispetto alle problematiche poste dagli strumenti informatici (quali la ben nota obsolescenza), alle potenzialità cognitive e al loro apporto in termini didattici e di terza missione.

La seconda scheda, dedicata alle persone, è stata disegnata *ex novo* ed è stata pensata per ricostruire nella maniera più efficace possibile le vite dei professionisti dello spettacolo e le loro storie in movimento, di cui non sempre è facile restituire le tracce. Un lavoro da fare per indizi, tenendo conto dei diversi fenomeni di migrazione e mobilità. Essi giocano infatti un ruolo centrale nel progetto, sia in relazione al modello performativo italiano nel suo complesso, sia in relazione ai materiali di rappresentazione o alle persone coinvolte. I singoli profili biografici sono ricostruiti all'interno del database attingendo soprattutto a fonti primarie e archivistiche, ma tenendo sempre conto degli studi di riferimento. Inoltre, il gruppo di lavoro sta sviluppando e potenziando tutti i possibili aspetti relazionali dell'archivio: tra documento e documento; tra la persona e i documenti che la riguardano; tra persona e persona, cercando di restituire anche i legami famigliari e di alunno<sup>8</sup>. Predisponendo così un valido strumento per approfondire, in un secondo momento, la storia delle famiglie d'Arte dal punto di vista della formazione e dell'esercizio del mestiere, nonché da quello, non meno

---

7 All'interno del progetto è stata sviluppata una gestione avanzata delle schede, con lemmi/vocabolari e soggetti dedicati, associazione a luoghi e tag.

8 Le informazioni raccolte saranno inoltre consultabili dall'utente finale secondo diversi criteri: per città, per luogo o edificio teatrale, per interpreti, per tipologia spettacolare, per parola chiave. Si otterrà così un versatile strumento di catalogazione e interrogazione finalizzato a superare gli steccati disciplinari e a rendere possibile un efficace montaggio di dati e documenti non sempre lineari.

rilevante, della ditta. Un ulteriore modello italiano che si attiva in un contesto europeo.

## Bibliografia

- Barb ris, I. (Ed.). (2015). *L'archive dans les arts vivants: performance, danse, th atre*. Presses universitaires de Rennes.
- Bazzocchi, V., Bignami, P. (Eds.). (2013). *Le arti dello spettacolo e il catalogo*. Carocci.
- Brunetti, S. (2023). La schedatura dei documenti gonzagheschi legati alla committenza teatrale. In R. Salvarani (Ed.), *Tecnologie digitali e catalogazione del patrimonio culturale. Metodologie, buone prassi e casi di studio per la valorizzazione del territorio* (pp. 117-139). Vita & Pensiero.
- Brunetti, S., Zilotti, E. (Eds.). (2019). *Il mecenatismo spettacolare dei Gonzaga. Scritti per il progetto Herla*. Il Rio Arte.
- Castagnino, A., Dolfi, L., Liberotti, G., Vallieri, L. (2024). Studio, gestione e valorizzazione delle eredit  culturali fiorentine tra interdisciplinari  e applicazioni geostoriche. In C. Masetti, G. Spadafora (Eds.), *Digital Humanities, patrimonio culturale e applicazioni geostoriche* (pp. 35-51). LabGeo Caraci.
- Castagnino, A., Liberotti, G., Vallieri, L. (2024). *Eredit  Culturali. Studio, gestione e valorizzazione del patrimonio storico fiorentino*. Cierre.
- Ciotti, F. (2023). La codifica del testo, XML e la TEI. In F. Ciotti (Ed.), *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi* (pp. 66-90). Carocci.
- Cruciani, F. (1992). *Lo spazio del teatro*. Laterza.
- Grava, M., Berti, C., Gabellieri, N., Gallia A. (2020). *Historical GIS. Strumenti digitali per la geografia storica in Italia*. EUT.
- Guardenti, R. (2021). "L'Archive Dionysos: une approche m thodologique   l'icographie th trale". *Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Dramatica*, LXVI, 29-46.
- Guardenti, R., Molinari, C. (Eds.). (2006). *Dionysos. Archivio di iconografia teatrale. Theatre Iconography Archive*, Titivillus.
- Leo, L. (2021). "Metadati in cerca di autore". *Biblioteca teatrale*, n. 136, 119-138.

- Mamone, S. (2018). *Il teatro nella Firenze medicea* (I ed. 1991). CuePress.
- Mazzoni, S. (2002-2003). “Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo”. *Culture Teatrali*. 7-8, 221–253.
- Monteverdi, A.M., Sabatini, D. (Eds.). (2022). “Performing Arts Archives. Problematiche di analisi, trasposizione e catalogazione audiovisuale della memoria teatrale in video”. *Connessioni remote. Artivismo\_Teatro\_Tecnologia*. XII(4).
- Moscato, P. (2023). L’informatica archeologica nell’era postdigitale. In F. Ciotti (Ed.), *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi* (pp. 282-298). Carocci.
- Sabatini, D. (2023). *Performing Arts Archives. Per una rinascita della memoria teatrale in video*. Artemide.
- Simoncini, F. (2014). “Il ‘sistema’ AMAtI fra tradizione e multimedialità”. *Drammaturgia*. XI / n.s. 1, 313-328.
- Vallieri, L. (2024). Il progetto ECADi. In C. Giometti, C. Pagnini, G. Stefani (Eds.), *Arte e spettacolo in età tardobarocca. Gli affreschi di Sebastiano Ricci a Palazzo Marucelli Fenzì* (pp. 27-29). Masso delle Fate.
- Vallieri, L., Liberotti, G., Castagnino, A., Dolfi, L. (2023). “Researching, Mapping and Promoting the Cultural Heritage of Florence and its Territory”. *Umanistica Digitale*, 7(15), 97-119.
- Zorzi, L. (1977). *Il teatro e la città: saggi sulla scena italiana*. Einaudi.



# Il patrimonio culturale del balletto fra tradizione e tecnologie digitali

*Silvia Garzarella*

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DOI: 10.54103/st.256.c561

## **Abstract**

Affermare l'opportunità di adottare approcci computazionali per l'analisi del patrimonio del balletto non significa necessariamente superare tradizioni metodologiche consolidate, ma integrarle in modo consapevole per affrontare le sfide offerte dalla propria disciplina. Attraverso il caso di studio offerto da *DanXe* – un ecosistema digitale disegnato per lo studio del patrimonio associato al balletto – questo contributo proverà a esplorare le caratteristiche del patrimonio ballettistico e le difficoltà legate alla sua analisi e trasmissione, per poi soffermarsi sul possibile apporto delle metodologie computazionali nell'organizzazione e nell'elaborazione delle fonti. L'obiettivo della riflessione proposta è quello di dimostrare come l'adozione di strumenti digitali non sia solo un'operazione votata all'ottimizzazione del lavoro di ricerca e al miglioramento dell'attività di divulgazione, ma un'opportunità per affinare l'analisi e rivelare nuove prospettive disciplinari. Le riflessioni e i risultati presentati sono il frutto di un dottorato di ricerca sviluppato presso l'Università di Bologna all'interno del programma PON-Innovation. Il progetto ha avuto l'obiettivo di esplorare l'integrazione tra metodologie tradizionali e strumenti digitali per lo studio, la documentazione e la valorizzazione del patrimonio coreutico, con particolare attenzione alle potenzialità offerte dalle tecnologie immersive e dall'intelligenza artificiale.

## **Parole chiave**

Danza; innovazione; repertorio

## The Cultural Heritage of Ballet: Between Tradition and Digital Technologies

### Abstract

Asserting the opportunity to adopt computational approaches for the analysis of ballet heritage does not necessarily mean surpassing established methodological traditions but rather integrating them consciously to address the challenges posed by the discipline. Through the case study offered by the digital ecosystem *DanXe*, this text aims to explore the characteristics of ballet heritage, the difficulties related to its analysis and transmission, and the role of computational methodologies in organizing and processing sources. The objective of this reflection is to demonstrate that the adoption of digital tools is not merely an operation aimed at optimizing research processes and improving dissemination efforts but could be an opportunity to refine analysis and disclose new disciplinary perspectives. The reflections and results presented stem from a doctoral research project developed at the University of Bologna within the PON-Innovation program. The project explored the integration of traditional methodologies and digital tools for studying, documenting, and enhancing dance heritage, with a focus on the potential of immersive technologies and artificial intelligence.

### Keywords

Dance; Innovation; Repertoire

### Introduzione

A partire dalla stipula della *Convenzione* del 1972, il numero di beni culturali riconosciuti dalle liste dell'UNESCO è cresciuto in modo costante ed esponenziale<sup>1</sup>. Questa espansione non si è limitata all'ampliamento dell'elenco dei siti tutelati ma ha stimolato una ridefinizione del concetto stesso

---

1 Ci si riferisce alla *Convenzione sul Patrimonio Mondiale (World Heritage Convention)*, firmata dalla Conferenza Generale dell'UNESCO il 16 novembre 1972 per definire criteri e strategie volte all'identificazione, la protezione e la trasmissione alle future generazioni di beni considerati di Valore Eccezionale Universale (*Outstanding Universal Value – OUV*) (1972).

di patrimonio che, divenuto “rampicante”<sup>2</sup>, ha finito per rivolgersi anche a quei beni caratterizzati da dimensioni immateriali come le pratiche e i saperi tramandati oralmente<sup>3</sup>. Nonostante la distinzione formale adottata dall’UNESCO, una netta suddivisione tra beni materiali e immateriali non è pienamente adeguata a cogliere la complessità dei processi attraverso cui il patrimonio viene vissuto e trasmesso. Per Rodney Harrison (2020: 106), per esempio, «parlare di patrimonio immateriale come separato dal mondo “materiale” risulta impreciso», il patrimonio non è un’entità statica e isolata, ma si manifesta attraverso l’interazione continua tra passato e presente che ne garantisce la trasmissione da una generazione all’altra e l’evoluzione (da intendersi come “trasformazione”) nel corso del tempo<sup>4</sup>.

Da decenni, ormai, sulla scia delle riflessioni della storiografia post-strutturalista, questa visione dinamica del patrimonio culturale ha trovato espressione nelle pratiche archivistiche che hanno progressivamente ampliato il concetto di “fonte”, superando la tradizionale centralità della scrittura per includere la complessità generata dall’intreccio tra documenti, memoria

---

2 L’espressione riportata in traduzione traduce l’inglese «creeping heritage» utilizzata da David Lowenthal (1985: XV).

3 A seguito della ratifica della *Convezione*, l’UNESCO ha promosso la creazione di una *Lista del Patrimonio Mondiale (World Heritage List – WHL)*, per registrare i beni con un riconosciuto Valore Eccezionale Universale. La *Lista* è consultabile online all’indirizzo: <https://whc.unesco.org/en/list/>. Nel 2003, con la *Convezione per la Salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, l’UNESCO ha stabilito che anche «le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il *know-how* – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale» sono beni dal Valore Eccezionale Universale (UNESCO 2003: 2). Allo scopo di tutelarli sono state create due ulteriori liste, la *Lista Rappresentativa del Patrimonio Culturale Immateriale* (Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity) e la *Lista del Patrimonio culturale immateriale che necessita di urgente tutela* (List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding). Le liste sono consultabili sul sito dell’UNESCO, all’indirizzo: <https://ich.unesco.org/en/lists> (Casari, Paoletti & Naohiko 2023).

4 Per Patrizia Cirino (2017: 51): «negli ultimi decenni il concetto di patrimonio intangibile si è andato trasformando fino a rendere evidente quanto le distinzioni fra patrimonio fisico e intangibile siano l’esito di una schematizzazione artificiosa, rigida e fuorviante che trova una *raison d’être* solo nel contesto occidentale di tradizione cristiana in cui la divisione tra aspetto tangibile e intangibile basata su categorie aristoteliche è percepita come importante: tangibilità e intangibilità non sono che dimensioni copresenti e interrelate, due aspetti che dipendono l’uno dall’altro e si basano l’uno sull’altro».

soggettiva, gesti e racconti (Sebillotte 2010: 16). Privilegiando il concetto di “fondo” rispetto a quello di “documento d’archivio” e adottando metodologie capaci di favorire una lettura comparata dell’insieme delle fonti, la riflessione sugli archivi si è efficacemente incrociata con quella sulla documentazione della *liveness* quindi con gli studi sulle arti performative (Fischer-Lichte 2014; Gusman 2023). Non è un caso se era proprio a partire da premesse simili che Raimondo Guarino apriva il suo *Il teatro nella storia* (2005: 5), un volume centrale per lo studio storico del fatto teatrale, che postulava la necessità di superare la retorica dell’effimero a favore di un’analisi adeguatamente contestualizzata dei documenti e delle pratiche sceniche.

Per quanto apparentemente lontane, le riflessioni stimolate dalla *Raccomandazione* della Commissione europea sul patrimonio culturale digitale, intercettano efficacemente diverse tra queste istanze<sup>5</sup>.

Si pensi a quanto suggerito dal *Piano nazionale di digitalizzazione* (PND)<sup>6</sup> che, facendo seguito alla *Raccomandazione* del 2011, propone una visione di patrimonio culturale inteso come «un ecosistema digitale fondato sulle relazioni», ovvero una rete articolata e in costante evoluzione composta da elementi eterogenei (informazioni, persone, dispositivi, piattaforme) che interagiscono e si influenzano reciprocamente (MiC 2022: 9). Al di là della definizione, ciò che ai fini del nostro discorso è particolarmente interessante all’interno di questo documento è l’idea che quella dell’ecosistema sia la forma che oggi ha finito per assumere ogni tipologia di patrimonio culturale:

Il patrimonio culturale, da sistema basato prevalentemente sui beni materiali, sta diventando un ecosistema digitale fondato sulle relazioni [...]. Si tratta di un mutamento profondo, che mette al centro il concetto di cultura digitale, intesa come potente sistema di relazioni capace di attivare nuove prospettive di senso e coinvolgere ampie fasce di pubblico

5 Ci si riferisce alla *Raccomandazione della Commissione europea del 27 ottobre 2011 sulla digitalizzazione e l’accessibilità in rete dei materiali culturali e sulla conservazione digitale* (2011/711/UE), un documento nato per sollecitare gli Stati membri a digitalizzare, conservare e rendere accessibile online il proprio patrimonio culturale. Il documento è consultabile per intero a questo indirizzo: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=celex%3A32011H0711>.

6 Il PND, stipulato dal Ministero della Cultura (MiC) italiano nel 2022 in accordo con le linee europee di gestione del patrimonio, risponde alla *Raccomandazione della Commissione europea* ed è consultabile per intero a questo indirizzo: <https://docs.italia.it/italia/icdp/icdp-pnd-docs/it/consultazione/scopo-del-piano-e-destinatari.html>.

che in passato, per ragioni diverse, sono rimaste escluse dalla fruizione culturale. In tale scenario gli attori non sono più solo gli istituti culturali sin qui operanti in autonomia, ma le persone: quelle che custodiscono il patrimonio (i rappresentanti di istituzioni, enti, luoghi della cultura), che lo studiano e lo mantengono vivo con la ricerca, che lo valorizzano, reinterpretano e ripensano secondo nuovi linguaggi, ovvero tutti gli operatori della cultura, le imprese e i professionisti presenti nelle aree di dominio dell'ecosistema (MiC 2022: 9).

Inteso come ecosistema, insomma, il patrimonio culturale subisce una trasformazione significativa: diventa più accessibile e partecipativo, modificando profondamente il processo di creazione, ricerca e fruizione dei beni culturali. La struttura dell'ecosistema, infatti, obbliga ad ampliare lo spettro dell'utenza associata ai discorsi sul patrimonio, coinvolgendo non più soltanto le istituzioni e le persone che tradizionalmente si sono occupate di custodirlo o studiarlo ma anche quelle che difficilmente ne avrebbero avuto accesso e che, proprio grazie all'uso delle tecnologie digitali, possono trovare una via d'ingresso privilegiata (e spesso semplificata) per fruirne<sup>7</sup>.

Ma come è fatto un ecosistema digitale e come può essere utilizzato nel caso di un patrimonio variegato e complesso come quello associato alle arti performative?

Provare a rispondere alla domanda inquadrando in questa struttura l'insieme delle fonti che costituiscono il patrimonio relativo alla danza di tipo teatrale, con particolare riferimento al balletto, è quanto si proverà a fare nelle prossime righe, nella convinzione di poterne suggerire le potenzialità e stimolare la riflessione.

## **Le fonti del balletto in forma di ecosistema digitale**

Mediato dai maestri, reinterpretato dai danzatori, tramandato attraverso corpi e documenti, il patrimonio documentale del balletto si caratterizza per una dimensione intrinsecamente multimodale, difficile da analizzare in modo unitario sia per chi si occupa da vicino della messinscena – che non sempre guarda ai documenti d'archivio – sia per gli studiosi che raramente

---

<sup>7</sup> Si pensi anche solo allo studio della danza con metodi computazionali, un approccio inevitabilmente multidisciplinare che coinvolge settori disciplinari tradizionalmente lontani dagli studi coreologici.

assistono al processo di trasmissione delle conoscenze che avviene in sala ballo<sup>8</sup>.

L'importanza della messa in contesto delle fonti, caldeggiata dagli studi di danza di stampo novecentesco<sup>9</sup>, risponde a questa difficoltà ma vincoli pratici – come, per fare un esempio relativo alle sole fonti materiali, la dislocazione dei supporti – rendono spesso complesso ottenere una visione realmente estesa delle risorse disponibili e limitano la possibilità di condurre analisi che vadano oltre un approccio puramente qualitativo (Stacchio, Garzarella, Cascarano *et al.* 2024). Aspetti come la presenza di un linguaggio rigidamente codificato e di un canone estetico di matrice classica, inoltre, impongono una concezione trasversale della messa in contesto che, nel caso del balletto, dovrebbe essere funzionale non solo a interpretare il presente dell'opera ma anche a includere l'“antico dei gesti”<sup>10</sup>, le estetiche e la loro evoluzione.

Se, dal punto di vista della ricerca, queste caratteristiche possono rendere l'approccio al patrimonio ballettistico complesso ma comunque possibile, in termini di divulgazione e accessibilità rischiano di rappresentare un limite (Stacchio, Garzarella, Cascarano *et al.* 2024). Nei discorsi sulla salvaguardia l'importanza di rendere fruibile il patrimonio culturale, però, non è un elemento secondario, la conservazione non può essere disgiunta dalla partecipazione attiva e dalla condivisione del sapere ai fini della quale il contributo della tecnologia può essere sostanziale.

*DanXe*, l'ecosistema digitale a cui di qui in poi si farà riferimento, è stato concepito proprio a partire da questi presupposti con il desiderio di creare uno strumento capace di integrare diversi tipi di dati – testuali, visivi, audio e 3D – e supportare sia la ricerca che la divulgazione del patrimonio culturale del balletto grazie all'impiego combinato di tecnologie di intelligenza artificiale e realtà estesa (Stacchio, Garzarella, Cascarano *et al.* 2024).

---

8 Cfr. Garzarella 2024 e, in particolare, Stacchio, Garzarella, Cascarano *et al.* 2024. Per una problematizzazione delle pratiche di trasmissione delle coreografie cfr. anche Franco, Nordera 2010 e Randi 2022a: 99-126, a proposito degli allestimenti delle edizioni critiche per la danza, Randi 2022b.

9 Per Roberta Ferraresi (2023: 6): «gli studi italiani in danza facendo il proprio ingresso nell'università negli anni Novanta nascono già sostanzialmente orientati in ottica post-strutturalista».

10 L'espressione riprende il titolo di Forster (2022).

Per garantire l'efficacia di questa integrazione, il processo di costruzione dell'ecosistema è stato sviluppato in più fasi, costruite grazie al dialogo con un gruppo di lavoro multidisciplinare<sup>11</sup>.

Il primo passo è stato progettare un modulo in grado di accogliere fonti eterogenee, provenienti da archivi teatrali, musei, biblioteche, collezioni private e dalla memoria corporea dei danzatori. La complessità del patrimonio ballettistico ha reso necessario un processo di categorizzazione che tenesse conto della natura dei materiali, distinguendoli in fonti cartacee, documenti audio, audiovisivi, tessili e memorie incarnate. A ciascuna categoria è stato associato un modulo di analisi specifico, capace di elaborare i dati raccolti e metterli in relazione tra loro per evitare che rimanessero divisi in compartimenti isolati. L'ultimo passaggio è stato lo sviluppo di un modulo di restituzione che consentisse di riunire i risultati delle analisi in un ambiente immersivo e interattivo. L'interfaccia digitale di *DanXe* è stata progettata per integrare tutti i dati raccolti in un unico spazio tridimensionale e ampliare le possibilità di fruizione e studio grazie alla possibilità di accedere allo spazio attraverso diversi dispositivi. Il risultato è stato il *digital twin* di un campione rappresentativo della vasta gamma di documenti e memorie che compongono il patrimonio ballettistico, completo di soluzioni tecnologiche scelte per affrontare alcune delle principali criticità legate al suo studio.

Per i materiali cartacei, per esempio, l'obiettivo era quello di consentire analisi comparate su *corpora* estesi, in modo da acquisire informazioni e creare visualizzazioni capaci di migliorare l'interpretazione dei dati. Per farlo si è scelto di ricorrere all'utilizzo dell'*Optical Character Recognition* (OCR) che consente di estrarre nomi e informazioni dai testi (come quelli di libretti, programmi di sala e manifesti) e del *topic modeling*, utilizzato principalmente sulla stampa per individuare schemi ricorrenti e comprendere come i media hanno raccontato nel tempo eventi o figure rilevanti (Stacchio, Garzarella, Cascarano *et al.* 2024: 7-9).

---

11 Il processo di costruzione dell'ecosistema digitale *DanXe* e le considerazioni derivate a seguito della sua applicazione all'ambito degli studi di danza sono il risultato di una collaborazione multidisciplinare con il VARLab del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, un laboratorio di informatica per le arti specializzato nell'utilizzo della realtà aumentata e virtuale, cfr. la pagina web del gruppo: <https://site.unibo.it/varlab/en>. La collaborazione si è sviluppata nell'ambito del progetto dottorale di chi scrive, legato a una borsa di ricerca PON-Innovation.

Per i costumi di scena, il problema della difficile accessibilità ha portato allo sviluppo di modelli tridimensionali in grado di restituire i volumi originali e renderli consultabili in un ambiente virtuale. A partire dalle immagini più facilmente disponibili, come le fotografie presenti nelle rassegne stampa, tecniche di *rendering* come il Gaussian Splatting per il passaggio dal 2D al 3D, sono state utilizzate per ricostruire digitalmente collezioni andate perdute o altrimenti inaccessibili (Stacchio, Garzarella, Cascarano *et al.* 2024: 11). Per quanto riguarda gli audio e gli audiovisivi, invece, *DanXe* è stato utilizzato sia per favorire un'indagine più dettagliata della trasmissione orale del sapere attraverso l'analisi delle interviste (*speech detection*) (Stacchio, Garzarella, Cascarano *et al.* 2024: 12), sia per migliorare la documentazione della performance, catturando il movimento e abbinandolo a strumenti automatici di riconoscimento e classificazione delle pose (*pose detection*). In quest'ultimo caso l'analisi delle informazioni ha portato allo sviluppo di una metodologia adatta ad analizzare in maniera quantitativa il lessico coreografico, ovvero a estrarre – a partire dalla costruzione di un *dataset* di posizioni abbinate a *keypoints* – i passi e le pose e/o ad animare un *avatar*, concepito per essere integrato nel modulo di visualizzazione e offrire all'ecosistema un'interfaccia interattiva (Stacchio, Garzarella, Cascarano *et al.* 2024: 9-10).

Se le ricadute di *DanXe* sono tangibili – si pensi a come potrebbe agevolare l'accesso agli archivi e, al contempo, rendere il patrimonio del balletto più fruibile grazie alle tecnologie immersive – comprendere in che modo questo tipo di approccio possa arricchire gli studi sulla danza senza alterarne le specificità richiede un ulteriore approfondimento che impone di fare un passo indietro.

## Il punto di incontro fra tradizione e innovazione

Dal punto di vista della comunicazione con il pubblico, quella di porre l'utente al centro per favorire il contatto con il patrimonio culturale è una prassi già ampiamente consolidata, così come l'impiego dell'informatica per la gestione e l'organizzazione dei beni culturali<sup>12</sup>. In ambito museale, per

---

12 «The idea of becoming virtual», scrive Werner Schweibenz, «might not be a pleasant one for some museums, but this development is inevitable because of the increasing digitisation of cultural heritage and the demand to make collections more accessible» (Pouloupoulos, Wallace 2022: 3).

esempio, gli strumenti digitali, in particolare la realtà aumentata e virtuale, vengono sempre più spesso utilizzati per ampliare la fruizione delle collezioni e offrire al pubblico esperienze che favoriscono la familiarizzazione con le opere d'arte. Le stesse modalità potrebbero rivelarsi utili anche nella comunicazione del patrimonio del balletto.

Si prenda il caso dei costumi di scena, oggetti cinetici in dialogo con bozzetti, fotografie, video e memorie orali ma che, rivelandosi pienamente soltanto attraverso il movimento, finiscono spesso per essere relegati a meri oggetti espositivi. Inserito all'interno di un ecosistema digitale il costume può entrare facilmente in relazione con i suoi bozzetti, con gli audiovisivi che ne attestano l'uso in scena e con altre fonti che ne contestualizzano la funzione. Rimodellato in 3D, l'abito può essere ingrandito, manipolato, esaminato nei dettagli e persino animato tramite il corpo digitale di un *avatar*, consentendo un'interazione diretta con il bene senza comprometterne il valore storico né alterare l'approccio metodologico necessario alla sua analisi (Garzarella, Vallasciani, Cascarano *et al.* 2025).

Spostandoci dall'ambito della divulgazione a quello della ricerca, l'impiego delle tecnologie digitali per l'analisi delle fonti non sembrerebbe poggiare su una tradizione altrettanto praticata<sup>13</sup>. Secondo le studioso Harmony Bench e Kate Elswit (2022a, 2022b) questa distanza è però solo apparente e si fonda su un preconcetto: una certa reticenza nei confronti delle analisi quantitative, percepite come eccessivamente riduttive rispetto alla complessità della disciplina<sup>14</sup>.

Rifacendosi a un saggio di Katie Rawson e Trevor Muñoz (2019), Elswit e Bench sostengono che, in realtà, è proprio la complessità la ragione per la quale i metodi basati sull'analisi dei dati dovrebbero essere visti come un'opportunità:

In *Against Cleaning*, Katie Rawson and Trevor Muñoz point to pervasive lingering suspicions of data-driven approaches, based on the fear that data models are reductive. However, they argue that these very approaches can demand deeper research into the meaningful messiness of di-

---

13 Diverso il discorso per la creazione e lo studio dei processi coreografici che poggiano su una ricca tradizione di scambio con il mondo dell'informatica. Si pensi solo a Merce Cunningham e al suo *Life Forms* (Copeland 1999); o a William Forsythe e il progetto *Motion Bank* (Monda 2016).

14 Cfr. anche Bench, Elswit e Jimenez-Mavillard 2023.

stinguishing features, overlaps, and similarities, which reintroduces the kind of ontological complexity that more conventional historical narratives sometimes occlude in favor of discrete, easily narratable chunking (2022a: 37).

D'altronde è da tempo che gli studiosi di danza utilizzano forme di trattamento e organizzazione dei dati. Cronologie, inventari, registri delle presenze e simili ne sono un esempio. Ricorrere alle tecnologie digitali consente di trattare gli stessi documenti aprendo l'analisi a una scala più ampia (anche solo per volumi di interrogazione) e cogliere la complessità dei fenomeni studiati senza ridurli a scelte parziali che rischiano di escludere aspetti non immediatamente evidenti ma potenzialmente rilevanti.

Nel caso dello studio dell'eredità di un danzatore, per esempio, mettere in relazione l'intera gamma di informazioni relative ai luoghi delle esibizioni, i partner e la frequenza delle collaborazioni permetterebbe di comprendere meglio come si sviluppano le reti professionali e i meccanismi di trasmissione del repertorio, evidenziando l'impatto che rapporti di lavoro prolungati – anche con interpreti meno noti – possono avere sulla formazione e sull'identità artistica di un danzatore o restituendo visibilità a figure minori (come *maîtres répétiteurs* e *maîtres de ballet*) che, in termini di diffusione ed evoluzione del repertorio coreografico, potrebbero aver avuto un ruolo anche più rilevante di quello dell'étoile del momento<sup>15</sup>.

A questo vanno aggiunte le opportunità offerte dall'utilizzo dei metodi computazionali per lo studio dei linguaggi coreografici. Applicato all'analisi dei movimenti e delle pose del corpo, l'impiego del *deep learning* nell'ecosistema *DanXe* ha dimostrato come queste tecnologie possano non solo contribuire alla preservazione del repertorio e al suo studio, ma anche a renderlo più accessibile a un pubblico non specializzato. È il caso delle attività di meta-descrizione, fondamentali per migliorare la fruizione dei beni conservati in archivi e altri luoghi di deposito delle collezioni<sup>16</sup>.

---

15 Inoltre, scrivono Elswit e Bench (2022a: 48): «such exhaustive approach decenters star performers and famous choreographers to uncover a vast, interconnected network of performers often relegated to periphery», nel caso di Nureev, poter trovare una strategia per arginare la pervasività della sua fama ha rappresentato uno stimolo ulteriore ad adottare il metodo.

16 Anche solo attraverso l'uso di metodi di riconoscimento automatico delle immagini, è possibile arricchire la descrizione degli audiovisivi con annotazioni dettagliate che vanno oltre la tradizionale catalogazione manuale. Questi strumenti permettono di identificare

Affermare l'opportunità di adottare degli approcci computazionali per l'analisi del patrimonio del balletto, è bene precisarlo, non implica la necessità di superare tradizioni metodologiche consolidate. Mantenere salda la propria prospettiva disciplinare resta un presupposto essenziale, la vera chiave di volta, infatti, risiede nella capacità di fare in modo che lo sviluppo tecnologico risponda alle esigenze specifiche del proprio oggetto di studio e, come dimostrato già da tempo dagli studi letterari nell'ambito delle *digital humanities*, superare una visione reciprocamente esclusiva dei metodi di analisi quantitativi e qualitativi è un passo importante per lavorare in questa direzione.

Interessante, a tal proposito, è quanto sottolineato da Michele Cortellazzo che, proprio in riferimento alla teoria della letteratura, ribadisce che l'analisi dei testi rimane un ambito in cui l'approccio qualitativo è imprescindibile ma ciò non significa che l'uso di strumenti quantitativi debba essere del tutto escluso: le due metodologie possono coesistere e rafforzarsi reciprocamente (2013: 299-300). Lo stesso afferma Franco Moretti (2013), postulando l'importanza di affiancare al tradizionale *close reading* (l'analisi dettagliata di un testo, contestualizzata storicamente e culturalmente), una strategia di lettura che lui stesso definisce *distant reading* in cui i metodi computazionali non sostituiscono la teoria, ma la supportano e ne sono a loro volta guidati (Bonino, Tripodi 2021).

«Dati e algoritmi», scrive Giuseppe Episcopo parlando del lavoro di Moretti, «rispondono ai criteri impostati da una questione ma non possono, da soli, risolverla. I risultati generati sono quindi essi stessi sia oggetto di valutazione rispetto ai *corpora* dai quali sono estratti, sia di verifica rispetto alle domande formulate in partenza» (2019: 22).

Il punto di incontro tra tradizione e innovazione, dunque, risiede nella capacità di adottare un approccio critico nell'adozione delle metodologie di ricerca, utile non solo a preservare, né unicamente a riflettere su questioni etiche ma a dischiudere ulteriormente il potenziale della disciplina studiata,

---

con maggiore precisione le principali componenti sceniche, come le luci, la scenografia, i costumi e gli oggetti di scena, contribuendo a una lettura più approfondita della performance. L'analisi automatizzata può inoltre riconoscere i movimenti dei danzatori, individuando schemi coreografici e relazioni spaziali tra i performer, migliorando così la comprensione della struttura visiva e narrativa dello spettacolo (Garzarella, Stacchio, Cascarano *et al.* 2024).

aprendo la strada a nuove prospettive di ricerca e offrendo ulteriori stimoli per continuare a interrogarla e approfondirla.

## Bibliografia

Bench, H., Elswit, K. (2022a). Visceral data for dance histories: Katherine Dunham's people, places, and pieces. *TDR: The Drama Review*, 66(1), 37-61.

Bench, H., Elswit, K. (2022b). "So... will you be looking at dance?": Data-led dance history and the edges of movement computing. In *MOCO '22: Proceedings of the 8th International Conference on Movement and Computing* (pp. 1-8).

Bench, H., Elswit, K. (2023). Dance touring and embodied data: Some approaches to Katherine Dunham's movements on the move. *Current Research in Digital History*, 2.

Bench, H., Elswit, K., Jimenez-Mavillard, A. (2022). Connectivity vs. canonicity: Data science and dance studies in historical dialogue. *Extended abstract for the conference Graphs and Networks in the Humanities* (February 4, 2022), 1-7.

Bonino, G., Tripodi, P. (2021). Distant reading and the problem of operationalization: Goldilockean considerations. *CoSMo*, 18.

Casari, M., Paoletti, M., Naohiko, U. (2023). Performing arts e dialogo interculturale. A venti anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale. *Antropologia e Teatro*, 16 (Speciale Performing arts e dialogo interculturale).

Cirino, P. (2017). Il patrimonio culturale immateriale: aspetti normativi, limiti e potenzialità. In D. Parbuono, F. Sbardella (Eds.), *Costruzione di patrimoni. Le parole degli oggetti e delle convenzioni* (pp. 51-100). Patron.

Copeland, R. (1999). Cunningham, collage, and the computer. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 21(3), 42-54.

Episcopo, G. (2019). Macchine che pensano. Le digital humanities secondo Franco Moretti. In Id. (Ed.), *La letteratura in laboratorio* (pp. 317-329). FedOA Press.

Fischer-Lichte, E. (2014). *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*. Carocci.

Forster, K.W. (2022). *Il metodo di Aby Warburg. L'antico dei gesti, il futuro della memoria*. Ronzani.

Garzarella, S. (2024). Il patrimonio culturale della danza fra materialità e immaterialità. In F. Botti, M.C. Neve, R. Mazzeo (Eds.), *Il cinquantenario della Convenzione UNESCO a tutela del patrimonio culturale (1972-2022): percorsi multidisciplinari* (pp. 49-58). AMSActa.

Garzarella, S., Stacchio, L., Cascarano, P., De Filippo, A., Cervellati, E., Marfia, G. (2024). Preserving and annotating dance heritage material through deep learning tools: A case study on Rudolf Nureyev. In A. De Filippo, F. Pachet, V. Presutti, L. Steels (Eds.), *CREAI 2024, Workshop on Artificial Intelligence and Creativity (Proceedings of the 3rd Workshop on Artificial Intelligence and Creativity, co-located with the 27th European Conference on Artificial Intelligence - ECAI 2024, Santiago de Compostela, Spain, October 20, 2024)* (pp. 88-97).

Garzarella, S., Vallasciani, G., Cascarano, P., et al. (2025). An Extended Reality platform powered by Large Language Models: A case study on teaching dance costumes. *Pre-print for IEEE AIXR 2025, Workshop: Generative AI and LLMs for XR* (January 27-29, 2025, Instituto Superior Técnico, Lisbon), 1-7.

Guarino, R. (2005). *Il teatro nella storia: Gli spazi, le culture, la memoria*. Laterza.

Gusman, T. (Ed.) (2023). *Reconstructing performance art: Practices of historicisation, documentation and representation*. Routledge.

Harrison, R. (2020). *Il patrimonio culturale. Un approccio critico*. V. Matera, L. Rimoldi (Eds). Pearson.

Lowenthal, D. (1985). *The past is a foreign country*. Cambridge University Press.

Ministero della Cultura (MiC). (2022). *Piano nazionale di digitalizzazione (PND)*. Recuperato da <https://docs.italia.it/italia/icdp/icdp-pnd-docs/it/consultazione/scopo-del-piano-e-destinatari.html>.

Monda, L.G. (2016). *Choreographic bodies. L'esperienza della Motion Bank nel progetto Forsythe*. Dino Audino.

Moretti, F. (2013). *Distant Reading*. Verso.

Poulopoulos, V., Wallace, M. (2022). Digital technologies and the role of data in cultural heritage: The past, the present, and the future. *Big Data and Cognitive Computing*, 6(73), 1-19.

Randi, E. (2022a). *La grande stagione del balletto russo: Fra Ottocento e Novecento: tradizione e avanguardia*. Dino Audino.

Randi, E. (2022b). Per un'edizione critica della danza: riflessioni metodologiche e applicative. *Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, 13(14), 145-159.

Rawson, K., Muñoz, T. (2019). Against cleaning. In M. Gold, L. Klein (Eds.), *Debates in the Digital Humanities*. University of Minnesota Press.

S. Franco, M. Nordera (Eds.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*. UTET Università.

Sebillotte, L. (2010). *La fioritura postuma delle opere, ovvero l'orizzonte dell'archivista tra produzione e analisi dell'archivio*. In S. Franco, M. Nordera (Eds.), *Ricordanze. Memoria in movimento e coreografie della storia*, cit.

Stacchio, L., Garzarella, S., Cascarano, P., De Filippo, A., Cervellati, E., Marfia, G. (2024). DanXe: An extended artificial intelligence framework to analyze and promote dance heritage. *Digital Applications in Archeology and Cultural Heritage*, 33, 1-22.

UNESCO. (1972). *Convenzione riguardante la protezione sul piano mondiale del patrimonio culturale e naturale*. Recuperato da <https://www.unesco.it/wp-content/uploads/2023/11/Convenzione-Patrimonio-Mondiale-italiano-1-1.pdf>.

UNESCO. (2003). *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*. Recuperato da <https://unesco.cultura.gov.it/convenzione-2003/>.

# Gli Italian Theater Prints del Getty Research Institute di Los Angeles

*Benedetta Colasanti*

Università degli Studi di Firenze

DOI: 10.54103/st.256.c562

## **Abstract**

Presso la *Special Collection* della biblioteca del Getty Research Institute di Los Angeles è conservata una serie di documenti iconografici sul teatro italiano datati tra XVI e XX secolo. Essa comprende materiali relativi ad architettura teatrale, scenografia e attori, dalla commedia dell'arte ai protagonisti della scena ottocentesca. Sebbene riconducibile a intenti collezionistici, la serie – parte della *Italian Theater Collection* – testimonia un diffuso interesse nei confronti di tali oggetti, sia dal punto di vista museale sia come documenti tesi a tramandare la memoria di episodi fondamentali della storia dello spettacolo. In particolare, tra le incisioni figurano rappresentazioni della spettacolarità medicea nonché del lavoro di apparatori del calibro di Giulio Parigi. Il presente contributo è dedicato alla festa organizzata a Firenze nel 1616 per la visita di Federico Ubaldo della Rovere, promesso sposo di Claudia de' Medici e, nello specifico, all'allestimento del balletto equestre *Guerra di bellezza*. L'analisi si propone di contestualizzare l'incisione di Jacques Callot, superando l'approccio estetico per restituire spessore storico e culturale all'immagine, rinnovando così lo sguardo su simili materiali e incentivando ulteriori ricerche d'archivio.

## **Parole chiave**

Getty Research Institute; scenografia; iconografia

## The Italian Theater Prints of the Getty Research Institute in Los Angeles

### Abstract

The Special Collection of the Getty Research Institute Library in Los Angeles preserves a series of iconographic documents on Italian theater from the 16<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> century. It includes materials on theater architecture, set design, and actors, from the *commedia dell'arte* to leading figures of the 19<sup>th</sup> century stage. Although the series – part of the *Italian Theater Collection* – was assembled primarily for collecting purposes, it reflects a broad interest in such items, both from a museum perspective and as documents intended to preserve the memory of key episodes in the history of performance. Among the prints are depictions of the Medici spectacle and the work of prominent designers such as Giulio Parigi. This study focuses on the celebrations that took place in Florence in 1616 on the occasion of the visit of Federico Ubaldo della Rovere, betrothed to Claudia de' Medici, and in particular on the performance of the equestrian ballet *Guerra di bellezza*. The analysis attempts to contextualize Jacques Callot's engraving by going beyond a purely aesthetic approach in order to give the image historical and cultural depth, thus renewing critical engagement with this material and stimulating further archival research.

### Keywords

Getty Research Institute; Scenography; Iconography

### Documenti

All'interno della *Special Collection* della biblioteca del Getty Research Institute di Los Angeles si trova una raccolta di documenti denominata *Italian Theater Prints*; si tratta di materiali iconografici di varia natura afferenti a un arco diacronico che va dalla metà del XVI secolo fino al Novecento e facenti parte della *Italian Theater Collection*<sup>1</sup>. Secondo quanto dichiarato dall'istituto di ricerca, la collezione ha l'obiettivo da una parte di documentare la

---

1 La collezione è stata acquisita nel 1998; inizialmente elaborata da Rose Lachman è stata rivista nel 2004 da Karen Meyer-Roux. Cfr. *Italian Theater Prints*, ca. 1550-1983, Getty Research Institute, Research Library, Accession no. P980004.

storia della scenografia e dell'architettura dei teatri, dall'altra di riunire raffigurazioni attoriali. Viene da interrogarsi tuttavia su quali siano le effettive ragioni degli *Italian Theater Prints*, in ogni caso testimoni di tappe fondamentali della storia dello spettacolo; si pensi in particolare al lavoro di apparatori del calibro di Giulio Parigi, Giacomo Torelli, Ferdinando Tacca e i Bibiena, e alla volontà di chi ha prodotto tali materiali – o dei relativi committenti – di immortalare eventi o soggetti di pertinenza spettacolare e dunque di costruirne una memoria visiva.

Gli *Italian Theater Prints* consistono perlopiù di stampe e acqueforti prodotte da nomi noti: Jacques Callot, Henri e Nicolas Bonnart, Claude Gillot, Antoine Watteau. Non abbiamo a che fare con pezzi unici: copie di tali stampe sono possedute anche da altri importanti istituti di conservazione come il MET, il British Museum, il Louvre, The Art Institute di Chicago, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Galleria Sabauda di Torino. Ciò testimonia l'interesse suscitato da tali documenti in quanto oggetti museali oltre che come testimoni della storia dello spettacolo a livello mondiale: ogni documento iconografico, per quanto tendenzioso, resta utile per lo studio di una disciplina effimera. La collezione risulta ordinata come segue. La serie I, *Stage and theater design* (1550-1860 circa, *boxes* 1-5), è suddivisa tra *Stage designs* e *Views, plans, and sections of theaters*. La presente riflessione prende le mosse dalla serie II, *Festivals* (1570-1759 circa, *boxes* 6-7). Nella serie III, *Portraits of actors* (1599-1900 circa, *boxes* 8-10), è possibile osservare ritratti di attori della commedia dell'arte e della scena ottocentesca. La serie IV, *Commedia dell'arte* (1560-1954 circa, *boxes* 11-19), è organizzata in *Characters and masks*, *Performances* e *Uses of commedia dell'arte imagery*. Infine, le serie V, *Playbills* (1805-1983, *box* 20); VI, *Miscellaneous* (1620-1815, *box* 21); VII, *Oversize materials* (1685-1983 circa).

La *box* 6 della serie *Festivals* è dedicata ad alcuni importanti eventi organizzati perlopiù in ambiente cortigiano in onore di rilevanti occasioni dinastiche come matrimoni o visite di personalità illustri. In alcuni casi, più che di *Italian Theater Prints*, sarebbe opportuno parlare di spettacolarità "all'italiana", alludendo a manifestazioni encomiastiche le cui origini sono da rintracciare nel corso del Cinquecento nelle corti della penisola ma che si affermano poi nel secolo successivo in tutto il territorio europeo. Tra i documenti troviamo infatti l'ingresso trionfale in Anversa di Francesco, duca d'Angiò e d'Alençon, il 19 febbraio 1582 (*folder* 1). Se un'altra incisione esula

dallo spettacolo di corte – il *folder 2* contiene un'immagine della *Festa della Porchetta in Bologna* (Vallieri 2019; 2021) – la maggior parte ritrae momenti dello spettacolo granducale fiorentino: la battaglia navale simulata messa in scena nel 1589 presso il cortile di palazzo Pitti per le nozze di Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena (*folder 3*); il torneo *Guerra d'amore*, allestito nel febbraio 1616 o 1615 – secondo il calendario fiorentino – in piazza Santa Croce in onore di Maria Maddalena d'Austria, consorte di Cosimo II (Guardenti 2011), del quale possiamo osservare carri e personaggi (*folders 4-5*) oltre che un momento d'insieme (*folder 6*). Sempre in piazza Santa Croce, il 16 ottobre 1616 viene allestito da Giulio Parigi il balletto a cavallo *Guerra di bellezza*, in occasione della visita di Federico Ubaldo della Rovere, promesso sposo di Claudia de' Medici (Blumenthal 1980: 103-109); anche in questo caso abbiamo a disposizione alcuni carri e una scena d'insieme (*folder 7*). Proseguendo in ordine cronologico troviamo un'incisione dedicata a un'ulteriore battaglia navale simulata agita nel luglio 1619 nel fiume Arno (*folder 9*) e altre due feste a cavallo, quella messa in scena nel luglio 1637 nell'anfiteatro del giardino di Boboli per il matrimonio di Ferdinando II de' Medici e Vittoria della Rovere (*folder 10*), e quella voluta dallo stesso Ferdinando II in onore della visita di Anna de' Medici, del di lei consorte Ferdinando Carlo d'Austria e del di lui fratello Sigismondo Francesco, presso il giardino di Boboli nell'aprile 1652 (*folder 11*). Infine, nell'ultima cartella è riprodotta una suite completa di incisioni di Stefano della Bella, con vari momenti de *Il mondo festeggiante*, balletto a cavallo allestito nell'anfiteatro del giardino di Boboli nel luglio 1661 in occasione delle celebrazioni per il matrimonio di Cosimo III e Margherita Luisa d'Orléans (*folder 12*).

## Stato dell'arte, metodologie, contenuti

Facendo riferimento al cerimoniale mediceo, la raccolta concorre a sottolineare il primato che la storiografia – in parte a ragione – ha attribuito ai Medici nella promozione e nell'organizzazione di spettacoli atti a celebrare i fasti della casata (si vedano almeno Mamone 1981; Testaverde 1991; Zorzi 1977). Sebbene proponcano eventi noti, gli *Italian Theater Prints* meritano un'analisi non superficiale con l'obiettivo di rinnovare lo sguardo su tali oggetti, di proseguire la ricerca archivistica nonché l'indagine – basata sull'incrocio delle fonti – su un sistema di spettacolo estremamente

stratificato e composito. Tenendo conto degli approcci metodologici autorevoli sull'iconografia teatrale (Guardenti 2017), i “luoghi” di spettacolo effigiati nelle incisioni della serie *Festivals* saranno osservati con «l'obiettivo», per citare Stefano Mazzoni, «di svelare drammaturgie (le strategie creative, i procedimenti esecutivi) degli spazi e delle *performances*» (Mazzoni 2005: 7). Esaminare varie occasioni festive è inoltre il pretesto per osservare diversi spazi di spettacolo e quindi diversi tipi di utenza, sia pubblica sia privata.

La raccolta del Getty Research Institute non è esaustiva; ammesso che non sia frutto di un'acquisizione casuale, è forte la tentazione di trovare un *fil rouge* che leghi tra loro i documenti. Gli eventi effigiati ruotano attorno alla reggenza di Cosimo II de' Medici, a partire dai festeggiamenti in onore del matrimonio di Ferdinando I e Cristina di Lorena (1589), suoi genitori, fino a – se si escludono gli ultimi due *folders* – l'unione del figlio ed erede Ferdinando II con Vittoria della Rovere (1637). Tali feste sono segno di una tessitura di rapporti internazionali, stabiliti attraverso la parentela con importanti dinastie, in special modo con gli Asburgo e i della Rovere. A questo proposito, figura centrale nel gioco di alleanze risulta essere la sorella di Cosimo II, Claudia: nel 1621 va in sposa a Federico Ubaldo della Rovere, dal quale avrà una figlia, Vittoria; rimasta vedova, nel 1626 convola a seconde nozze con Leopoldo V d'Austria, fratello dell'imperatore Ferdinando II ma anche di Maria Maddalena, già sua cognata dal 1608 in quanto moglie di Cosimo II. Negli anni a venire, Claudia si impegnerà nel rinsaldare l'alleanza con la Toscana: suo figlio Ferdinando Carlo d'Austria sposerà la nipote Anna de' Medici; Vittoria della Rovere andrà in sposa a Ferdinando, erede al granducato.

## ***Guerra di bellezza***

*Guerra di bellezza*, messinscena ben nota ma non ancora sistematicamente indagata<sup>2</sup>, viene organizzata nell'ottobre 1616 nell'ambito dei festeggiamenti per la visita di Federico Ubaldo della Rovere, promesso sposo di Claudia de' Medici. Al fine di restituire significato e vitalità a immagini che, prive di un adeguato inquadramento critico e contestuale, rischierebbero di

---

2 Angelo Solerti, imprescindibile punto di partenza per questo studio, si rifà principalmente a Cesare Tinghi, a discapito del confronto con altri documenti a disposizione, specie quelli iconografici.

apparire mute e inerti, risulta imprescindibile la loro collocazione all'interno del contesto storico, geografico e socio-culturale di riferimento. Si tratta infatti di immagini riconducibili alla sfera dello spettacolo: fonti visive di grande valore che tuttavia non sono in grado di restituire il movimento, elemento costitutivo e imprescindibile di ogni rappresentazione scenica. In tale prospettiva, il presente contributo si propone di analizzarle non come opere d'arte in senso stretto bensì come documenti visivi, assimilabili a testimonianze “fotografiche” capaci di rievocare – se opportunamente interrogate – la complessità e il dinamismo di un evento performativo la cui natura sfugge per definizione alla fissità dell'immagine. Presso la Biblioteca Nazionale Centrale e l'Archivio di Stato di Firenze sono conservati rispettivamente il *Diario* di Cesare Tinghi (Solerti 1969) e le *Memorie Fiorentine* di Francesco Settimanni, messe insieme successivamente (Archivio di Stato di Firenze, manoscritto 132, vol. VII, 1608-1620)<sup>3</sup>. Tali resoconti possono essere incrociati con altri documenti: quelli riguardanti le trattative matrimoniali (Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del principato, filza 6129); il *Codex iconographicus 401* di Joseph Furtenbach (Röbler, Lazardzig 2016); l'opera di Claude-François Ménestrier: *Traité des tournois, joustes, carrousels et autres spectacles publics* (1669) e *Des ballets anciens et modernes selon les regles du theatre* (1682), che cita *Guerra di bellezza* rispettivamente alle pagine 176-177 e 208-212.

Lo spettacolo di piazza Santa Croce è solo uno dei vari eventi organizzati in onore del principe di Urbino: Federico Ubaldo entra trionfalmente a Firenze da Porta alla Croce la sera del 6 ottobre 1616, accompagnato da una schiera di nobili e cavalieri. Come tramanda Settimanni, il corteggio prosegue per «via del borgo degli Uffizi», volta «al canto de' Pazzi, all'Opera del Duomo, al Centauro, a S. Trinita, via Maggio, e giunse a Pitti» (Settimanni: 327r-327v)<sup>4</sup>. Dal giorno successivo l'ospite viene omaggiato con diverse attività: il 7 ottobre visita la galleria; l'8 ottobre, insieme al granduca e a don Lorenzo assiste alla messa presso la Santissima Annunziata e, dopo pranzo, a una caccia; il 9 ottobre presenza alla messa a Santa Maria del Fiore; il 10 ottobre fruisce la «caccia dei leoni» a San Marco e una «commedia»; l'11

3 Le *Memorie Fiorentine* di Francesco Settimanni risalgono ai primi anni del XVIII secolo.

4 Nella trascrizione del manoscritto di Settimanni sono state rispettate le oscillazioni della grafia; talvolta sono stati regolarizzati gli accenti, la punteggiatura, le maiuscole e le minuscole; per facilitare la lettura son state sciolte le abbreviazioni. Per quanto riguarda il *Diario* di Tinghi si è invece riportato il testo così come lo ha trascritto Solerti.

ottobre visita le scuderie e prende parte a una «conversazione di giuoco nella camera della serenissima arciduchessa» (ivi: 329r-331r). Vale la pena di soffermarsi sulla festa svoltasi a palazzo il 12 ottobre (ivi: 331r), di cui Cesare Tinghi offre, nel suo *Diario*, una descrizione ricca e dettagliata. L'autore menziona un balletto di cavalieri, un ballo riservato alle dame, una colazione e l'apparizione di «otto maschere vestite da ninfe e pastori» impegnate in canti e musiche. L'evento si configura come un ballo di corte arricchito da un intermezzo performativo di natura allegorica, ispirato all'immaginario pastorale e boschereccio. L'azione si apre con l'ingresso delle «Ore del Sole» – emblema del giorno e della luce – che, attraverso interventi musicali e vocali, introducono l'argomento di *Guerra di bellezza*. Seguono otto cavalieri che, dopo essersi esibiti, invitano le dame a unirsi alle danze; la coreografia del balletto è attribuita ad Agnolo Ricci, lo stesso responsabile dell'organizzazione del torneo assieme a Giulio Parigi. La serata si conclude con un banchetto, suggellando un complesso dispositivo spettacolare che intreccia danza, allegoria e ritualità festiva (Tinghi: 56-57, da Solerti 1969: 113-114). Il balletto a cavallo è previsto per il 13 ottobre ma a causa del maltempo viene rimandato. Anche le attività del giorno successivo – una caccia e una gita fuori porta a Poggio a Caiano – vengono sostituite con una «commedia nel palazzo de' Pitti» (Settimanni: 332r-332v). Si tratta forse di una delle commedie «di Zanni», cioè di attori professionisti, citate anche da Cesare Tinghi (Tinghi: 56-57, da Solerti 1969: 115). Il 15 ottobre dopo la messa, il granduca intrattiene il principe di Urbino nelle stalle e, nel pomeriggio, nel giardino di palazzo Pitti (Settimanni: 333r).

Finalmente il 16 ottobre va in scena *Guerra di bellezza* su testo di Andrea Salvadori, musica di Jacopo Peri, coreografie di Ricci e macchine di Parigi (Tinghi: 52v, da Solerti 1969: 119). Jacques Callot, autore dell'incisione – e con lui altri come Furttenbach, che nel succitato *Codex iconographicus 401* riproduce una copia della stessa incisione – ha frequentato a Firenze Parigi e la sua accademia in via Maggio (Rößler, Lazardzig 2016: 420; Gomez 2017: 67-68). Il granduca e il principe di Urbino lasciano palazzo Pitti a bordo di una carrozza diretta verso piazza Santa Croce, dove è stato allestito un palco appositamente concepito per accoglierli. L'intera piazza si presenta trasformata in uno spazio scenico di straordinaria magnificenza, assimilabile a un teatro all'aperto, con tribune disposte lungo il perimetro e capaci di ospitare un pubblico numeroso. Come attestato dall'incisione conservata

presso il Getty Research Institute, anche finestre e tetti degli edifici circostanti si affollano di spettatori, conferendo all'evento il carattere di una celebrazione collettiva, partecipata tanto dagli ambienti cortigiani quanto dal popolo. Non si tratta, pertanto, di uno spettacolo esclusivamente riservato all'élite ma di una forma di intrattenimento condivisa, pensata per coinvolgere l'intera comunità. Il comando del torneo è affidato a don Lorenzo de' Medici; secondo la consuetudine, nobili e cortigiani prendono parte attiva alla realizzazione dell'impresa, assumendo i ruoli di promotori, finanziatori, organizzatori e, in diversi casi, anche di interpreti. Alla competizione partecipano quarantacinque cavalieri suddivisi in quattro squadre e affiancati da una fanteria composta da oltre trecento figuranti a piedi, organizzati in schiere contrapposte, ciascuna contraddistinta da una foggia specifica. Così Settimanni:

Addi XVI di ottobre 1616. Domenica mattina

Il signor principe di Urbino, e tutti gli altri principi di Toscana udirono messa in casa; ed il giorno per intrattenere il detto signor principe di Urbino fu fatto un bellissimo balletto a cavallo nella piazza di Santa Croce [...] e fu bellissimo spettacolo, e bellissimo tempo, onde vi fu grandissimo popolo. Intorno intorno alla piazza erano i palchi dipinti a uso di bellissimo teatro con grandissima magnificenza ornato, e superbamente addobbato. La sera fu festino in palazzo con colazione alle gentildonne (Settimanni: 333<sup>v</sup>).

Così invece Tinghi:

Et adì 16 detto, in domenica, volendo S.A. appieno accarezzare et dare gusto al principe d'Urbino, aveva fatto accomodare la piazza di S. Croce in modo di teatro aurato, circondato di palchi tutti dipinti, per farvi la festa bellissima del Balletto a cavallo et battaglia di fanteria a piede in numero più di trecento, per fare la battaglia di combattere insieme divisi in sei squadre et vestiti in diversi modi, come più abbasso si dirà. Et i cavalli erano quarantacinque, divisi in squadre quattro, come a piè si dirà, et venuto le 21 ora S.A.S. parti da Pitti in cocchio con il principe d'Urbino et andorno a detta piazza di Santa Croce, dove dinanzi alla casa di Nicolò della Antella era fatto un palco per loro A.S., la Ser.<sup>ma</sup> Arciducessa, il principe d'Urbino, il Cardinale, la principessa d'Urbino, la sposa Orsina, et il principe di Toscana. Erono tutti e' palchi pieni di popoli e le finestre et i tetti et i terrazzi, di tanta gente che si giudica vi fossero passa ven-

ticinquemila persone: et arrivata S.A.S. si dette principio a sì bella festa (Tinghi: 56-57, da Solerti 1969: 115).

Sia Settimanni sia Tinghi procedono con la descrizione dell'azione; data la quasi coincidenza dei documenti, si presuppone che il primo abbia attinto o da Tinghi stesso o da una fonte comune ai due cronachisti, presumibilmente dalla stampa originale di Andrea Salvadori (Salvadori 1616). Ponendoli a confronto con le cronache, i documenti iconografici conservati al Getty Research Institute sembrano prendere vita; l'incrocio dei documenti permette inoltre di collegare quanto riportato nelle incisioni a momenti specifici dello spettacolo. L'immagine di insieme non raffigura l'inizio della messinscena, che comincia invece con l'apparizione del monte Parnaso ornato di lauri e spelonche; all'estremità della macchina è collocato lo stemma della casata di Urbino, in segno di omaggio. Tra i personaggi figurano le Muse, Pallade, Pegaso e un gruppo di letterati, rappresentanti della corte urbinata; inoltre, la Fama con Verità e le Bugie che cantano accompagnate da musicisti; in tutto – a dire delle fonti – occupano la “scena” centosettanta persone (Furttenbach: 2 $\nu$ , da Rößler, Lazardzig 2016: 359). Terminato il canto delle Bugie la Fama, sempre cantando, invita l'ospite d'onore ad accogliere le Muse, prefigurando lo scontro imminente tra il re Usimano di Media e il re Idaspe d'Armenia, insieme alle rispettive fanterie e cavallerie. Settimanni descrive l'ingresso delle due fazioni soffermandosi in particolare sull'eleganza e la ricchezza degli abiti, elementi attraverso i quali mette in risalto la magnificenza della scena. Non mancano richiami all'antichità, che da un lato riflettono un intento erudito, dall'altro esprimono un gusto marcato per l'esotismo di matrice storica.

Finito il canto fermossi quella meravigliosa macchina di rimpetto al serenissimo principe, ed allora la Fama cantando parte delle precedenti stanze, pregò quella altezza a voler accogliere benignamente le Muse, che dietro al suo grido ne venivano, e gli diede ragguaglio della futura battaglia tra 'l re Usimano di Media, e 'l re Idaspe d'Armenia per cagione della bellezza delle loro amate regine. Dopo che la Fama ebbe finito di cantare, e che fermossi con tutti il suo coro in un luogo opposto al serenissimo principe si vide con superbissima mostra entrare da una parte il re Usimano colla gente di Media, e dall'altro il re Idaspe con quella d'Armenia; aveva ciascuno di loro 4 squadre di cavalleria, e cinque di gente a piede in gran numero; l'abito dell'una, e dell'altra nazione era ugualmente vago e

ricco, ed ognuno aveva diverso colore dall'altra; mostravano al passeggiar del campo alla finezza della lucidezza dell'armi, alla pompa degli abiti, e bardature de' cavalli qualche immagine di quella maestà, e ricchezza colla quale vennero questi popoli prima contro di Alessandro, e dipoi contro a Lucullo, e Pompeo (Settimanni: 334r-336r).

Dietro alle schiere del re Usimano di Media figurano il carro del Sole con Atlante che sorregge il globo; su quest'ultimo siede a sua volta un fanciullo in veste di Sole. Sul carro compaiono anche i dodici segni zodiacali, i mesi impersonati da giovani alati e le Ore, fanciulle con le ali bianche o nere in rappresentanza rispettivamente del giorno e della notte; infine, le quattro stagioni. Ai lati del carro camminano giganti con barba e capelli lunghi e bianchi (Furttenbach: 4r, da Rößler, Lazardzig 2016: 360).

Camminava dietro alle schiere di Media il carro del Sole, il quale per maggior pompa volle in questo giorno essere [portato<sup>5</sup>] da Atlante; si vedeva esso Atlante di altezza di braccia XII, aveva in spalla un grandissimo globo tutto coperto d'oro, sopra il quale sedeva il Sole in forma di giovinetto coronato di lucidissimi raggi con una facella in mano con chioma d'oro, ed abito di porpora; venivano in su questo carro 12 segni del zodiaco tutti sparsi di stelle, i mesi in forma di giovani alati, e le Ore in forma di donzelle coll'ali chi bianche, e chi nere secondo i tempi del giorno, e della notte; vi erano le 4 stagioni, ed il serpe figurato per l'anno appresso gl'egizi; camminavano appiè del carro alcuni giganti con chioma e barba lunghissima, e canuta; questi erano figurati per i secoli, i quali sono fatti dal Sole nello spazio di cento anni (Settimanni: 334r-336r).

Dietro al re d'Armenia c'è invece il carro di Teti; quest'ultima è vestita d'argento e verde è la sua chioma, siede su una conca abbellita con perle ed è accompagnata da sirene, nereidi, tritoni e altri dèi marini. Seguono il carro, a piedi, altri giganti: il mar Tirreno, l'Adriatico, l'Egeo e altri con un tridente in mano.

Dall'altra parte dietro alle genti di Armenia veniva Teti dea del mare sopra un carro di nicchi, e di spugne, ed ella vestita d'argento con chioma di color verde, sedeva sopra una conca tutta sparsa di perle, erano seco le sirene, le nereidi, i tritoni, e gli altri dèi marini che più son nominati;

---

5 Settimanni lascia tre puntini di sospensione. La lacuna è stata integrata con Tinghi: 58-61, da Solerti 1969: 117.

seguivano a piedi intorno al carro in forma di giganti il mar Tirreno, l'Adriatico, l'Egeo, e gli altri col tridente in mano, come si dipinge Nettuno (ivi: 334r-336r).

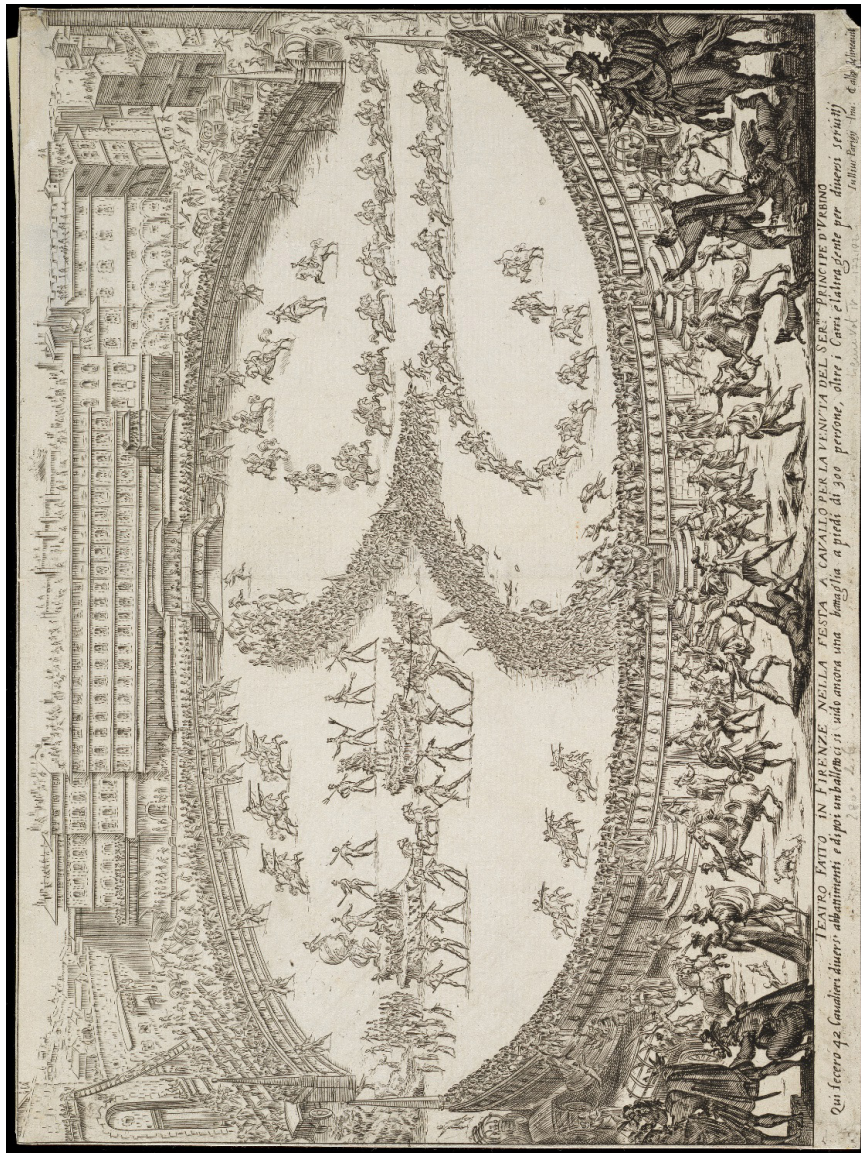
Settimanni prosegue con la descrizione della battaglia (Furttenbach: 4r; da Rößler, Lazardzig 2016: 361), articolata in due momenti distinti: il combattimento a cavallo e quello a piedi. La narrazione si conclude con la risoluzione del conflitto, accompagnata da un commento esplicitamente encomiastico che suggella l'evento con una nota celebrativa.

Con questa pompa entrati che furono i re in campo, e finito ch'ebbero di fare la comparsa si attaccò la battaglia primieramente fra la gente a cavallo, e poi fra quella a piedi, l'armi de' cavalieri erano zagaglie, mazze ferrate e stocchi, quelle della fanteria lance, e spade; fu maraviglia il vedere l'agilità, e destrezza de' cavalieri colla quale sopra 42 cavalli fecero per un gran spazio di tempo diversi abbattimenti e tutti bellissimi. La battaglia della gente a piede fu oltre modo fiera, e terribile prima si misero alcuni di loro a combattere poi le schiere intere, e nella fine tutto il corpo dell'esercito nella quale zuffa fuori che la vita delle ferite, e l'orrore della morte tutti gli altri accidenti di una vera guerra si potevano scorgere; nel maggior fervore di questa battaglia uscì all'improvviso da una chiusa parte del teatro una candida nugola tutta sparsa di vari fiori, la quale passando per mezzo de' combattenti con infinita maraviglia di chi la vide si aperse in due parti, e dimostrò in se stessa come in un cielo dipinto di luce, e d'oro, Amore con le tre Grazie, col riso, il giuoco, il diletto, ed altri della sua corte, i quali sopra diversi strumenti formavano suavissima melodia; in quell'istante alzandosi Amore dal soglio, e tenendo in mano un dardo cantò alcune stanze, nelle quali comandava che si restasse di combattere, e che alla sua venuta in segno di allegrezza si festeggiasse, e danzasse; allora ritirandosi la nugola da una parte, al suono di una allegra cantata, e suonato da quella gran moltitudine di musica, che prima comparve nel teatro, si fece per fine della festa il balletto a cavallo. La varietà, e bellezza del quale la Fama che fu presente a vederlo, raccontò all'altre città d'Italia e di Europa, e dica a che segno di perfezione siano arrivate le feste a cavallo del serenissimo granduca di Toscana (Settimanni: 334r-336r).

L'immagine d'insieme presa in esame sembra mostrare il momento della ritirata, prima che una macchina di nuvola compaia e si apra in due parti rivelando Amore e le tre Grazie accompagnati da musica finemente

composta ed eseguita. Amore chiede di porre fine al dissidio e di festeggiare. Lo spettacolo si conclude con un balletto a cavallo al ritmo del canto della Fama, che celebra la corte committente affermando quanto questo tipo di messinscena organizzata presso la corte di Toscana sia perfetta e ineguagliabile (Settimanni: 334r-336r; Tinghi: 58-61, da Solerti 1969: 119-120; Furttenbach: 3r, da Rößler, Lazardzig 2016: 363). Il resoconto di Settimanni si interrompe qui mentre Tinghi aggiunge un'informazione – che Settimanni aveva fornito nel foglio precedente alla descrizione – relativa a una festa tenuta quella stessa sera a palazzo Pitti (Tinghi: 61, da Solerti 1969: 191). Le *Memorie Fiorentine* riprendono con la cronaca del giorno successivo, caratterizzato da altri intrattenimenti pensati per il principe di Urbino, una visita alla cappella di San Lorenzo, una visita alle stalle, una caccia. Federico Ubaldo della Rovere lascia Firenze il 18 ottobre (Settimanni: 338r).

Ci troviamo dunque di fronte a un complesso spettacolare tipicamente mediceo, riconducibile al più ampio orizzonte culturale del periodo rinascimentale-barocco: una narrazione di gusto antiquario ed esotico, articolata in chiave allegorica, che si offre come pretesto per esibire la magnificenza degli apparati effimeri, la perizia degli artisti-artigiani coinvolti e, soprattutto, il progresso tecnico incarnato dalle macchine sceniche. Queste ultime, oltrepassando i confini del teatro propriamente detto, si proiettano nello spazio urbano, trasformando la città stessa in un palcoscenico diffuso e partecipato, luogo di condivisione collettiva e di rappresentazione del potere. Per quanto l'attuale ubicazione al Getty Research Institute di una copia di questa e di altre incisioni riconducibili all'ambito spettacolare contribuisca alla loro conservazione e diffusione presso un pubblico ampio e internazionale, la presenza degli *Italian Theater Prints* a Los Angeles appare motivata più da logiche collezionistiche che da finalità documentarie sistematiche o da un progetto di ricerca strutturato. Ciò nonostante, tali documenti rivestono un ruolo fondamentale per gli studi sul teatro e sulle pratiche spettacolari di età moderna; la loro restituzione – almeno in termini interpretativi e critici – al contesto storico e culturale di origine può non solo rinvigorire la ricerca ma anche restituire vitalità a oggetti che rischiano altrimenti di essere tramandati unicamente come manufatti artistici e non come tracce cristallizzate di eventi perduti.



**Fig. 11:** Italian Theater Prints, ca. 1550-1983, Getty Research Institute, Research Library, Accession no. P980004, Box 6 – Folder 7: Jacques Callot da Giulio Parigi, *Guerra di bellezza*, 1616.

## Bibliografia

- Blumenthal, A.R. (1980). *Theater Art of the Medici*. University Press of New England.
- Gomez, C. (2017), “La retorica del ingenio. Imagenes de invencion, entre el arte militar y la escenografia”. *Drammaturgia*, XIV (4), pp. 53-78.
- Guardenti, R. (2011). Florence 1616: La Guerra d'Amore de Giulio Parigi et Agnolo Ricci. In M.B. Dufourcet, A. Surgers (Eds.), “Corps dansant-Corps glorieux. Musique, danses et fêtes de cour en Europe au temps d'Henri IV et de Louis XIII”. *Le Cahiers d'Artes*, VII, 67-103.
- Guardenti, R. (2017). Teatro e arti figurative. In L. Allegri (Ed.), *Il teatro e le arti. Un confronto tra linguaggi* (pp. 43-92). Carocci.
- Mamone, S. (1981). *Il teatro nella Firenze medicea*. Mursia.
- Mazzoni, S. (2005). *Spazi e forme dello spettacolo in Occidente dal mondo antico a Wagner*. Titivillus.
- Rößler, H., Lazardzig, J. (2016). *Technologies of Theatre. Joseph Furtttenbach and the Transfer of Mechanical Knowledge in Early Modern Theatre Cultures*. Klostermann.
- Salvadori, A. (1616). *Guerra di Bellezza festa a cavallo fatta in Firenze. Per la venuta del Serenissimo Principe d'Urbino. L'ottobre del 1616*. Zanobi Pignoni.
- Solerti, A. (1969). *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*. Forni.
- Testaverde, A.M. (1991). *L'officina delle nuvole. Il Teatro Mediceo nel 1589 e gli Intermedi del Buontalenti nel Memoriale di Girolamo Seriacopi*. Associazione Amici della Scala.
- Vallieri, L. (2020). “La festa della Porchetta a Bologna: nuove prospettive di indagine (I)”. *Drammaturgia*, XVI (6), 111-171.
- Vallieri, L. (2022). “La festa della Porchetta a Bologna: nuove prospettive di indagine (II)”. *Drammaturgia*, XVIII (8), 369-434.
- Zorzi, L. (1977). *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*. Einaudi.



# Nuovi crocevia per lo spettacolo: linee di ricerca e generazioni a confronto

a cura di Cecilia Carponi, Livia Cavaglieri,  
Giada Cipollone, Fabrizio Fiaschini, Stefania Onesti,  
Aldo Roma e Simona Scattina

Il volume *Nuovi crocevia per lo spettacolo: linee di ricerca e generazioni a confronto* offre una riflessione sullo stato attuale delle discipline dello spettacolo e mette in luce i percorsi di ricercatrici e ricercatori emergenti. Promossa dalla Consulta Universitaria del Teatro, la pubblicazione prova a fare il punto su temi, orizzonti e ricerche in corso, con l'obiettivo di avviare la costruzione di reti di relazioni scientifiche, fondate su elementi di discussione, confronto e dialogo trasversali alla comunità. L'eterogeneità dei contributi raccolti ha permesso al comitato di curatela di organizzare l'impianto del volume attorno a macrotemi ricorrenti, articolando i saggi in nove sezioni che tracciano un'ampia mappatura delle tendenze in atto.

Cover: *Italian Theater Prints*, ca. 1550-1983, Getty Research Institute, Research Library, Accession no. P980004, *Box 6 – Folder 7*: Jacques Calot da Giulio Parigi, *Guerra di bellezza*, 1616.



Milano University Press



**Studi teatrali**