

# antropologia e teatro

ARTICOLO

## *Ḥalqa*, musicisti e danzatori a Marrakesh

di Silvia Bruni

### Abstract – ITA

Questo articolo si occupa dei danzatori in abiti femminili che si esibiscono con dei gruppi musicali nella piazza Jāma' l-Fnā', a Marrakesh (Marocco), nominata dall'UNESCO Patrimonio Immateriale dell'Umanità nel 2008. Pur presenti in questo spazio da lungo tempo, i gruppi di musicisti e i danzatori hanno avuto una scarsa attenzione nella letteratura relativa agli spettacoli di strada. L'articolo è diviso in due parti. In primo luogo, esplora la *ḥalqa*, che è il principale spazio di esibizione dei danzatori in abiti femminili e dei musicisti. La *ḥalqa* è un incontro pubblico che prende la forma di un cerchio che circonda gli artisti. In secondo luogo, l'articolo esamina i due principali gruppi musicali che collaborano con i danzatori e indaga le loro pratiche musicali, danze e brevi scene comiche con altri personaggi in costume.

### Abstract – ENG

This article focuses on male dancers and comedians in women's clothing who perform alongside musical groups in Jāma' l-Fnā' square in Marrakech, Morocco, which was declared a UNESCO Intangible Cultural Heritage in 2008. Despite being present in this space for a long time, the groups of musicians and dancers have received little attention in the literature on street performances. The article is divided into two parts. Firstly, it explores the *ḥalqa*, which is the main performance space for male dancers in women's clothing and musicians. The *ḥalqa* is a public gathering in the shape of a circle surrounding the performers. Secondly, the article examines the two main musical groups collaborating with male dancers, analysing their musical practices, dances, short comedy skits with other costumed characters.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 15 (2023)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/16723

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

## *Ḥalqa*, musicisti e danzatori di Marrakesh

di Silvia Bruni

### *Ḥalqa e gli artisti di Jāma' l-Fnā'*

Il termine *ḥalqa* (letteralmente “cerchio” o “anello” [di una catena]; pl. *ḥalqāt*)<sup>1</sup> indica una rappresentazione teatrale che ha luogo in uno spazio pubblico e prende la forma di un cerchio di spettatori radunati intorno a uno o più artisti (*ḥalayqiya*; *ḥalayqi* al singolare)<sup>2</sup>.

In Marocco sotto questo termine vengono racchiuse diverse forme di spettacolo popolare che includono la narrazione di storie, le esibizioni acrobatiche, l’oratoria pubblica, la musica e la danza. Il repertorio della *ḥalqa* è vario e combina “fantastic, mythical, and historical narratives from *A Thousand and One Nights* and *Sirat Bani Hilal*, stories from the holy Qu’ran and the Sunna of the prophet Mohammed [...], and witty peasant narratives” (Amine, Carlson 2012: 28).

La *ḥalqa* è tradizionalmente eseguita in spazi aperti: le piazze, i mercati o le antiche porte delle città; è caratterizzata dall’interazione e dalla negoziazione tra gli *ḥalayqiya* e il pubblico. Gli astanti sono invitati a creare un cerchio che circonda l’artista, a commentare e a partecipare attivamente, come parte della catena di significato della narrazione e dello spettacolo. “The spectators are not simply a boundary and stage backdrop but may be recruited as actors or as a chorus commenting on the events. Most important, each spectator is a potential contributor [in the performance event]” (Schuyler 1993: 278).

Khalid Amine (2001: 58) rileva come, contrariamente alla tradizione teatrale occidentale in cui il tempo e lo spazio della rappresentazione sono chiaramente definiti, lo spettacolo della *ḥalqa* è imprevedibile, è un processo in movimento piuttosto che un prodotto finale presentato a un consumatore passivo. L’autore, inoltre, esamina l’importanza della *ḥalqa* come configurazione fisica che può essere occupata da persone di diversa estrazione sociale, ma anche come uno spazio in bilico tra le cosiddette culture alte e basse della società, tra sacro e profano, tra alfabetizzazione e oralità. Va rilevato che in realtà le diverse realizzazioni della *ḥalqa* mostrano

<sup>1</sup> Il sistema utilizzato per la traslitterazione dei termini arabi è quello dell’International Journal of Middle Eastern Studies con alcuni adattamenti che rispecchiano la pronuncia locale in Marocco.

<sup>2</sup> La *ḥalqa*, affermano Amine e Carlson (2008: 72) “is very ancient, dating back at least to ninth-century Sufi practice, where the term was applied to the circle of students that gathered around a religious master for instruction”. Tuttavia, rilevano altrove gli autori (2012: 18), diverse forme di oratoria pubblica e privata erano già presenti nel Nord Africa prima dell’invasione musulmana nel VII secolo. La *ḥalqa* rimane oggi una delle forme di spettacolo più diffuse in Marocco e in tutto il Maghreb (Amine, Carlson 2012; Salhi 2003) e ha avuto un impatto significativo anche sul teatro moderno in Nord Africa (Box 2005: 35).

notevoli elementi di continuità con la tradizione dello spettacolo di piazza in Europa (cantastorie, imbonitori, giocoleria ecc.), già a partire dalle modalità partecipate, tra attori e pubblico, di formazione del *treppo* (il cerchio di spettatori). Sebbene i linguaggi e i repertori musicali siano fortemente connotati sul piano locale, le forme di messa in scena, esse pure, mostrano contiguità modali con le tradizioni europee<sup>3</sup>.

Per Deborah Kapchan (1996) la *halqa*, che l'autrice identifica con l'area del mercato (*suq*) riservata agli spettacoli popolari, è il più iconico degli spazi performativi in Marocco; caratterizzata da un comportamento festivo, da una teatralità giocosa e improvvisata, essa è anche il luogo del carnevalesco e dell'umorismo, della transizione e della trasgressione, un "cerchio ibrido" che acquisisce il suo significato in contrasto con l'immaginata omogeneità della società.

The *halqa* is space of play and leisure, [...] a place for the unemployed to pass the time drinking tea and listening to epic tales. It is also a place for women who frequent clairvoyants, herbalists, and *fqihs* - men learned in the Qur'an, who write charms for them and give them counsel. [I]s the public arena for social license, a site where almost anything can be said with impunity. Because of the expressive liberties taken in the *halqa*, it is a marginal site; a man of honor would be embarrassed to be found there. [...] The physical and symbolic space of the *halqa* calls up imagery of performance and unethical behavior, associated with lies, physical dirt, chicanery, and 'cheap' entertainment (*ivi*: 38).

Kapchan si concentra sulle performance popolari nei mercati, luoghi percepiti come caotici, imprevedibili e intrinsecamente sovversivi. Un proverbio popolare marocchino, riportato dall'autrice (*ivi*: 40), recita "tieniti lontano dai mercati affollati [e] sfuggirai a ogni male", a sottolineare la percezione negativa di questi spazi. Tuttavia, in essi hanno luogo forme di espressione e di comunicazione libere, non soggette a censura e radicate nella tradizione orale.

There is a public in the marketplace at easy access to anyone interested in rallying sentiment, provoking criticism, and inciting rebellion. What is more, in the marketplace it is possible to disseminate information

<sup>3</sup> Non è evidentemente possibile fornire compiuti riferimenti al teatro e alla musica di piazza in Europa, né è questa la sede per farlo. Si rinvia in termini generali all'opera datata ma storicamente rilevante di Paolo Toschi (1976). Sugli spettacoli dei cantastorie in Italia, anche da un punto di vista etnomusicologico, si veda lo storico saggio di Roberto Leydi (1959: 275-389) e, anche per una ricognizione bibliografica, Staiti (2021: 13-20). Una vivace descrizione del treppo è contenuta nello scritto del cantastorie romagnolo Lorenzo De Antiquis (1980: 3-6). Sulla piazza e l'imbonimento si vedano anche le belle pagine dedicate all'argomento da Bruno Pianta (1985: 7-31).

undercover, as it were, discursive practices working more like gossip than like an official tract. Unhinged from print, opinion rises like a wave, its source untraceable, its author unknown. [...] The Moroccan marketplace is first and foremost a ‘communication network,’ [...] characterized [...] by the active diffusion of information that may enlighten, delude, or mislead (Kapchan 1997: 166).

La *halqa* rappresenta anche uno spazio in cui diverse frontiere simboliche imposte dalla società vengono sfidate, come evidenziato dall’autrice. In questo contesto, ad esempio, uomini e donne possono interagire liberamente e trasgredire i codici d’onore e i principi religiosi che, seppur invocati, non vengono rispettati (Kapchan 1996: 40).

In epoca precoloniale le performance della *halqa* svolgevano un ruolo sociale che andava ben oltre l’intrattenimento. Come osserva Philip Schuyler (1993: 277): “The itinerant entertainers acted as journalists, carrying news from one market to the next. Public preachers offered moral guidance and explanations of religious texts to a largely illiterate public. Comedians provided political and social commentary. Storytellers gave lessons in history. Musicians put all these messages into song”.

La *halqa* ha quindi avuto un ruolo importante nell’affermazione dell’identità marocchina. Durante il periodo del Protettorato francese (1912-1956), questi spettacoli pubblici divennero strumenti di resistenza al colonialismo, ma furono presto confinati dalle autorità francesi nelle case private (Feuillebois-Pierunek 2011: 37), relegati “to the sphere of folklore” (Salhi 2004: 53) e considerati una minaccia a causa della loro imprevedibilità: “[t]he colonists felt that it was essential to substitute the western theatre for Halqa [...] because these were too free in content and form. They were felt to be of no use to society” (*ibidem*)<sup>4</sup>.

Con la penetrazione europea in Marocco, osservano Amine e Carlson (2012: 82):

[o]rality (including the pre-colonial masquerades and performance cultures) was strategically overshadowed [...] through a whole apparatus of folklorization and auto-exoticism. Such orality was construed as a museum piece, or even an inert repository of a disappearing culture that needed to be preserved for following generations as a projection of the old Moroccan society.

---

<sup>4</sup> Nei primi decenni del XX secolo, l’arresto dell’attività teatrale fu all’origine della nascita di un teatro radiofonico che, a causa del controllo imposto dalle autorità coloniali, non si sviluppò come un teatro politicamente impegnato ma trattò piuttosto temi sociali popolari (Ouzri 1997; Karl 2012). Le trasmissioni radiofoniche e le registrazioni commerciali favorirono l’ascesa alla ribalta nazionale di musicisti come Houcine Slaoui (Husīn Slāwī) che a partire dagli anni Trenta raggiunse la notorietà in Marocco esibendosi nelle *halqāt* e in seguito ampliò la sua popolarità anche in Francia, Tunisia e Algeria (Fuson 2001; Bargach 1999).

Negli anni successivi all'indipendenza del Marocco, la crescente scena teatrale cadde sotto il controllo dell'amministrazione locale, che continuò la strategia coloniale di promuovere un teatro ufficiale e innocuo, vietando invece le opere più "trasgressive" della scena amatoriale. Feuillebois-Pierunek (2011: 38) osserva che: "Il existait clairement une orientation politique visant à réduire le théâtre à un simple divertissement facile, sans prétention ni projet artistique". Inoltre, fino all'inizio degli anni Settanta, il teatro divenne, almeno apparentemente, esclusivamente una forma d'intrattenimento, distante dalle lotte politiche e sociali dell'epoca e caratterizzato da un'attenzione al patrimonio culturale e alla memoria popolare. Da allora, l'intera storia del teatro marocchino è stata segnata dalla dualità: da un lato, un teatro amatoriale, libero, impegnato, di ricerca, e dall'altro, un teatro di Stato, composto da funzionari (Feuillebois-Pierunek 2011: 37).

Il teatro amatoriale, creato principalmente da giovani produttori, studenti o insegnanti, ha rinnovato e modernizzato le pratiche teatrali attraverso la sperimentazione e l'adattamento di opere occidentali (Box 2005: 47-49). Lo sviluppo del teatro in Marocco nella seconda metà del XX secolo riflette le lotte del Paese appena indipendente per ridefinirsi e trovare il proprio posto nel periodo postcoloniale. Come parte di questo processo, alcuni tra i grandi interpreti, tra cui Abdelkrim Berrechid, Tayeb Saddiki e Ahmed Tayeb El-Alj, hanno cercato di riaffermare una fragile identità marocchina erosa da decenni di colonialismo e di creare un teatro che fosse allo stesso tempo "autentico" e adattato al nuovo contesto del Paese (*ibidem*; Berrechid, Bendaoud 2008). Saddiki, in particolare, creò diverse opere, rappresentate su palcoscenici teatrali in stile occidentale e ispirate dalla pratica della narrazione orale e dallo stile performativo della *halqa*, in cui venivano impiegati anche gli strumenti musicali tradizionali e la danza popolare marocchina (Clément 2008: 68-69). "For the first time in the brief history of Moroccan theatre, Saddiki transposed *al-halqa* as an esthetic, cultural, and geographical space, from a theatre building as the space of the Western Other (transplanted into Morocco as a subsidiary colonial institution)" (Amine, Carlson 2012: 140).

L'intervento coloniale in una vivace scena popolare locale, da un lato, e la rinascita delle tradizioni del passato, dall'altro, hanno contribuito alla creazione di uno spazio eterogeneo, con una storia complessa e un insieme variegato di modelli e influenze (Ouzri 1997). Il teatro contemporaneo in Marocco si è dunque costruito all'interno di uno spazio liminale e ibrido, che giustappone tradizioni diverse e in cui la *halqa* si configura come un elemento centrale (Amine, Carlson 2008, 2012).

In Marocco, la *halqa* continua ad essere eseguita nelle piazze e nei mercati di città. È abitualmente presente a Fez, Meknes, Marrakesh, Oujda, Taroudant, Safi, Essaouira. La piazza Jāma' l-Fnā', che funge da ingresso e punto focale della città vecchia di Marrakesh, rimane uno dei luoghi "that celebrate al-halqa's cultural diversity and richness" (Amine, Carlson 2012: 31). La piazza è lo spazio principale di esibizione di diversi gruppi di artisti, quali:

cantastorie, acrobati, musicisti, comici, incantatori di serpenti, intrattenitori itineranti. La *halqa* è anche popolata da guaritori tradizionali, da chiaroveggenti e da erboristi che vendono rimedi casalinghi utilizzando un’oratoria elaborata (si veda anche Kapchan 1996)<sup>5</sup>.

Questo sito è il cuore del turismo di Marrakesh ed è stato nominato dall’UNESCO Patrimonio Immateriale e Orale dell’Umanità nel 2008; affollato tutto l’anno da visitatori locali e turisti, fornisce agli *hlayqiya* un pubblico fisso e una fonte di reddito, certo esigua ma costante.

I primi resoconti su Jāma’ l-Fnā’ risalgono alla seconda metà del XVI secolo e suggeriscono come questo luogo abbia avuto un ruolo economico e commerciale importante fin dai primi tempi (Deverdun 1959; UNESCO 1997: 8-9; Triki 2011: 159)<sup>6</sup>. Tuttavia, fu solo in seguito che la piazza assunse la funzione di spazio di espressione della cultura popolare. La prima testimonianza diretta su Jāma’ l-Fnā’ che riferisce degli spettacoli popolari è ad opera di Hassan al-Youssi, uno studioso marocchino del XVII secolo. Come rilevano Amine e Carlson (2012: 31), il resoconto di Al-Youssi:

shows that the *halqa* performances were already well established there. [...] Al Youssi reports that: ‘In my quest for knowledge I arrived in the year 1060 (CE 1650) of the Hegra in Marrakech. There I went one day to the grand esplanade (Jemma-el-Fna) to hear the praises of the Prophet. I took a place in an imposing circle (halqa) made up of those curious to hear an old man who told them comic stories’.<sup>7</sup>

La piazza, e con essa gli spettacoli popolari, ha catturato l’attenzione e l’immaginazione degli scrittori europei dell’inizio del XX secolo, che l’hanno ritratta all’interno di una vasta letteratura di viaggio (Chevrillon 1919; Célarié 1923; Tharaud & Tharaud 1932; Warthon 1920)<sup>8</sup>. Con l’instaurazione del Protettorato francese nel 1912,

<sup>5</sup> Come sottolinea anche Beardslee (2015: 2), sebbene non tutti gli artisti utilizzino la *halqa* come strategia di performance, essi sono indicati collettivamente come *hlayqiya*.

<sup>6</sup> Lo storico spagnolo Luis de Marmol Carvajal (1573) descrive una grande piazza di Marrakesh, senza però menzionare esplicitamente Jāma’ l-Fnā’. De Marmol, inoltre, non accenna agli spettacoli popolari che molto probabilmente si svolgevano già allora (Skounti, Tebbaa e Nadim 2005: 26).

<sup>7</sup> Più precisamente, Al-Youssi colloca la scena in una *rahba* (“spiazzo; cortile [di una moschea]”), termine che compare già nelle cronache medievali marocchine scritte tra il XII e il XIV secolo e, ancora, nelle cronache del XIX secolo del francese Paul Lambert (Deverdun 1959) in riferimento ad una vasta spianata situata nelle vicinanze della moschea Kutubiyya (Triki 2011: 160). Questi scritti riferiscono di *rahbat al-qaṣr* (“cortile del palazzo”), un ampio spazio che già nel XII secolo fungeva da luogo di commercio, utilizzato anche per le manifestazioni pubbliche come le parate militari e le esecuzioni. Il palazzo in questione corrisponde al *qaṣr al-ḥajar* (“palazzo di pietra”), il primo nucleo urbano di Marrakesh, costruito alla fine dell’XI secolo dagli Almoravidi e le cui rovine si trovano oggi ai piedi della moschea Kutubiyya (Triki 2011: 160; Skounti, Tebbaa e Nadim 2005: 25).

<sup>8</sup> Per un’analisi della produzione letteraria coloniale su Jāma’ l-Fnā’ si veda: Borghi e Minca 2003; Borghi 2004. Val la pena notare che la maggior parte delle opere su Jāma’ l-Fnā’ sono state prodotte quasi esclusivamente da europei, mentre la letteratura araba

infatti, Jāma' l-Fnā' divenne un centro economico e un luogo di convergenza all'interno del tessuto urbano della città ancor più importante rispetto al passato. L'aggiunta di nuovi elementi (ad esempio, la costruzione di edifici pubblici e amministrativi), scrive Rachele Borghi (2004: 748):

rafforzò il suo ruolo di punto di incontro di gente che trovava nelle *halqa* un momento di sosta o un passatempo prima di cominciare o continuare il proprio viaggio. Alla luce di ciò non stupisce che nei primi decenni del 1900, periodo nel quale si stabilì definitivamente in Marocco l'autorità francese, le *halqa* godessero di grande considerazione, data l'affluenza di viaggiatori europei che cominciarono a produrre descrizioni delle rappresentazioni popolari alle quali assistevano.

Sarà invece solo dalla seconda metà del XX secolo che si moltiplicheranno le menzioni di cantastorie, musicisti, prestigiatori e altri artisti che si esibiscono nella piazza (Warnock Fernea 1980; Citron 2004; Hanai 1989; Mouline 2003; Schmitt 2005; Skounti, Tebaa, Nadim 2005).

Lo scrittore Elias Canetti, che soggiornò in questa città nel 1954, nel romanzo *Le voci di Marrakech* (1983: 64) descrive così la formazione del cerchio della *halqa* intorno a un cantastorie: "Il seguito più vasto ce l'hanno i cantastorie. [...] Le loro esibizioni durano a lungo, gli spettatori che stanno accovacciati per terra formano un primo cerchio, e non si rialzano tanto in fretta. Altri, in piedi, formano un secondo cerchio; anch'essi si muovono pochissimo, pendono affascinati dalle labbra e dai gesti del cantastorie".

Lo scrittore spagnolo Juan Goytisolo – che contribuì a far dichiarare Jāma' l-Fnā' Patrimonio Immateriale e Orale dell'Umanità – dedica il capitolo conclusivo del suo romanzo *Makbara* (1981) a una rappresentazione esuberante e caotica della piazza e dei suoi protagonisti. Nella sua "lettura dello spazio" (ivi: 241), l'autore esprime il fascino esercitato dalla piazza, ma anche come essa sia un luogo di esclusione sociale. Nell'immaginario degli abitanti di Marrakesh, afferma Borghi (2004: 756), la piazza ha una connotazione negativa, "legata alla povertà, all'ignoranza e all'arretratezza. Dire a qualcuno 'figlio di Jāma' l-Fnā'" è sempre stato considerato un insulto, perché questa espressione viene usata per definire i delinquenti e i ladri".

L'espressione "figlio di Jāma' l-Fnā'" è utilizzata, ad esempio, in riferimento ai danzatori in abiti femminili che si esibiscono nella piazza e il cui ruolo pubblico, tollerato solo all'interno di questo spazio, appartiene a una lunga

---

concede uno spazio molto limitato alle descrizioni della piazza (Borghi 2004, Minca 2006). Il silenzio degli scrittori marocchini riflette anche la percezione negativa di questo spazio che, se menzionato, è descritto come luogo di borseggiatori e di truffatori, di prostituzione, di bambini orfani e di una povertà diffusa (Hanai 1989. Si veda anche Schimdt 2005).

tradizione in Marocco<sup>9</sup>. In quanto segue si darà conto delle pratiche musicali e delle forme di spettacolo di due gruppi di danzatori che tuttora si esibiscono a Jāma' l-Fnā'<sup>10</sup>.

### *Danzatori e musicisti a Jāma' l-Fnā'*

Gli interpreti della *halqa* e le forme di spettacolo tendono a rientrare in una serie di categorie, ciascuna con un particolare repertorio, approccio con il pubblico, tempo e luogo di esibizione<sup>11</sup>. I documenti dell'UNESCO (Skounti, Tebbaa e Nadim 2005), così come gli scritti di viaggio e gli studi accademici, forniscono un elenco delle diverse performance che hanno luogo a Jāma' l-Fnā' e che comprendono gli spettacoli musicali accompagnati da canti e danze (ad esempio: *ahwash*, *rwais*, *al-haouzi*, *gnawa*); gli spettacoli teatrali; le esibizioni acrobatiche (Sidi Hmad ou Moussa); quelle in cui sono coinvolti animali (incantatori di serpenti, cacciatori di piccioni, ammaestratori di scimmie); le performance individuali (erboristi, scrivani); i cantastorie<sup>12</sup>. Nessuno si è occupato specificamente delle azioni teatrali e di danza in cui agiscono uomini travestiti da donna.

La maggior parte dei materiali prodotti su Jāma' l-Fnā' tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo menziona soprattutto i cantastorie, emblemi della visione del patrimonio della piazza – quella promossa nei materiali

<sup>9</sup> La presenza di uomini effeminati in Marocco trova riscontro in alcune fonti storiche ed etnografiche del passato e della ricerca più recente (Staiti 2012). Uomini travestiti da donna avevano e hanno un ruolo riconosciuto anche nei riti domestici di possessione spiritica, all'interno delle confraternite e nei pellegrinaggi annuali alla tomba del santo Sidi 'Ali ben Ḥamdūsh (Crapanzano 1973; Bruni 2020).

<sup>10</sup> Le descrizioni che seguono sui musicisti e danzatori di Jāma' l-Fnā' si basano su brevi soggiorni di ricerca a Marrakesh nel 2012, 2013 e 2015, e su materiali raccolti in audio e video con Nico Staiti.

<sup>11</sup> Il dinamismo e l'apparente disordine con cui si muovono gli artisti di Jāma' l-Fnā' sono regolati da una logica organizzativa che consente ai frequentatori della piazza di conoscere i tempi e gli spazi degli spettacoli. La piazza, infatti, è divisa spazialmente in vari livelli sovrapposti che comprendono singole *halqa*, aree di esibizione e di vendita, e sezioni più ampie (ad esempio l'area dei musicisti berberi). Gli artisti, inoltre, si esibiscono in tempi determinati, approssimativamente, dagli orari di preghiera (Schmitt 2005: 117; Citron 2004: 148-149)

<sup>12</sup> A Jama' al-Fna' trovano spazio anche donne specializzate nella decorazione con l'*henna* e veggenti che in genere non si esibiscono nella *halqa* e agiscono in spazi periferici rispetto al centro della piazza (sulle decoratrici di *henna* si rinvia a Spurles 2006). Nel suo studio sulle performance femminili nel mercato di Beni Mellal, Kapchan (1995: 486) scrive: "the *halqa* was masculine domain, with men comprising both performers and audience. Today the scene has changed. The *halqa* has undergone profound transformation: storytellers have diminished, orators and spiel makers have increased, and women have invaded a formerly male performative domain. The process whereby women orators have appropriated a traditional performance genre, revoicing and re-embodying it to effect a transformation of gendered practice, also reveals the way performances interact with daily life, ideology and physical and symbolic space. [...] This is a regional phenomenon. Women orators are found in the Middle Atlas region of Morocco in open-air marketplaces. They are also found in outlying metropolitan areas such as Temara, outside the capital of Rabat. In Marrekech, the city most renowned for its *halqa*, there were no women orators in 1994-95, but there were women clairvoyants (not a new phenomenon) and women performers (*shikhat*) dancing and singing in the *halqa*. This latter event is unprecedented in Morocco" (ivi, nota 19, p. 501). Si veda anche Kapchan (1994). Sulle performance femminili e la loro collocazione all'interno di diversi contesti sociali si vedano anche i lavori di Abu-Lughod (1986), Rasmussen (2010) e Davis (2014). Infine, val la pena menzionare Fatima Chebchoub, accademica e autrice teatrale marocchina. È stata una delle poche registe contemporanee a utilizzare le pratiche performative tradizionali, nonché l'unica donna *hlayqiya* proveniente da una famiglia di narratori e formatasi sotto la loro guida (Chebchoub 1995; Box 2005, 2006, 2008).



dell'UNESCO e negli opuscoli turistici – e la cui arte, come alcuni autori lamentano, sembra perdere slancio con la progressiva scomparsa dei grandi interpreti e maestri (Ladenburger 2010; Hamilton 2011; El Hadad 2015)<sup>13</sup>. Le prime descrizioni sulla vita musicale della piazza provengono da Theodore Grame (1970), che offre una breve panoramica dei gruppi musicali *gnawa*, *isāwa* e dei musicisti itineranti berberi provenienti dal sud del Marocco e, soprattutto, da Philip Schuyler che si concentra sui musicisti professionisti *rwais* (1984) e sulle forme di intrattenimento nei mercati (1993). Le descrizioni di Schuyler sono particolarmente interessanti, poiché rappresentano la piazza prima dei grandi cambiamenti che l'hanno interessata alla fine degli anni Ottanta e che hanno avuto effetti sulle attività degli artisti (Minca 2006; Beardslee 2015: 7-8).

Tra i gruppi di musicisti che si esibiscono nella piazza, ve ne sono due all'interno dei quali trovano spazio danzatori in abiti femminili. La letteratura che si è occupata delle attività degli *hlayqiya* a Jāma' l-Fnā' non fornisce dettagli sulle loro pratiche musicali, né sul ruolo dei danzatori, i quali, quando menzionati, compaiono sporadicamente e solo per accenni<sup>14</sup>. Goytisolò (1981: 262), ad esempio, nel romanzo sopra citato, descrive la seguente scena: “musicians recite chants destined to invoke the favors of a *salih* [“santo”] with miraculous powers: sinewy flute players, with swarthy complexions and bushy mustaches, accompany the movements of a transvestite in a filmy veil, female garments, and an embroidered sash, whose winks, waggings, cajoleries, giggles entrance and enchant the spectators who stand rooted to the spot”.

Una descrizione più accurata delle esibizioni dei danzatori è invece quella di Nico Stati (2012: 106):

A Marrakesh tra i cantori e suonatori che danno spettacolo in piazza Jemaa el Fnaa, per la gente locale più che per i turisti, agiscono un paio di gruppi di cui fanno parte dei danzatori effeminati, che si esibiscono in abiti femminili, il volto coperto da un velo. I musicisti, uomini non travestiti né effeminati, suonano vielle, liuti e tamburi; al suono di questi strumenti alcuni uomini, evidentemente effeminati, vestiti da donna, il volto

<sup>13</sup> Tra i materiali prodotti sui cantastorie di Jāma' l-Fnā' vi sono articoli di viaggio, resoconti giornalistici (Simons 2006), saggi (Allen 1996; Hannoum 1999; Goytisolò 2003; Sehlaoui 2009), ma anche opere (Hamilton, Rogerson 2011; Boulghallat 2015) e film documentari (Ladenburger 2010; El Hadad 2015). Sui cantastorie e altre forme di narrazione in spazi pubblici si vedano anche: Rahmouni (2015), Amine e Carlson (2012), Webber (1991), per il Marocco e la Tunisia; Slyomovics (1987) e Wickett (2012) per l'Egitto.

<sup>14</sup> Dei danzatori riferiscono in modo diretto i materiali audio e video accessibili su internet, ove è possibile reperire, ad esempio, un breve articolo corredato da un filmato di pochi minuti e incentrato sulle vicende biografiche di un danzatore di Jemaa el Fna. L'articolo e il video, ad opera del giornalista Paul Ackermann, sono consultabili al sito: [https://www.huffingtonpost.fr/actualites/article/video-said-homme-danseuse-de-la-place-jemaa-el-fna-a-marrakech\\_57662.html](https://www.huffingtonpost.fr/actualites/article/video-said-homme-danseuse-de-la-place-jemaa-el-fna-a-marrakech_57662.html) (consultato il 7/2/2023).

coperto da un velo, si esibiscono nella danza del ventre. A volte qualcuna delle donne che assistono allo spettacolo danza con loro, dando luogo a delle scene ambigue, tra la rivalità e il corteggiamento.

Come scrive Beardslee (2014: 49) questi due gruppi si suddividono in:

the Awlaad Hmmri [...], who play music from the Hmmr region that includes greater Marrakech and the Awlaad Haouzi [...] who play music from the Haouz region south of Marrakech". [...] Hmmriya music features high-pitched tense-voice singing and the double-reed shawm, whereas Haouziya music sounds a bit more similar to other cha'abi styles like Marrakechi or Casablanca, with more relaxed singing accompanied by the fiddle.

I due gruppi musicali sono simili sotto diversi aspetti: entrambi sono numerosi e occupano un'ampia area a loro dedicata; le loro esibizioni combinano musica popolare (*sha'bi*), danza e comicità; sono caratterizzati da danzatori in abiti femminili. Entrambi i gruppi impiegano una serie di strategie recitative – che incorporano finte discussioni, preghiere, richieste di denaro formulate in termini religiosi (*fatha*) – presentate con ampi gesti e voce teatrale e riunite in un'unica performance (Schuyler 1984: 101-102; 1993: 278-279). Una volta formata la *halqa*, infatti, essa funge da cornice all'esibizione: qualsiasi enunciato o azione diventa parte dello spettacolo e tutti coloro che si trovano all'interno del cerchio sono partecipanti attivi.

Le differenze tra i due gruppi sono soprattutto sul piano musicale. Il gruppo awlad Haouzi è il più numeroso e si compone di otto musicisti così suddivisi: due suonatori di tamburo a cornice con membrana sintetica (*bendir*); quattro suonatori di tamburo a calice monopelle di terracotta, di piccole dimensioni (*ta'rīja*); un suonatore di tamburo a calice (*darbūka*) e uno di violino, che viene suonato in posizione verticale (secondo un uso locale che discende dalla tradizione di un altro cordofono ad arco: il *kamanja*). A questi si aggiungono un membro del gruppo, con il ruolo di coinvolgere il pubblico e di chiedere donazioni di denaro, e un danzatore.

Il gruppo awlad Hmar, invece, si compone di un suonatore di oboe (*gāyta*) e un suonatore di tamburo bipelle cilindrico percosso con due mazzuoli (*tbal*). Insieme a questi strumenti vi sono anche delle coppie di piatti a dita (*nuiqsat*) suonati dal danzatore. In alcune parti dello spettacolo si aggiunge un suonatore di tamburo a cornice. Lo stesso musicista, quando non impegnato nell'esecuzione, si aggira tra il pubblico con il tamburo rovesciato per raccogliere denaro tra gli astanti.

I danzatori (in genere uno o due per gruppo musicale) sono una parte integrante delle due grandi *halqāt*; a queste si uniscono nelle esibizioni serali. I danzatori indossano lunghi caftani (il tipico costume delle cantanti e

danzatrici *shikhat*) e una cintura intorno alla vita. Portano un copricapo di stoffa nera sulla testa – che serve a riprodurre lunghi capelli – e un velo nero sul viso. Eseguono passi di danza sopra a un piedistallo sonoro, un tamburo di metallo, ricavato da un barile cilindrico segato e rovesciato. La danza sul tamburo metallico assume una esplicita funzione musicale: il danzatore infila sulle dita dei piedi dei grossi anelli essi pure di metallo, che cozzano fragorosamente contro la superficie percossa. Il battito dei piedi, fenomeno sonoro e visivo che è parte integrante della performance, si verifica in diversi momenti. Può avere una funzione puramente musicale, utile a sottolineare un breve passaggio della musica, o dar luogo a passi ritmici udibili in un'esibizione virtuosistica in cui la velocità e il gioco di piedi hanno un ruolo centrale. Il battito dei piedi consiste nell'alternanza della punta e del tallone, o della pianta del piede, o di entrambi. I diversi passi possono essere combinati in schemi che ricordano i modelli di battito delle mani.

Le differenze tra i due gruppi sono anche nelle forme di spettacolo messe in scena. Tra gli *awlad Haouzi*, infatti, al centro della *halqa* vi è la danza accompagnata dalla musica con movimenti della testa, del bacino, delle mani e salti a piedi uniti. Le esibizioni degli *awlad Hmar*, invece, comprendono anche imprese di forza o di audacia ad opera di un componente del gruppo: un uomo, a torso nudo, teatralmente beve acqua bollente da una teiera di rame, ostentatamente scaldata sul fuoco<sup>15</sup>. Il suono dell'oboe unito al ritmo del tamburo può portare alcuni astanti ad esibirsi in una danza del ventre insieme ai danzatori, oppure a danzare di fronte ai musicisti con movimenti vorticosi della testa, che rimandano ai gesti e alle modalità della trance, sebbene qui sia assente l'apparato rituale della possessione (al quale tuttavia pur tangenzialmente rinvia l'ingestione di acqua bollente). Entrambi i gruppi occasionalmente mettono in scena uno spettacolo teatrale farsesco con personaggi in costume:

il capocomico o uno degli effeminati, con una finta barba bianca e un bastone, impersona il vecchio pretendente di uno dei travestiti, che fa la parte della sposa; altri suonatori impersonano il padre dello sposo, il padre della sposa, il sensale di matrimonio. Un altro travestito impersona la madre della sposa. La farsa mette in scena la contrattazione del matrimonio, che si conclude con una danza di festeggiamento. Si tratta di suonatori e danzatori di strada, evidentemente marginali: si direbbe qualcosa di analogo alla tradizione

---

<sup>15</sup> Si tratta della versione spettacolarizzata dei riti praticati dai membri della confraternita *raḥaliyyin*, attiva particolarmente presso il mausoleo di Bouya 'Omar, nei quali—come spesso nei riti estatici—l'officiante esibisce il conseguimento di uno stato di trance ostentando l'insensibilità al dolore. Nei riti celebrati a Bouya 'Omar l'officiante sputa rivoli d'acqua bollente sui pellegrini che si recano da lui in visita. Il che vale come forma di benedizione ma anche come prova del fatto che non si tratta di un trucco: il tenue confine tra pratica sacra e spettacolo teatrale trova una plateale integrazione nella pubblica messa in scena sulla piazza di Jāma' l-Fnā'.

egiziana delle danzatrici e prostitute ‘ghawazi’, cui si affiancavano o sostituivano effeminati in abiti femminili, detti ‘khawals’ (Staiti 2012: 107).

Questo spettacolo teatrale mostra sorprendenti concordanze con un’analoga descrizione ad opera di Edmond Doutté (1909: 504) in Algeria, ove vengono rappresentati scene farsesche con un giudice che presiede un processo simulato:

Dans les Oulâd Rechâïch, du cercle de Khenchela également, on joue la petite scène suivante: six indigènes, généralement des jeunes gens, se travestissent, deux font le lion, l’autre es ten jeune femme, un autre jeune homme également bien habillé remplit les fonction du chaouch [ufficiale giudiziario] de la fête; le dernier, le plus intéressant, se costume en vieux mendiant en s’adaptant une barbe de laine blanche et en se couvrant de vieux habits [...]. On procède alors à la formation d’un tribunal qui se fait au choix par les spectateurs. [...] Ensuite paraît le jeune homme bien habillé et le jeune homme costume représentant sa femme. Le vieillard demand eau tribunal qu’il lui fasse donner la jeune fille exposant qu’elle e été épousée par son fils il y a cent ans, et que lui-même, se croyant aimé d’elle, désire qu’elle lui soit cédée. Le tribunal délibère, rend son jugement, repousse les prétentions du vieillard et laisse la femme à son premier mari. A peine le verdict rendu, les musiciens entonnent un air de danse, tous le plaideurs se mettent à danser et chaque assistant apporte son offrande.<sup>16</sup>

Ad oggi, le fonti scritte sulle *ḥalqāt* di Jāma‘ l-Fnā’ non permettono di attestare la profondità storica che ha in questo spazio la tradizione dei danzatori in abiti femminili. Tra chi frequenta la piazza, l’area oggi occupata dai due gruppi che eseguono musica *sha’bi* è sempre stata di loro dominio, e quella che ora è sede di un gruppo rappresentativo di ciascun tipo regionale in passato pare esser stata un’area condivisa da molti di questi gruppi (cfr. Schuyler 1979: 295).

Richard McKewen (2000: 611) afferma che il Maghreb “has had a long tradition of male dancers and performers”. Il fenomeno del travestimento ha radici profonde nella storia delle pratiche sociali di questa regione, spesso usato come strumento per compensare l’impossibilità delle donne di mostrarsi in pubblico. “Belly dancing and singing in public [...] were deemed unfit for women. These roles were therefore frequently assumed by boys and young men. Often attired in women’s clothing, they would perform in cafés and cabarets

<sup>16</sup> Doutté riferisce di questo e altri spettacoli farseschi durante la celebrazione della festa di ‘āshūrā’.

that doubled as brothels. When French colonial rule began, shocked colonial administrators closed many of this performance venues”.

Questa complementarietà dei ruoli è stata rilevata anche dai primi viaggiatori europei che hanno visitato il Marocco. A questo proposito, la città di Fez, quale è descritta da Leone Africano nel XVI secolo, illustra questa situazione. Mentre nei matrimoni si potevano trovare musicisti e danzatori professionisti o semi-professionisti che prestavano la loro opera per le cerimonie riservate alle donne – le quali, secondo Leone Africano “danzano separatamente dagli uomini, e hanno ancora elle a’ lor balli e cantatrici e sonatrici” (Ramusio 1588, I: 38) –, altre pratiche che richiedevano un’esibizione pubblica ricorrevano a uomini travestiti da donne. Leone Africano attesta l’esistenza di forme di travestimento incentrate sugli elogi funebri. Egli osserva la presenza di uomini “che vanno in abito femminile”, suonano il tamburello e cantano elegie in memoria dei morti (*ibidem*). Marmol Carvajal, nella sua opera del 1573 (1667, t. II: 161), descrive addirittura una situazione di prostituzione simulata. Poiché alle prostitute era vietato, sotto la minaccia dei censori della morale, uscire dagli ostelli in cui erano rinchiusi, erano uomini travestiti da donne, con la barba rasata e con voce camuffata, ad essere incaricati dell’adescamento. Costoro non solo potevano uscire e vagare per le strade in cerca di clienti, ma anche vendere vino, ospitare donne e giovani uomini nei “luoghi dedicati alla dissolutezza”. Queste prime testimonianze mostrano come i ruoli femminili strettamente circoscritti fossero incarnati nello spazio pubblico dagli uomini. La presenza di musicisti e danzatori effeminati in Marocco trova riscontro anche in alcune fonti dell’epoca coloniale. La descrizione fornita da Henri Bassett (1920: 328-329) negli anni Venti del Novecento attesta la presenza di giovani danzatori tra i *rwais*, gruppi itineranti di musicisti professionisti berberi provenienti dalle regioni di lingua *tashihit* (nel Marocco sud-occidentale).<sup>17</sup> Bassett offre una testimonianza che informa sull’identità sessuale dei membri del gruppo: sono uomini di diversa età che occupano posizioni distinte e gerarchiche all’interno dell’ensemble musicale. L’autore, con ciò, conferma l’assenza delle donne.

Dans le Sous, il arrive que les chanteurs ambulants se promènent seuls, surtout ceux qui chantent la poésie légère; mais ils ont le plus souvent avec eux un orchestre. Celui-ci peut être fort rudimentaire, se composer d’un seul enfant qui répète d’une voix nasillarde les chants de son maître; mais ce sont d’ordinaire des

<sup>17</sup> I *rwais* eseguono musica strumentale, danza, commedia e poesia cantata. I gruppi *rwais* urbani includono le cantanti-danzatrici *raysāt*. Le quali hanno sostituito i giovani musicisti effeminati, talvolta bambini, truccati e ornati di gioielli femminili, che si esibivano in questi gruppi all’inizio del XX secolo (Chottin 1938: 47) e interpretavano il ruolo di coristi e danzatori. La tradizione musicale dei *rwais* è stata oggetto di diversi studi, indagini o testimonianze: Chottin (1938); Galand-Pernet (1972); Schuyler (1978, 1984, 1985).

compagnies plus importantes qui parcourent les villes, les villages et les marchés. Orchestres de chant et de danse à la fois, ils obéissent à un raïs, qui tient le *rbab* (violon), autour de lui, se groupent des exécutants, en nombre plus en moins considérable : musiciens, qui sont des hommes faits ou des adolescents déjà barbus, munis d'instruments de musique divers : *loutar* (instrument à corde), tambours (*gououal*), tambourins (*alloun*) ; et surtout danseurs, petits garçons à la figure agréable volés à leurs parents ou achetés à des pauvres gens, munis de castagnettes, vêtus comme des femmes, couverts de bijoux et fardés.

A questo proposito El Khatir (2009/10: 9-22) sostiene che la presenza di giovani effeminati, incorporati nei gruppi *rwais* allo scopo di eseguire la danza in contesti pubblici, evoca una sostituzione simbolica, una sorta di strategia che compensa, in quel momento storico, l'impossibilità di un'esposizione pubblica delle donne. Il travestimento consente così di continuare la performance nello spazio proibito senza opporsi totalmente e apertamente alle convenzioni stabilite.

Val la pena riferire, inoltre, della tesi sostenuta da alcuni autori rispetto alla recente rappresentazione delle *shikhat* davanti ad un pubblico maschile. Secondo questa ipotesi, come scrive Soum-Pouyalet (2007: 43), le orchestre di *'ait* – un genere di poesia cantata tradizionalmente eseguito dalle *shikhat* e oggi classificato come musica popolare *sh'abi* – “étaient auparavant constitués par des hommes uniquement: chanteurs, musiciens et même danseurs. Cette théorie s'appuie sur une forme aujourd'hui disparue: la *'ayta 'aouir*”. Questa *'aita*, considerata l'antenata delle altre forme, era maschile. Perciò, in alcuni contesti, “[p]our compenser l'aspect exclusivement viril de leur spectacle, et pour faire rire, ces hommes se travestissaient souvent, symbolisant ainsi une présence féminine”. Ahmed Aydoun (1995: 108) afferma inoltre che le *'aita*: “sont souvent chantées par un groupe mixte d'hommes et de femmes. Dans le cas où celles-ci sont absentes, l'un des hommes du groupe revêt des habits féminins et imite la voix et la danse des femmes. La *'aita* de Wlad Hmar en est une bonne illustration”. Tuttavia, questa ipotesi e il riferimento agli *wlad Hmar* non sono stati approfonditi dagli autori che li hanno citati. I danzatori di Jāma' l-Fnā' continuano ad esibirsi nelle *halqa* in un contesto mutato rispetto alle testimonianze e alle pratiche sopra descritte. Lo spazio in cui oggi operano è, allo stesso tempo, di svago, di licenza sociale, di trasgressione e di marginalità, ma anche spazio di espressione della coscienza storica e dell'identità culturale del Paese (Amine, Carlson 2012: 29). È anche un luogo di intensa frequentazione turistica, con un notevole indotto complessivo. Una attenta osservazione del contesto mostra però come lo strato della fruizione turistica e quello della partecipazione da parte del pubblico locale (in buona misura costituito da abitanti dei quartieri popolari, che quotidianamente frequentano sempre i medesimi spettacoli, conoscono il repertorio e interagiscono con gli attori e i musicisti con competenza) si incrociano solo tangenzialmente. I turisti fotografano

e passano velocemente da un gruppo all'altro. Occasionalmente danzano brevemente con i componenti dei gruppi, in esibizioni non dissimili, sul piano del senso, dalle rapide fotografie che fanno, a pagamento, con i serpenti degli incantatori o con le scimmiette ammaestrate. I due insiemi coesistono e marginalmente interagiscono, ma non paiono confliggere né sopraffarsi a vicenda.

A partire da un'indagine sulla *ḥalqa* questo contributo ha tentato di far luce sulle pratiche musicali e di spettacolo dei danzatori effeminati di Jāma' I-Fnā' che, pur presenti in questo spazio da lungo tempo, hanno avuto una scarsa attenzione nella letteratura prodotta sulla piazza. In particolare, si è cercato di sottolineare come la tradizione dei danzatori in abiti femminili si intersechi con diversi registri: evoca l'emergere di una tradizione che precede – e convive con – l'affermazione di pratiche culturali e musicali femminili in contesti pubblici; solleva la questione della sua resistenza al cambiamento e del suo adattamento a nuovi contesti; fornisce informazioni su pratiche di inversione e travestimento, di cui è possibile seguire i percorsi prima del Protettorato, affidandosi alle fonti storiche disponibili e mettendole in relazione sia con le pratiche itineranti di musica o spettacolo del passato, sia con le mutazioni della società. Un'indagine su questi aspetti, ancora tutta da compiere, giova anche a offrire nuovi stimoli alla ampia e antica valutazione delle relazioni modali e funzionali tra riti e azioni sceniche.

## Bibliografia

ABU-LUGHOD, LILA

1986 *Veiled Sentiments: Honor and Poetry in a Bedouin Society*, University of California Press, Berkeley.

AMINE, KHALID

2001 *Crossing Borders: Al-halqa Performance in Morocco from the Open Space to the Theatre Building*, in «The Drama Review», n. 45 (2), pp. 55-69.

AMINE, K., CARLSON, M.,

2008 *Al-halqa in Arabic Theatre: An Emerging Site of Hybridity*, in «Theatre Journal», 60 (1), pp. 71-85.

2012 *The Theatres of Morocco, Algeria, and Tunisia. Performance Traditions of the Maghreb*, Palgrave Macmillan, New York.

AYDOUN, AHMED

2001 *Musiques du Maroc*, Casablanca, EDDIF.

BARGACH, JAMILA

1999 *Liberatory, Nationalizing and Moralizing by Ellipsis: Reading and Listening to Lhussein Slaoui's Song Lmirikan*, in «The Journal of North African Studies», n. 4 (4), pp. 61-88.

BASSETT, HENRY

1920 *Essai sur la littérature des Berbères*, Alger, Jules Carbonel.

BEARDSLEE, THOMAS

2014 *Questioning Safeguarding: Heritage and Capabilities at the Jemaa el Fnaa*, Dissertation, The Ohio State University.

2015 *Whom does Heritage Empower, and Whom Does it Silence? Intangible Heritage at the Jemaa el Fnaa, Marrakech*, in «International Journal of Heritage Studies», 22 (2), pp. 89-101.

BERRECHID, ABDELKRIM

1999 *Morocco*, in Rubin D. (a cura di), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol. IV (The Arab World), Routledge, London, pp. 168-179.

BERRECHID, A. – BENDAOU N.

2008 *Le théâtre cérémoniel (al Ihtifaliyya)*, in in «Horizons Maghrébins», 58, pp. 75-81.

BORGHI, RACHELE



2004 *Riflessioni sul senso del luogo: il caso della Piazza Jamaa al Fna di Marrakech*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», n. 3, pp. 745-764.

BORGHI, R. – MINCA, C.

2003 *Le lieu, la place, l'imaginaire: discours colonial et littérature dans la description de Djemaa el-Fna, Marrakech*, in «Expressions maghrébines», 2 (1), pp. 155-173.

BOX, LAURA C.

2005 *Strategies of Resistance in the Dramatic Texts of North African Women*, London, Routledge. 2006 *Outrageous behavior: women's public performance in North Africa*, in «Meridians», 6 (2), pp. 78-92.

2008 *North Africa's performing women: notes from the field*, in «Al-Raida Journal», 1, pp. 8-16.

BRUNI, SILVIA

2020 *“O tu che viaggi e lì ritorni”. Pratiche rituali e tradizioni musicali femminili a Meknes*, Nota, Udine.

CANETTI, ELIAS

1983 *Le voci di Marrakech*, Adelphi, Milano (ed. or. *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*, 1968).

CÉLARIÉ, HENRIETTE

1923 *Un mois au Maroc*, Hachette, Paris.

CHEBCHOUB, FATIMA

1995 *The female artist in Morocco: with references to actresses*, in «Australasian Drama Studies», 27, pp. 27: 53-62.

CHEVRILLON, ANDRÉ

1919 *Marrakech dans les palmes*, Calman-Lévi, Paris.

CHOTTIN, ALEXIS

1938 *Tableau de la musique marocaine*, Geuthner, Paris.

CITRON, LISA

2004 *Continuity and Change: Anthropological Perspectives on the Informal Economy in Marrakech, Morocco*, PhD diss., Columbia University.

CLÉMENT, JEAN-FRANÇOIS

2008 *Tayeb Saddiki et l'essence du théâtre*, in «Horizons Maghrébines», 58, pp. 65-74.

CRAPANZANO, VINCENT

1973 *The Ḥamadsha. A study in Moroccan Ethnopsychiatry*, University of California Press, Berkeley.

DAVIS, CORALYNN

2014 *Maithil Women's Tales: Storytelling on the Nepal-India Border*, University of Illinois Press, Urbana.

DE ANTIQUIS, LORENZO

1980 *Il Treppo*, in «Il Cantastorie. Rivista di tradizioni popolari», 30 (50), pp. 3-6.

DEVERDUN, GASTON

1959 *Marrakech: Des Origines à 1912*, Rabat, Éditions Techniques Nord-Africaines.

DOUTTÉ, EDMOND

1909 *Magie et religion*, Alger, Adolphe Jourdan.

EL HADAD, HORIA

2015 *Filmmakers's Review*

(reperibile al sito: <https://www.aljazeera.com/program/witness/2015/1/31/a-marrakech-tale>).

EL KHATIR, ABOULKACHEM

2009/2010 *Des chanteuses et des danseuses amazighes: vecteurs de culture en milieu urbain*, in «Awal, Cahiers d'études berbères», 40-41, pp. 9-22.

FEUILLEBOIS-PIERUNEK, EVE

2011 *Le théâtre dans le monde arabe* (reperibile al sito: <https://hal.science/hal-00652080>).

FUSON, TIMOTHY

2001 *Slaoui, Houcine*, in Grove Music Online, Oxford, Oxford University Press (reperibile al sito: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.unibo.it/grovemusic/>).

GALAND-PERNET, PAULETTE

1972 *Recueil de poèmes chleuhs, I: Chants de trouveurs*, Éditions Klincksieck, Paris.

GOYTISOLO, JUAN

1981 *Makbara*, New York, Seaver Books.

2003 *Cinema Eden: Essays from the Muslim Mediterranean*, Eland Press, London.

GRAME, THEODORE

1970 *Music in the Jma Al-Fna of Marrakesh*, in «The Musical Quarterly», 56 (1), pp. 74-87.

HAMILTON, R. – BARNABY, R.

2011 *The Last Storytellers: Tales from the Heart of Morocco*, I. B. Tauris, London.

HANAI, ABDELLAH

1989 *Les Mecanismes de la Marginalisation Socio-Culturelle. Place Djemaa El Fna* (Marrakech: Vision et Repere, thèse de doctorat, université René Descartes-Paris V-Sorbonne).

HANNOUM, ABDELMAJID

1999-2000 *The Storyteller*, in «Mediterraneans/Méditerranéennes», 11 (42), pp. 189-193.

KAPCHAN, DEBORAH

1994 *Moroccan Female Performers Defining the Social Body*, in «The Journal of American Folklore», 107 (423), pp. 82-105.

1995 *Performance*, in «Journal of American Folklore», 108 (430), pp. 479-508.

1996 *Gender on the market: Moroccan women and the revoicing of tradition*, University of Philadelphia Press, Philadelphia.

2001 *Gender on the Market in Moroccan Women's Verbal Art: Performative Spheres of Feminine Authority*, in Seligmann L. (a cura di), *Women traders in cross-cultural perspective*, Stanford, Stanford University Press, pp. 161-184

KARL, BRIAN

2012 *Technology in Modern Moroccan Musical Practices*, in «International Journal of Middle East Studies», 44 (4), pp. 790-93.

LADENBURGER, THOMAS

2010 *Al-Halqa: In the Storytellers Circle* (film. 87 min. Germania).

LEYDI, ROBERTO

1959 *Cantastorie*, in Leydi R. (a cura di), *La Piazza. Spettacoli popolari italiani*, Gallo Grande, Milano, pp. 275-389.

MARMOL CARVAJAL, LUIS DE

1667 *L'Afrique de Marmol*, t. II, Paris, Thomas Iolly (ed. or. Primera parte de la descripción general de África, 1573).

MCKEWEN, RICHARD

2000 *Morocco*, in Haggerty G. (a cura di), *Gay histories and cultures: an encyclopedia*, Garland, New York, pp. 611-612.

MINCA, CLAUDIO

2006 *Re-inventing the "Square": Postcolonial Geographies and Tourist Narratives in Jamaa el Fna, Marrakech*, in Minca C., Oakes T. (a cura di), *Travels in Paradox: Remapping Tourism*, Rowan & Littlefield Publishers, Lanham, pp. 155-184.

MOULINE, SAID

2003 *Jama' al Fna entre art et bazar*, in *Jama' al Fna entre art et bazar. Actes des journées d'étude, 13 et 14 juin 2003*, Collection Dialogues sur la ville, pp. 10-19.

OUZRI, ABDELWAHED

1997 *Le théâtre au Maroc: structures et tendances*, Editions Toubkal, Casablanca.

PIANTA, BRUNO

1985 *Vendere le parole. Marginali e mondo ambulante nella cultura popolare*, in Della Peruta F., Leydi R., Stella A. (a cura di), *Milano e il suo territorio*, Silvana, Milano, pp. 7-31.

RAHMOUNI, AICHA

2015 *Storytelling in Chefchaouen Northern Morocco: An Annotated Study of Oral Performance with Transliterations and Translations*, Brill, Leiden.

RAMUSIO, GIOVANNI BATTISTA

1588 *Delle navigationi et viaggi*, vol. I, De Givnti, Venezia.

RASMUSSEN, ANNE

2010 *Women, the Recited Qur'an, and Islamic Music in Indonesia*, University of California Press, Berkeley.

SALHI, KAMAL

2003 *Morocco, Algeria and Tunisia*, in Banham M. (a cura di), *A History of Theatre in Africa*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 37-76.

SCHMITT, THOMAS

2005 *Jema El Fna Square in Marrakech: Changes to a Social Space and to a UNESCO Masterpiece of the Oral and Intangible Heritage of Humanity as a Result of Global Influences*, in «The Arab Geographer», 8 (4), pp. 173-195.

SCHUYLER, PHILIP

1979 *A repertory of ideas: The music of the western "rwais", Berber professional musicians from southwestern Morocco*, PhD diss., University of Washington, Seattle.

1984 *Berber Professional Musicians in Performance*, in Béhague G. (a cura di), *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, Westport, Greenwood Press, pp. 91-148.

1993 Music in the Marketplace, in Bowen D. (a cura di), *Life in the Muslim Middle East*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 276-280.

SEHLAOU, ABDELILAH

2009 *Moroccan Professional Public Storytellers: An Endangered Species*, in «Storytelling, Self, Society», 5 (3), pp. 193-217.

SIMONS, MARLISE

2006 *Marrakech Journal. Keeping a Moroccan Tradition Alive, One Tale at a Time*, in The New York Times, 27 febbraio.

SKOUNTI, A. – TEBBAA, O. – NADIM, H.

2005 *La Place Jemaa El Fna: Patrimoine Culturel Immateriel de Marrakech, Du Maroc, et de l'Humanité*, Rabat, UNESCO.

SLYOMOVICS, SUSAN

1987 *The Merchant of Art: An Egyptian Hilali Oral Epic Poet in Performance*, University of California Press, Berkeley.

SOUM-POULAYET, FANNY

2007 *Le corps, la voix, le voile. Cheikhat marocaines*, CNRS éditions, Paris.

SPURLES, PATRICIA

2006 *"This is Different, this is the Plaza": Space, Gender, and Tactics in the Work of Moroccan Tourist Sector Henna Artisans*, in «Research in Economic Anthropology», pp. 99-123.

STAITI, NICO

2012 *Kajda. Musica e riti femminili tra i rom del Kosovo*, Roma, Squilibri.

2021 *"Ascoltate miei cari signori". Le musiche di tradizione orale in Italia*, Nota, Udine.

THARAUD, J. – THARAUD J.

1932 *Le Maroc*, Flammarion, Parigi.

TOSCHI, PAOLO

1976 *Le origini del teatro italiano. Origini rituali della rappresentazione popolare in Italia*, Torino, Boringhieri.

TRIKI, HAMID

2011 *Si La Place Jamaâ El Fna M'était Contée*, in Skounti A., Tebbaa O. (a cura di), *De L'immatérialité Du Patrimoine Culturel*, Bureau régional de l'UNESCO à Rabat, *Culture, patrimoine et tourisme de la Faculté des Lettres et des Sciences humaines*, Université Cadi Ayyad, Marrakech, Imprimerie Walili, pp. 158-61.

UNESCO, COMMISSIONE NAZIONALE MAROCCHINA

1997 *Les arts populaires de Marrakech: oralité et musique à Jamaa' el-Fna*, Consultation internationale sur la préservation des espaces culturels populaires. Déclaration du Patrimoine Oral de l'Humanité, Marrakech, 26-28 giugno.

WARNOCK FERNEA, ELISABETH

1980 *A Street in Marrakech: A Personal Encounter with the Lives of Moroccan Women*, Garden City, Anchor Books.

WHARTON, EDITH

1920 *In Morocco*, New York, C. Scribner's sons.

WEBBER, SABRA J.

1991 *Romancing the Real: Folklore and Ethnographic Representation in North Africa*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

WICKETT, ELIZABETH

2012 *Seers, Saints and Sinners: The Oral Tradition of Upper Egypt*, London, I.B. Tauris.

# antropologia e teatro

ARTICOLO

## La formazione dell'attore negli Stati Uniti prima dell'avanguardia.

Dalla definizione del Metodo alle proposte dei suoi detrattori  
di Monica Cristini

### Abstract – ITA

L'articolo ripercorre l'evolversi della formazione dell'attore negli Stati Uniti nella prima metà del Novecento, presentando le principali proposte sorte con il Metodo di Lee Strasberg e che ad esso si opponevano. Dall'analisi dei principi su cui si strutturavano gli insegnamenti emerge forte l'influenza dei sistemi proposti dai più importanti maestri europei, come Delsarte ma soprattutto, nel caso di Strasberg, la derivazione dal primo Sistema Stanislavskij, quello basato sulla reviviscenza e sull'introspezione psicologica. Il saggio evidenzia come la concezione del training sia però cambiata con le prime reazioni al teatro commerciale e la messa in scena della nuova drammaturgia americana e di quella proveniente dall'Europa. L'esigenza di una maggiore preparazione sull'uso di voce e corpo portò alla ridefinizione della formazione attoriale, preparando il terreno all'avanguardia, che proseguì la sperimentazione.

### Abstract – ENG

The article traces the evolution of actor training in the United States in the first Twentieth Century, presenting the main proposals that arose with Lee Strasberg's Method and that opposed it. An analysis of the principles on which the teachings were structured reveals a strong influence of the systems proposed by leading European masters, such as Delsarte and, especially in Strasberg's case, the derivation from the early Stanislavsky System, the one based on reviviscence and psychological introspection. The essay highlights how the conception of training changed, however, with the first reactions to commercial theater and the staging of the new American dramaturgy and that coming from Europe. The need for greater preparation on the use of voice and body led to the redefinition of actor training, paving the way for the avant-garde, which continued the experimentation.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 15 (2023)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/18562

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

## La formazione dell'attore negli Stati Uniti prima dell'avanguardia.

Dalla definizione del Metodo alle proposte dei suoi detrattori

di Monica Cristini

Questo articolo nasce dalle riflessioni emerse nel corso di una ricerca dedicata al training dell'attore americano nel Novecento<sup>1</sup> che ha evidenziato come, nonostante nel panorama degli studi teatrali italiani sia ben noto il Metodo insegnato all'Actors' Studio, e sia in parte esplorato l'articolato panorama tratteggiato dalle numerose proposte di training per l'attore diffuse negli Stati Uniti nella prima metà del secolo, queste ultime passino in secondo piano nel momento in cui si parla dell'avanguardia degli anni Sessanta e Settanta. Si tiene infatti meno conto del fatto che quelle ricerche promosse nell'ambito del circuito teatrale commerciale abbiano costituito le basi per le sperimentazioni sul training dell'attore nel Nuovo Teatro.

Se si pensa alla formazione attoriale negli Stati Uniti, il primo nome che viene alla mente è quello di Lee Strasberg, l'ideatore del Metodo insegnato all'Actors' Studio di New York e da lui elaborato a partire dalle prime sperimentazioni di Stanislavskij incentrate sulla reviviscenza e che, per almeno un decennio, ha prevalso su ogni altra tecnica. Infatti, mentre in Europa a metà del Novecento si iniziava già a pensare all'attore come a un *performer*<sup>2</sup> e alla sua preparazione come a un percorso su di sé e di ricerca delle proprie risorse creative, oltreoceano il training era invece ancora molto incentrato sullo studio del personaggio, con un approccio psicologico ideato per una messa in scena di tipo realistico<sup>3</sup>. Va poi considerato che anche nel più sperimentale periodo dell'Avanguardia quel tipo di formazione, ormai consolidato, non venne completamente rifiutato.

---

<sup>1</sup> Questo articolo nasce da un approfondimento affrontato nel corso del progetto "La MaMa Experimental Theatre: a lasting bridge between cultures – MariBet", finanziato dal programma per la ricerca e l'innovazione dell'Unione europea Horizon 2020, Marie Skłodowska-Curie Actions. Grant agreement N. 840989. Si ringraziano per la collaborazione La MaMa Archives, Kent State University Libraries, Department of Special Collections and Archives e Odin Teatret Archives.

<sup>2</sup> *Performer* in opposizione all'attore-interprete: l'"uomo d'azione. Non [...] l'uomo che fa la parte di un altro. È il danzatore, il prete, il guerriero: è al di fuori dei generi artistici" (Grotowski 1988: 165).

<sup>3</sup> Le prime avvisaglie di allontanamento da tale tendenza si ebbero soltanto verso la fine degli anni Cinquanta, quando sulle scene iniziarono ad essere proposte la nuova drammaturgia americana e quella europea del dopoguerra – soprattutto di Brecht, di Beckett, Ionesco e Genet – con opere per le quali l'approccio tradizionale alla recitazione non risultò adatto. L'inadeguatezza delle modalità recitative più diffuse si riscontrò poi soprattutto nell'ambito dell'Avanguardia e, nello specifico, della scena sperimentale newyorkese, quella dell'Off-Off Broadway (Palladini 2017; Bottoms 2009). I drammi brevi scritti appositamente per quel circuito erano infatti concepiti nel contesto di un ambiente poliedrico ed estremamente sperimentale; un approccio realistico alla recitazione risultò allora poco consona alla loro messa in scena (Cristini 2022). In questo contesto, fu il Living Theatre a rompere con la tradizione e a investigare nuove forme drammaturgiche e recitative con lo studio di opere meta teatrali e con la ricerca di un diverso rapporto con lo spettatore (Perrelli 2007), nello specifico con le produzioni di *Questa sera si recita a soggetto* di Luigi Pirandello (1955 e 1959), e dell'iper-realistico *The Connection* di Jack Gelber (1959, Valenti 2008).



Infatti, nonostante l'opposizione al Metodo (appreso dalla maggior parte degli attori americani) e alle numerose tecniche incentrate sulla creazione realistica del personaggio, ne vennero ripresi alcuni principi e adottati gli esercizi rivolti allo sviluppo della creatività attraverso l'improvvisazione. La sperimentazione dell'attore americano<sup>4</sup> del secondo Novecento trovò dunque nella *tradizione* il suo fondamento. L'avanguardia esplosa negli Stati Uniti tra fine anni Cinquanta e inizio Sessanta nasceva dall'esigenza di un rinnovamento del teatro e si fondava sulla ricerca di una nuova drammaturgia scenica, di un diverso rapporto tra attori e pubblico e un differente uso dello spazio. Se in alcuni casi la sperimentazione si concretizzò in forme di teatro *politico*, con la costituzione di gruppi come El Teatro Campesino e il Bread and Puppet Theatre, in altri (e soprattutto nella città di New York) la ricerca artistica venne affrontata all'insegna di una presa di distanza dal teatro più commerciale e istituzionale. È infatti noto come anche il gruppo newyorkese più impegnato a livello politico, il Living Theatre, abbia iniziato il suo percorso con la ricerca di un nuovo linguaggio scenico partendo dal teatro di poesia nell'ambito del circuito Off-Broadway.

Gli attori che presero parte alla sperimentazione provenivano però dal teatro commerciale, avevano alle spalle una formazione accademica e fondavano il loro sapere sulle tecniche acquisite all'Actors' Studio, o comunque adatte a un'interpretazione naturalistica e poco consone all'approccio sperimentale del Nuovo Teatro. Poco alla volta la ricerca si rivolse dunque anche alla recitazione e all'interno delle stesse compagnie vennero istituiti i primi workshop. Ancora una volta fu il Living Theatre a fare da promotore, con la strutturazione dei primi laboratori diretti da Joseph Chaikin – futuro fondatore dell'Open Theatre – per gli attori della compagnia (Perrelli 2007). La ricerca prese però il via proprio a partire dai metodi noti, e i nuovi workshop integrarono nel programma esercizi tratti da quelli statunitensi già conosciuti dagli attori. Se infatti molti artisti guardarono ai training di Jerzy Grotowski e di Eugenio Barba soprattutto per la preparazione fisica e vocale che offrivano, continuarono a fare riferimento all'improvvisazione e ai giochi teatrali insegnati dai maestri statunitensi per liberare l'attore dagli automatismi e affinare la recitazione d'insieme nel gruppo (Cristini 2023). Si è cercato allora di individuare quei metodi di riferimento attraverso una breve ricostruzione della storia delle scuole che hanno anticipato l'Actors' Studio, ma anche delle tecniche sviluppate quali alternative al Metodo di Strasberg e ad esso coeve. È noto, infatti, come nel costruire una *scuola* che fosse specificamente statunitense e a partire da questa, una recitazione che ne contraddistinguesse l'attore nel contesto del teatro occidentale, gli Stati Uniti abbiano fatto riferimento anche ai maggiori metodi ideati dai maestri europei: da Delsarte, a Stanislavskij e Piscator, per finire, nel periodo dell'Avanguardia degli anni Sessanta e Settanta, con Grotowski, Barba e Brook.

---

<sup>4</sup> In questo caso, e nel resto dell'articolo, con 'americano' ci si riferisce esclusivamente all'attore statunitense.

Avvalendosi delle loro ricerche, e dell'esperienza con la formazione già diffusa, i registi e i pedagoghi oltreoceano seppero ideare nuovi metodi, in parte grazie al lavoro condotto con gli attori negli studi privati e nelle accademie, in parte integrandoli con altre tecniche.

Il teatro americano ha mantenuto a lungo l'obiettivo primario della spettacolarità e dell'intrattenimento, lo dimostra anche l'evoluzione dell'Off-Broadway, il circuito sorto per dare spazio alla ricerca e divenuto in seguito più luogo di svago che scena della sperimentazione artistica. Ciò non significa che negli Stati Uniti non ci sia stato lo spazio per la ricerca teatrale o per circuiti alternativi a quello commerciale<sup>5</sup>, ma ad averla vinta fu spesso proprio quel teatro in cui a persistere era il sistema del *casting* nel quale la selezione degli artisti avveniva non solo in relazione al talento ma soprattutto all'attrattiva che potevano avere sul pubblico.

Si è fatto dunque un ulteriore passo indietro per dare uno sguardo a quanto accadde negli anni Venti, periodo in cui in America nacquero i primi veri laboratori teatrali che prepararono il terreno al Metodo. Va poi ricordato che molti dei training elaborati oltreoceano avevano come comun denominatore la particolare attenzione verso le iniziali ricerche di Stanislavskij. Come è noto, queste furono introdotte nel corso della prima tournée americana del maestro russo, che con la compagnia del Teatro d'Arte di Mosca sbalordì, e allo stesso tempo confuse la critica per la recitazione assolutamente originale rispetto a quanto allora proposto sui palcoscenici delle principali città statunitensi.

Infine, si vedrà come l'evoluzione del training dell'attore sia andata di pari passo anche allo sviluppo della sperimentazione favorita nel circuito dei Repertory Theatres, fondati nelle province americane nella prima metà del Novecento con l'intento di rendere il teatro accessibile a tutti i cittadini.

### *Verso una preparazione professionale*

La prima scuola di teatro, la St. James Theatre School, fu fondata a New York nel 1871 da Steele MacKaye, allievo di François Delsarte a Parigi, seguita dalla Lyceum Theatre School for Acting nel 1884 e da alcuni conservatori<sup>6</sup> dove la formazione era soprattutto vocale e la recitazione si basava sulla tecnica del maestro francese, che vedeva nel gesto l'espressione diretta di emozioni e sensazioni (Randi 1993). Non vi era contemplato un training fisico, come non lo era all'American Academy of Dramatic Arts (AADA), che raccolse l'eredità della Lyceum nel 1892 e mantenne centrale l'attenzione sull'espressione di sensazioni e sentimenti (Bartow 2006; Watson 1995).

---

<sup>5</sup> A partire dagli anni Sessanta i circuiti alternativi furono sostenuti dai fondi elargiti dallo stato e dalle fondazioni private, come la Ford Foundation e il National Endowment for the Arts.

<sup>6</sup> La School of Expression nel 1877, La Madison Square Theatre School nel 1880 e il National Dramatic Conservatory nel 1898 a New York; l'Emerson College of Oratory (1889), la School of Expression (1885) e la School of Spoken Word (1904) nel New England (Watson 1995).

I primi conservatori condivisero invece l'idea che all'attore fosse indispensabile, insieme all'esperienza nella recitazione, l'acquisizione delle conoscenze di base necessarie per la preparazione di uno spettacolo, con un'attenzione primaria data al testo drammaturgico, sul quale era incentrato lo studio del personaggio. Inoltre, in molti istituti si perseguivano principi affini a quelli che erano alla base dei primi insegnamenti di Stanislavskij.

Alcuni condividevano l'idea che il rilassamento fosse condizione essenziale per l'allenamento come per lo spettacolo. Allo stesso modo, nel filone del «cerchio dell'attenzione», si chiedeva all'attore di considerare totalmente plausibili le circostanze del testo e di identificarvi pienamente pensando e sentendo «come il personaggio nella situazione del testo». Anticipando la «memoria affettiva», almeno tre conservatori insegnarono agli attori l'uso della loro vita personale come fonte per l'esperienza emozionale del personaggio (Watson 1995: 179).<sup>7</sup>

Nel 1923 il lungo tour negli Stati Uniti di Konstantin Stanislavskij con la compagnia del Teatro d'Arte di Mosca (MAT) fu preceduto da una serie di presentazioni tenute da Richard Boleslavski, membro del MAT esiliato in America l'anno precedente, che introdusse il lavoro del pedagogo russo con una conferenza al Princess Theatre di New York, attraverso la pubblicazione di alcuni articoli e con le sue lezioni di recitazione (Boleslavski 1923; 1933). In seguito Boleslavski, Maria Ouspenskaya e Maria Germanova, attrici appartenenti alla compagnia del Teatro d'Arte, fondarono a New York l'American Laboratory Theatre (conosciuto come Lab), la scuola che formò Stella Adler e Lee Strasberg, coloro che sistematizzarono il training basato sulle ricerche di Stanislavskij e contribuirono a diffonderlo negli Stati Uniti. Entrambi studiarono con Ouspenskaya, che nei suoi corsi dedicava una particolare attenzione alla *memoria affettiva* e alle *circostanze date*, con improvvisazioni di gruppo ed esercizi per aumentare la concentrazione e stimolare l'immaginazione. L'attrice russa era rimasta infatti con la compagnia del MAT fino al tour del 1923, al termine del quale si fermò negli Stati Uniti: grazie ai suoi insegnamenti e a quelli di Boleslavski fu perciò trasmesso il primo Sistema Stanislavskij (Willis 1964).

Oltre a lezioni di danza, di ritmica, di mimo e di dizione (per i mezzi espressivi esteriori), al Lab era dato ampio spazio all'esercizio per lo sviluppo dei mezzi espressivi interiori, con l'analisi psicologica della vita e il suo adattamento scenico, insieme al training dedicato all'immaginazione e all'esercizio della volontà sulla scena. Erano infine proposte lezioni teorico-pratiche rivolte all'arte, alla scenografia, al costume, all'architettura in

---

<sup>7</sup> Jan Watson fa qui riferimento agli studi di James McTeague dedicati alla formazione attoriale in America prima dell'arrivo di Stanislavskij (McTeague 1993).

scena e all'uso delle luci. Particolare interesse era inoltre rivolto al lavoro sull'oggetto invisibile e sulla memoria sensoriale, con esercizi come quello chiamato One Minute Plays, che prevedeva improvvisazioni di gruppo (dirette dalla stessa Ouspenskaya), per le quali era proposto uno scenario a cui erano di volta in volta aggiunti problemi e situazioni nuove per cambiare le circostanze in cui si trovavano i personaggi (Butler 2022).

L'American Laboratory Theatre fu sostanziale nella formazione dell'attore professionista, ma fu importante anche per aver costituito il punto d'incontro per Lee Strasberg, Harold Clurman, Stella Adler e Cheryl Crawford, coloro che nel 1931 fondarono il Group Theatre e delinearono il Metodo: nella compagnia la formazione fu assegnata a Lee Strasberg, che si concentrò soprattutto sulla memoria emotiva, sulla creazione di emozioni vere in scena, e prese come punto di riferimento gli insegnamenti di Vachtangov rivolti alla preparazione del ruolo, con una particolare attenzione sulla generazione inconscia delle emozioni e la loro espressione (Gray 1964).

Significativo per l'evoluzione americana del Sistema fu il 1932, anno in cui Stella Adler e Harold Clurman ebbero modo di incontrare Stanislavskij a Parigi, dove Adler lavorò per circa un mese a stretto contatto con il regista russo e conobbe le sue più recenti ricerche, quelle sulle azioni fisiche. Al suo ritorno l'attrice trasmise al gruppo quanto appreso indicando l'immaginazione, l'azione e le circostanze date (attraverso le quali era possibile far emergere l'emozione) quali chiavi del Sistema. Iniziò inoltre a criticare il Metodo definito in precedenza da Strasberg, ancora troppo concentrato sull'introspezione psicologica del personaggio (Butler 2022).

Nel corso degli anni Trenta le derivazioni degli insegnamenti dalle ricerche di Stanislavskij si diffusero soprattutto grazie alle lezioni offerte a New York dai membri del Group Theatre: Adler nel suo studio privato, Lee Strasberg al Dramatic Workshop e Sanford Meisner alla Neighborhood Playhouse<sup>8</sup>. Nel 1935 approdò in America anche Michael Chekhov, ex attore e pedagogo al MAT, il quale, in tournée con la sua compagnia, presentò la sua personale visione del Sistema, trasmessa poi dal 1939 (anno del suo trasferimento definitivo negli Stati Uniti) in ambito teatrale e cinematografico. Negli stessi anni la ricerca di Stanislavskij si diffuse nel Nord America anche grazie a una serie di pubblicazioni: a partire dalle lezioni di Boleslavski e dalle traduzioni in lingua inglese degli

---

<sup>8</sup> I numerosi istituti in cui i membri del Group Theatre insegnarono sono indicativi dell'influenza che il loro approccio ebbe negli Stati Uniti: «Stella Adler (New School, Stella Adler Conservatory); Margaret Barker (ANTA); Bud Bohnen (Actors Lab); Phoebe Brand (Actors Lab); Joe Bromberg (Actors Lab, American Theatre Wing); Harold Clurman (New School, Amherst College); Morris Carnovsky (Actors Lab, Yale University); Mary Farmer (New Studio Theatre); Elia Kazan (Actors Studio); Bobby Lewis (Sarah Lawrence College, Actors Studio, Yale, Rice University); Sandy Maisner (Neighborhood Playhouse); Marry Morris (Carnegie Tech); Lee Strasberg (Actors Studio, Lee Strasberg Institute)». (Kazan et al. 1984: 34).

scritti di Evgenij Vachtangov per arrivare, nel 1936, a *An Actor Prepares (Il lavoro dell'attore su se stesso)*, il libro scritto dal regista russo tradotto da Elizabeth Reynolds Hapgood<sup>9</sup>.

### *L'Actors' Studio*

Nel 1947 il gruppo di attori formato da Elia Kazan (membro del Group Theatre dal 1932), Bobby Lewis, Cheryl Crawford, Julie Harris, Anne Jackson ed Eli Wallach, dopo un breve periodo dedicato alla ricerca con l'obiettivo di allontanarsi dalle prassi del teatro commerciale, fondò l'Actors' Studio: non una scuola bensì uno studio come quelli di Stanislavskij, ad ammissione gratuita e senza condizioni prestabilite per le produzioni. I membri vennero divisi in due gruppi: i principianti, seguiti da Elia Kazan, lavoravano alla sperimentazione due mattine la settimana; il gruppo di attori professionisti, diretto da Bobby Lewis, si riuniva invece tre giorni la settimana. In generale, la formazione era incentrata sugli esercizi ideati dal Group Theatre e dedicata fondamentalmente all'introspezione psicologica del personaggio, all'elaborazione delle emozioni dell'attore, ma anche in parte all'improvvisazione (Gordon e Lassiter 1984; Kazan et al. 1984). Nel 1984, in un numero monografico dedicato al Group Theatre, «The Drama Review» pubblicò sei degli esercizi per principianti assegnati nel 1935 alla New Theatre School: *Action as Basis*, *The Senses*, *Dramatic Action*, *Observation Translated into Action*, *The Actor and His Objects*, *The Actor and His Partner*, del quale si riporta di seguito la descrizione:

1) Give student a situation where he observes another person. He must have a reason for this action. For instance – I see a person in a subway whom I suspect to be a former acquaintance: I observe him to find out whether I am right; somebody watches a sick person who is asleep, etc.

*Check-up:* a) For real observation. b) If observing student connects his observation with thoughts and feelings.

2) Inter-relationships between partners through simple wants: Ask somebody, with whom you are sitting on the same bench, for the time, a match, etc.; go in a store to buy something.

*Check-up:* a) Only the necessary words are being used. b) The want is really established.

*Explain:* dramatic speech is a means to realize want. It is an action. The speaking person has in mind:

1) That the other person hears and understands him.

<sup>9</sup> La pubblicazione fu seguita solo nel 1949 da *Building a Character*, (Stanislavsky 1949). Per un approfondimento su Stanislavskij e le sue ricerche si veda Malcovati 1994; i testi di Stanislavskij sono invece disponibili in lingua italiana nelle edizioni curate da G. Guerrieri (2008) e Malcovati (1993).

2) That his speech makes the wants impression.

The other person must really listen. While he listens, thoughts and feelings – according to what he hears – arise and lead to what he says (his answers).

*Home assignment:* To observe two people in conversation, and to report on their behavior (based on above analysis). (Kazan et al. 1984: 37).

Nel 1951 Lee Strasberg venne chiamato all'Actors' Studio per ricoprire il ruolo di direttore artistico e da quel momento il Metodo da lui ideato trovò una sede privilegiata per la sua trasmissione. Introdusse allo Studio un approccio ancor più sperimentale e, pur mantenendo l'attenzione rivolta agli aspetti psicologici, dedicò ampio spazio all'improvvisazione, allargando l'interesse anche alle tradizioni della Commedia dell'Arte, del Kabuki e alle ricerche di Vachtangov e Vsevolod Mejerchol'd. Se con il Group Theatre aveva concentrato l'attenzione sulla creazione della vita emotiva del personaggio, allo Studio lavorò per liberarla e teatralizzarla (Scheeder 2006). Gli elementi principali su cui basava gli esercizi erano il rilassamento, per il rilascio delle tensioni al fine di trovare nuove vie espressive che andassero oltre le abitudini del comportamento quotidiano, la concentrazione, ottenuta osservando con estrema attenzione ai dettagli un luogo o un oggetto per riscoprire la connessione con i propri sensi, e la memoria emotiva come chiave per sbloccare la creatività, raggiunta attraverso una serie di esercizi supervisionati dal docente. Una parte del lavoro, quella dedicata al personaggio, era affrontata autonomamente e in privato dall'attore – attraverso una lunga ricerca sul modo di camminare, di parlare, di muoversi e di reagire a quanto previsto dal dramma – con lo scopo di diventare un tutt'uno, tanto da non dover più recitare ma semplicemente *essere* il personaggio (Strasberg 2006). Il Metodo prevedeva dunque un programma progressivo di esercizi che veniva adattato in funzione alle necessità degli allievi e si concludeva con il lavoro individuale sul personaggio: "Great actors do their homework. They find the walk, they practice the way the character holds his hands, during the journey of discovery that they take before the performance. The whole satisfaction is being one with the character, not having to work at it. The audience must not catch you working. You have to be that character, and convince the audience" (Strasberg 2006: 23).

A metà degli anni Cinquanta, Strasberg sviluppò nuovi esercizi per facilitare la relazione con il pubblico e tecniche di giustificazione e di aggiustamento finalizzate a rendere credibile l'interpretazione (Strasberg 2002, 2019). Tra questi, il primo per importanza e il più noto era Private Moment, nel quale un'azione appartenente alla vita

privata dell'attore era ricreata davanti ai compagni per rimuovere le resistenze nel recitare di fronte agli spettatori e raggiungere la *solitudine pubblica* (Butler 2022).

### *Le proposte alternative*

Alcuni pedagoghi si opposero al training di Strasberg ed elaborarono nuove tecniche sulla base degli insegnamenti di Stanislavskij. Prima fra tutti a proporre un'alternativa al Metodo fu Stella Adler, l'attrice che ebbe modo di sperimentare in prima persona l'approccio del regista russo, la quale nel suo istituto, fondato nel 1949, esclude l'esperienza personale e il ricorso ai sentimenti dell'attore per la creazione del personaggio, per raccomandare invece l'uso cosciente delle emozioni per una connessione tra mente, volontà e sentimento. Il suo metodo prendeva come punto di riferimento il Sistema sulle azioni fisiche del maestro russo e guidava lo studente a creare un vocabolario di azioni alle quali attingere per la creazione del personaggio (Zazzali 2019). Le circostanze e il contesto in cui esso viveva erano creati con l'immaginazione e con il supporto dello studio: attraverso l'acquisizione di immagini esteriori e grazie a una ricerca storiografica a partire dall'opera presa in considerazione e dagli elementi in essa contenuti ne veniva definito il comportamento (Adler 2017; Oppenheim 2006). Il lavoro con la tecnica era suddiviso in tre momenti principali: Foundation, che prevedeva esercizi dedicati all'esplorazione, all'espansione e al rafforzamento dell'immaginazione (fonte primaria per la recitazione), era basato sull'osservazione di un oggetto, sostituito in un secondo momento con un'immagine o un'idea. Nell'eseguire l'esercizio, lo studente lavorava anche sul linguaggio, scegliendo accuratamente le parole più evocative per l'immagine e cercando di eliminare le inflessioni personali.

The basic exercise is to observe a flower, studying it in minute detail, the way you will eventually study a script, totally owning it, knowing it better than you know yourself. Then you must learn to sequence the details so you can describe them clearly and logically. Then you stand or sit in front of the group and "give it away" – that is, describe the flower so vividly that the group can see it. This part of the exercise requires the important stage skills of making contact with another or others, having something inside in your mind's eye that you know so well you do not have to strain to see it, and then being able to reach your partner with the image (Oppenheim 2006: 32).

Una seconda parte del lavoro era dedicata, con un evidente richiamo alle ricerche con le quali Delsarte definì la sua Estetica Applicata (Randi 1993), alla creazione del personaggio partendo dallo studio del comportamento delle persone nei più disparati contesti quotidiani, osservandone il modo di muoversi e parlare e cercando di

capire da quali pensieri o sensazioni fossero influenzati. Un altro percorso prevedeva invece lo studio di quelli che Adler chiamava i cinque maggiori archetipi – l'aristocrazia, l'esercito, il clero, la classe media e la società rurale – con il supporto di dipinti, musica, danza e scultura. Un tipo di lavoro dopo il quale lo studente poteva finalmente dedicarsi alla lettura del testo e alla sua interpretazione.

Anche Sanford Meisner sviluppò una tecnica per accedere alle emozioni evitando di attingere alla memoria emotiva dell'attore, bensì avvalendosi di esercizi di ripetizione che stimolavano una risposta non predeterminata alle azioni del partner: inizialmente l'attore ripeteva esattamente l'azione proposta dal compagno, per poi aggiungervi nuovi particolari, ovvero le circostanze immaginarie alle quali il partner a sua volta reagiva con un ritmo sempre più serrato ad ogni passaggio, in modo da stimolare impulsi e reazioni che fossero spontanee e mai premeditate. Nel primo anno di corso non era previsto il lavoro sul personaggio bensì gli studenti agivano come se stessi nelle circostanze immaginate, i cui contenuti erano sempre improvvisati e mai riproposti (Meisner 2011). Riferimento fondamentale per il lavoro sul personaggio era invece il testo, leggendo il quale l'attore cercava di comprendere le motivazioni delle sue parole e delle sue azioni: "The students learn to identify the information and to create what we call score. Becoming conscious of what the character does and discovering what he needs from the other characters as he lives through the writer's circumstance is a new and complex area" (Hart 2006: 76-77). Anche il metodo di Meisner, pur prendendo le distanze dall'impostazione eccessivamente psicologica data da Strasberg nella sua interpretazione del Sistema, presentava forti richiami ai principi di Stanislavskij e agli elementi più conosciuti del suo approccio pedagogico: nell'improvvisazione era frequente il riferimento al *come se* e alle *circostanze immaginarie* (date) in cui si muoveva il personaggio, come lo era al *sottotesto*. Alla base di questi primi metodi stava dunque l'insegnamento del regista-pedagogo russo, preso dagli attori del Group Theatre come punto di riferimento indispensabile e base fondante da cui partire per un rinnovamento della recitazione in America. L'adozione di circostanze date è evidente anche negli esercizi concepiti da Meisner:

Ascoltatemi. La prossima volta, chi entra in scena bussando deve avere un motivo per entrare, e questo motivo deve essere *semplice* e *specifico*, ma non una questione di vita e di morte. In altre parole, venite perché vi serve della zuppa in scatola, non perché vostro fratello è rimasto incastrato in un camion e non riescono a tirarlo fuori. Immaginate che state per fare una festa e il vostro vicino, il vostro partner, ha una rara collezione di dischi di Frank Sinatra; perciò volete che ve la presti. Niente di più drammatico. In questo modo, avete un motivo per bussare alla porta, che poi in ogni caso lascerete da parte. [...]



Usatele [le circostanze] solo per tenervi ancorati. Non parlatene nell'esercizio, perché il copione lo farà comunque. Amleto non tiene nascosto ciò che lo fa sentire così terribilmente male. Mi seguite? (Meisner 2011: 53).

Michael Chekhov sviluppò invece una formazione basata sullo sviluppo della fantasia, con un approccio più spirituale influenzato dall'antroposofia, dall'euritmia e dalle lezioni per l'attore tenute da Rudolf Steiner all'inizio degli anni Venti (Cristini 2019): nel creare il proprio personaggio, l'attore attingeva infatti le sue immagini non più dalla vita ma dai sogni e dal subconscio. Fondamentale, nella sua *Technique for the Actor*, era il gesto psicologico, in cui non contavano solo la forma o la direzione ma soprattutto l'idea da cui originava, le sensazioni e la volontà da cui esso generava e che lo caratterizzavano. La Tecnica, insegnata presso lo Studio privato di Ridgefield e poi a New York, si diffuse notevolmente negli Stati Uniti e fu un punto di riferimento per molti attori anche negli anni Sessanta (Autant-Matieu 2009). Attraverso l'osservazione della realtà e il richiamo alla memoria inconscia, l'attore caratterizzava le azioni del personaggio ricostruendole a partire dallo studio delle sensazioni (Chekhov 1953; Autant-Matieu e Meerzon 2015). Anche nel suo caso, sulla scia di Delsarte e di Stanislavskij, ma anche di Steiner, Chekhov metteva in relazione movimento e sensazione in un rapporto secondo il quale determinate azioni potevano indurre nell'attore il sorgere di sentimenti corrispondenti, agendo anche sulla volontà.

Nelle intenzioni e nelle sensazioni troviamo la chiave per accedere all'inesauribile riserva dei sentimenti. Ma esiste una chiave per accedere alla nostra volontà? Sì, e la possiamo trovare nel movimento, nell'azione, nel gesto. Potete facilmente provarlo su voi stessi facendo un gesto semplice, ben disegnato e forte. Ripetetelo più volte, e dopo un po' vedrete che la vostra determinazione aumenta sempre più, sotto l'influenza di questo gesto. Poi, scoprirete che il movimento dà alla volontà una certa direzione e propensione, cioè risveglierà ed animerà in voi un desiderio, una volontà, o una passione ben definiti. (Chekhov 1984: 55).

### *L'eredità di Stanislavskij*

L'elaborazione del Sistema Stanislavskij non si irrigidì dunque nell'unico approccio offerto dal Metodo. Come spiega Elia Kazan in una lunga intervista rilasciata a Richard Schechner e Theodore Hoffman, "now the New York people who work in the Method – "The Method" is a big industry here – push different things, ranging from the teachers who stress psychological objectives to others who work more to make physical acts meaningful and clear, and finally to the ones who still work mostly with emotional associations" (Kazan et al. 1964: 71). Queste

tecniche, insieme al Metodo dell'Actors' Studio e a molti altri, testimoniano quanto Stanislavskij abbia influenzato la formazione dell'attore negli Stati Uniti. Infatti, pur essendo diversi tra loro, i training che derivarono dai suoi insegnamenti, proprio perché provenienti dalla stessa matrice, caratterizzarono enormemente il teatro americano, che a lungo si contraddistinse per il particolare stile della recitazione nonostante le singole peculiarità di ogni attore. Questi approcci *stanislavskijani* erano infatti considerati un valido punto di partenza per l'attore professionista, tanto nel teatro commerciale quanto in quello più sperimentale dell'Avanguardia. Come dichiarò Joseph Chaikin, direttore e regista dell'Open Theatre, "All of the actors have had extensive training with Method teachers [...] and some of us are still going to class. I can't imagine working with actors who don't have a Method background – such training, even when it's bad, helps an actor know how to use himself. But neither can I imagine working with actors who are content to stop with the Method" (Chaikin and Schechner 1964: 193).

Erano tutti approcci sistematizzati, che prevedevano un percorso formativo che portava alla definizione di un linguaggio scenico e alla conoscenza dei mezzi espressivi teatrali. Costituirono così una buona base anche per l'attore alle prime armi che, all'inizio degli anni Sessanta, si approcciava alla sperimentazione del teatro d'Avanguardia. Quei metodi arrivarono allora a *definire* l'attore prima ancora di chiarire cosa avrebbe dovuto fare, esemplificando la questione posta da Lorenzo Mango circa la formazione teatrale nel Novecento. Lo studioso spiega infatti come il discorso sull'attore non possa essere distinto "da quello più complessivo sulla riformulazione del codice linguistico del teatro" (Mango 2019: 249), e nello specifico, che "il metodo Strasberg si basa [...] su una tecnica che prevede l'immersione dentro il sé più profondo e il superamento dell'inibizione espressiva, elementi che mettono in gioco l'essere dell'attore prima ancora del fare" (Mango 2019: 251). Non a caso, da Stanislavskij in avanti, il lavoro dell'attore divenne prima di tutto un lavoro *su di sé*, sia che esso fosse più introspettivo a livello psicologico, come quello promosso da Strasberg, sia che fosse rivolto al subconscio, come accadeva nella Tecnica di Chekhov, o si basasse sulla ricerca delle proprie possibilità espressive, come per Grotowski e gli altri registi europei.

Negli Stati Uniti la fortuna di Stanislavskij e il riconoscimento attribuito alle sue ricerche ebbe un'ampia e lunga risonanza. Nel 1964 «TDR» (The Tulane Drama Review, in seguito The Drama Review), la rivista diretta da Richard Schechner e Michael Kirby e in quegli anni già afferente alla New York University, dedicò numerosi articoli a Stanislavskij e alla sua influenza sul teatro americano, con testi di approfondimento sulle diverse derivazioni del Sistema e interviste ad attori e pedagoghi (Rosenthal 2017). Un'indagine che Giulia Palladini attribuisce al desiderio di risolvere "un problema strutturale nel teatro americano", il quale sentiva la necessità di sistematizzare la formazione dell'attore attraverso un percorso che lo conducesse a un livello di competenza che

garantisce un'opportunità professionale (Palladini 2017). In una lunga intervista di Paul Gray, l'ex attrice del MAT Vera Soloviova, Stella Adler e Sanford Meisner illustrarono attinenze e divergenze tra i loro insegnamenti e quello di Stanislavskij (Soloviova et al. 1964)<sup>10</sup>; a Lee Strasberg furono invece dedicati una lunga intervista in cui Richard Schechner approfondì gli elementi cardinali del Metodo (Strasberg, Schechner 1964), e un articolo di Gordon Rogoff, in cui l'ex direttore amministrativo dell'Actors' Studio ragionò sul lavoro del regista americano prendendo in considerazione anche le obiezioni poste dai detrattori del suo Metodo (Rogoff e Strasberg 1964).

Nel 1965, sempre su «TDR», Sonia Moore, attrice ex allieva di Vachtangov, pedagoga<sup>11</sup> e autrice di *The Stanislavski Method*<sup>12</sup>, parlò invece della ricerca sulle azioni fisiche a partire da un seminario tenuto a New York, a New Haven e New Orleans dai membri del Teatro d'Arte di Mosca (Moore 1965).

### *Le università e il Dramatic Workshop: verso un cambiamento*

Sinora si è parlato del Metodo e degli altri sistemi derivati da Stanislavskij e alternativi al programma proposto all'Actors' Studio che alle fine degli anni Quaranta costituirono il punto di riferimento per una formazione professionale. Ma già in quel periodo negli Stati Uniti, in alternativa agli studi privati e alle scuole di recitazione, si diffuse la formazione promossa dalle università, che proposero corsi di recitazione nei programmi di *Bachelor* e di *Master of Fine Arts*, al fine di formare attori per un teatro professionale *no-profit*. Questi corsi erano strutturati perché gli studenti potessero padroneggiare l'ampio repertorio classico richiesto nei teatri regionali, presenti nelle principali città del paese a partire dal 1947, anno in cui Margo Jones fondò, insieme al suo Theatre 47, il teatro regionale americano quale proposta alternativa al teatro commerciale di Broadway (Jones 1951). Si trattava di teatri semi-professionali che ospitavano compagnie, tra i cui membri vi erano anche attori dilettanti (Zazzali 2019; Watson 1995)<sup>13</sup>, costituite con l'intento di formare dei gruppi residenti e stabili che si dedicassero a un ampio repertorio. Un fenomeno che si rivelò cruciale per l'evoluzione della formazione dell'attore americano poiché, in collaborazione con le università, vi fu introdotto il training fisico, ancora assente nella maggior parte degli altri corsi. I teatri regionali avevano bisogno di attori preparati anche nell'uso della voce e del corpo, ma le tecniche fin qui descritte non prevedevano un training adeguato a dare una completa

<sup>10</sup> Sullo stesso numero è pubblicato anche il breve articolo di E. Reynolds Hapgood, *Stanislavski in America* (Soloviova et al. 1964: 19-21).

<sup>11</sup> L'attrice fondò nel 1961 una sua scuola a New York, il Sonia Moore Studio of The Theatre.

<sup>12</sup> Rivisto e ripubblicato in seguito con il titolo *The Stanislavski System: the professional training of an actor: digested from the teachings of Konstantin S. Stanislavski* (Moore 1984).

<sup>13</sup> Tra i teatri regionali Jan Watson nomina l'Alley Theatre di Houston, l'Arena Stage di Washington, il Mark Taper Forum di Los Angeles, il Guthrie Theatre di Minneapolis, l'American Repertory Theatre di Boston e l'Actor's Workshop di San Francisco (Watson 1995).

padronanza di voce e movimento: col tempo gli attori formatisi esclusivamente all'Actors' Studio e negli altri istituti analoghi risultarono infatti più adatti a una recitazione di tipo cinematografico, in cui l'essere davanti a una macchina da presa non richiedeva le abilità fisiche e vocali indispensabili invece su un palcoscenico.

Questi teatri hanno in larga misura costruito le loro stagioni sul teatro classico e comunque su un genere estraneo al filone realistico. L'approccio a questo repertorio ha inevitabilmente comportato una rivalutazione dell'impegno educativo, giacché una tecnica esclusivamente concentrata sugli elementi psico-fisici era avvertita come fortemente limitante. A questa esigenza le scuole e il loro corpo insegnante hanno risposto richiamando in causa da una parte l'importanza delle lezioni di movimento, voce e linguaggio come componenti del training e dall'altra riavvicinando le opere di Shakespeare, degli autori rinascimentali, di George Bernard Shaw, di Molière, di Goldoni e così via. (Watson 1995: 183).

Furono le università, dunque, ad assumersi il compito di formare i giovani attori. I dipartimenti di teatro vi erano in realtà presenti sin dal 1914 (il primo fu aperto al Carnegie Institute of Technology), ma si dovette attendere fino agli anni Sessanta perché fosse pensata una formazione attoriale vera e propria. Nel 1969 il National Endowment for the Arts (NEA) iniziò a considerare un supporto alle università per lo sviluppo della pedagogia teatrale, fino a quel momento sostenute dai finanziamenti elargiti da fondazioni private come la Ford che finanziavano anche il circuito dei teatri regionali. Fu proprio il NEA a giocare il ruolo fondamentale nella creazione della League of Professional Theatre Training Programs (1971), alla quale aderirono diverse università con l'intento di promuovere un reciproco supporto. Un organo importante poiché, nei suoi diciassette anni di esistenza, "it would ultimately leave an indelible mark on US actor training. In addition to being the standard bearer of the movement to bring professional actor training into American universities, it also provided a pedagogical template for specifically developing stage actors" (Zazzali 2019: 43). Le università proponevano infatti un tipo di training psico-fisico che univa il lavoro sulla vita emotiva del personaggio ispirato da Stanislavskij a lezioni di ginnastica, dell'uso della voce e della maschera riferite al modello proposto da Jacques Copeau al Vieux Colombier, probabilmente anche dietro l'influenza di Michel Saint-Denis, suo nipote, consulente artistico della Juilliard School Drama Division di New York (aperta nel 1968) sin dalla fine degli anni Cinquanta (Carponi 2023). Le sue teorie sul training dell'attore, che stavano alla base della tecnica pedagogica da lui elaborata<sup>14</sup>,

---

<sup>14</sup> Una tecnica i cui principi di trasmissione, va ricordato, si distanziavano da quelli di Copeau: "Per quanto riguarda l'approccio pedagogico, cambia completamente il tipo di relazione tra maestro e allievo: non si tratta più di intraprendere insieme un percorso di scoperta comune, strettamente connesso alle caratteristiche e alle inclinazioni dei singoli individui coinvolti, che sorprende,

erano infatti state divulgate in una serie di conferenze tenute da Saint-Denis in Canada e negli Stati Uniti negli anni 1958 e 1959, e grazie ai numerosi articoli da lui pubblicati (Saint-Denis 1960; 2009).

Nel 1960 nei college erano offerti più di 300 corsi e proposti 175 programmi accademici, inizialmente con lezioni tenute dai soli docenti universitari ai quali però si aggiunsero in seguito attori professionisti e pedagoghi. A New York, oltre alla Drama Division della Juilliard School erano presenti il Drama Department della New York University, quello della Columbia University e il Brooklyn College della City University of New York (Zazzali 2019)<sup>15</sup>. Inoltre, alcune compagnie stabili fondarono in autonomia proprie scuole per provvedere al training fisico: “theatre companies have set up schools because “trained” actors are *not* trained; even worse, many are permanently spoiled by the very process which promised to bring their talent into focus” (Schechner 1964: 168). Va infine ricordata, prima degli anni dell’avanguardia, l’alternativa proposta dal Dramatic Workshop of the New School di Erwin Piscator (conosciuto in seguito con il nome New School for Social Research), attivo dal 1940 al 1951 e frequentato da alcuni dei riformatori del teatro americano, come Judith Malina che prese parte ai corsi prima di fondare con Julian Beck il Living Theatre (Young 2014; Malina 2012). Con l’obiettivo di formare professionisti nei diversi settori del teatro coinvolgendo gli studenti in ogni attività, il Workshop contribuì a colmare l’evidente distanza tra il teatro commerciale e le prime sperimentazioni del teatro Off-Broadway: enfatizzando una recitazione oggettiva, lontana dallo stile naturalistico più diffuso, e introducendo l’idea di teatro come *forza morale* derivata dalla sua visione politica, Piscator contribuì a stimolare quel cambiamento della scena americana che sfociò nelle sperimentazioni degli anni Sessanta (Willet 1978). Ma fu proprio la ricerca dedicata al training iniziata negli anni di fondazione del Group Theatre, e proseguita poi grazie alla definizione di nuove tecniche e dei metodi adottati presso le università, a spingere verso un rinnovamento dell’attore americano e a preparare il terreno dal quale sarebbero germogliate le innovazioni dell’avanguardia. Un lungo percorso che portò a quella vera e propria riforma della recitazione che contribuì a definire il Nuovo Teatro.

Se gli attori statunitensi fecero ampio riferimento ai principi e agli esercizi insegnati da Jerzy Grotowski nei suoi primi laboratori tenuti a New York tra il 1967 e il 1969 (Grotowski et al. 1968) e diffusi nei seminari di Eugenio Barba all’Odin Teatret, con una particolare attenzione al training fisico e all’uso della voce, per il lavoro sul personaggio continuarono ad affidarsi anche alle tecniche già diffuse nell’ambito del teatro più commerciale. Pur essendo criticato per l’impostazione estremamente individuale del lavoro dell’attore, il Metodo di Lee

---

arricchisce e permea entrambe le parti; ma, al contrario, si tratta di trasmettere un sapere tecnico di cui il maestro è detentore, e che l’allievo deve apprendere e applicare al fine di forgiare il suo strumento umano a un’espressività scenica completa ed efficace.” (Carponi 2023: 20).

<sup>15</sup> Peter Zazzali fa un punto sui programmi di recitazione presenti nelle università di New York con un approfondimento storico e una ricognizione puntuale del presente in *Actor Training in New York City* (Zazzali 2013).

Strasberg era apprezzato per la ricerca su di sé che portava allo sviluppo delle capacità espressive (Chaikin e Schechner 1964), e pur non essendone riprese prassi specifiche nel corso dei laboratori sperimentali dell'avanguardia, molti attori continuavano a tener conto dei principi acquisiti all'Actors' Studio nella fase di creazione del personaggio.

Molti gruppi invece integrarono nei workshop i giochi teatrali della pedagoga Viola Spolin e gli esercizi collettivi d'improvvisazione ideati da Nola Chilton – docente dell'Actors' Studio che aveva ideato una tecnica per contrastare l'approccio estremamente individuale su cui era improntata la formazione del Metodo –, della quale molti attori erano stati allievi a New York. A partire dal Metodo, Chilton aveva sviluppato degli esercizi per l'approccio a scene non naturalistiche utili al lavoro sul personaggio. Alcuni di questi, che seguivano il principio dell'*aggiustamento fisico*, furono sviluppati da Joseph Chaikin nella tecnica Sound-and-movement, che prevedeva l'esecuzione di azioni pure, svincolate dalle emozioni e dal comportamento quotidiano. Nel caso dell'esercizio affrontato a due, gli attori creavano l'evento drammatico a partire dallo scambio reciproco di un'azione, di volta in volta arricchita nella dinamica e nella forma dall'impulso cinetico del compagno; lo stesso tipo di scambio poteva avvenire anche tra più persone disposte su due file contrapposte, tra le quali l'azione fisica era l'unico mezzo di comunicazione. In entrambi i casi ogni movimento si generava da un impulso cinetico che a sua volta conduceva all'emozione: l'esperienza emotiva era prodotta così dall'azione stessa (Feldman 1972).

Chaikin adottò sin dall'inizio, come fece il regista Tom O'Horgan a La MaMa Experimental Theatre, anche alcuni giochi teatrali che l'attrice e pedagoga Viola Spolin aveva ideato per allontanare gli attori dalla tendenza verso l'introspezione psicologica. Gli esercizi, che costituiscono un sistema basato sull'improvvisazione, sono descritti nel volume *Improvisation for the Theater*, pubblicato da Spolin nel 1963<sup>16</sup>: azioni dalla struttura molto semplice per fornire all'attore gli elementi da cui partire per usare il corpo in modo non naturalistico. Alcuni di essi erano impiegati per acquisire consapevolezza dello spazio, altri implicavano l'uso di oggetti immaginari o si fondavano invece sull'improvvisazione, sulle *trasformazioni* e sull'adattamento alle variazioni all'azione apportate dal partner (Spolin 2001; Pasolli 1970; Bianchi 1981). Alla sperimentazione proposta dall'Open Theatre prendevano parte anche gli autori, incoraggiando le variazioni con le loro indicazioni: da questo esercizio derivarono le opere *Calm Down Mother* (1964) e *Keep Tightly Closed in a Cold Dry Place* (1965) di Megan Terry.

---

<sup>16</sup> Prima del suo trasferimento a New York, Chaikin era stato membro del Second City a Chicago, gruppo fondato da Paul Sills, figlio della Spolin, per il quale l'attrice teneva dei workshop.

Le tecniche sviluppate a partire dal Metodo di Lee Strasberg o che ad esso si contrapponevano, gli esercizi elaborati da Stella Adler, Viola Spolin, Nola Chilton e dagli altri pedagoghi, costituirono dunque la base su cui i gruppi lavorarono per favorire la relazione tra gli attori e per liberarli dagli automatismi e dagli schemi acquisiti. Negli Stati Uniti la sperimentazione sul training dell'attore accolse e proseguì dunque le ricerche avviate all'inizio del Novecento e dunque, anche se come accadde per molti altri movimenti d'avanguardia la sperimentazione sorse in reazione alla tradizione, nello specifico della formazione dell'attore il Nuovo Teatro abbracciò proprio quella tradizione per dare inizio al rinnovamento.

*Bibliografia*

ADLER, STELLA

2017 *L'arte della recitazione. L'altra faccia del Metodo. Un classico della pedagogia teatrale*, Dino Audino Editore, Roma.

AUTANT, M. – MARIE, C.

2009 *Mikhail Tchekhov/Michael Chekhov. De Moscow à Hollywood. Du Théâtre au Cinema*, L'Entretemps, Montpellier.

AUTANT, M. – MARIE, C. – MEERZON, Y.

2015 *The Routledge Companion to Michael Chekhov*, New York-Routledge, New York.

BARTOW, ARTHUR (a cura di)

2006 *Training of the American Actor*, Theatre Communication group, New York.

BIANCHI, RUGGERO

1981 *Off Off & Away. Percorsi Processi Spazi del Nuovo Teatro Americano*, Studio Forma, Torino.

BOLES LAVSKI, RICHARD

1923 *The First Lesson in Acting: A Pseudo-Morality*, in «Theatre Arts Magazine», IV, pp. 284-292.

1933 *Acting: The First Six Lessons*, Theatre Arts Books, New York.

BOTTOMS, STEPHEN JAMES

2009 *Playing Underground. A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.

BUTLER, ISAAC

2002 *The Method. How The Twentieth Century Learned to Act*, Bloomsbury Publishing, New York - London.

CARPONI, CECILIA

2023 *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete*, Bulzoni Editore, Roma.

CHAIKIN, J. – SCHECHNER, R.

1964 *The Open Theatre*, in «The Tulane Drama Review», n. 2, vol. 9, pp. 191-197.

CHEKHOV, MICHAEL

1953 *To the Actor. On the Technique of Acting*, a cura di M. Power, Harper Collins, New York.

1984 *All'attore. Sulla tecnica della recitazione*, Trad. It. a cura di R. Mantovani e L. Sacchetti, La casa Usher,



Firenze.

2001 *La tecnica dell'attore*, Trad. It. a cura di F. Cruciani e C. Falletti, Dino Audino, Roma.

CRISTINI, MONICA

2019 *Psychological gesture, concentration and meditation on character development with Rudolf Steiner and Michael Chekhov*, in «Medicina nei secoli. Arte e Scienza», 31/2, pp. 335-354.

2022 *L'unicità della drammaturgia Off-Off Broadway nell'Avanguardia Americana*, in «Il Castello di Elsinore», XXXV, n. 86, pp. 117-134.

2023 *La MaMa Experimental Theatre: A Lasting Bridge Between Cultures. The Dialogue with European Theater in the Years 1961-1975*, London and New York, Routledge – Taylor & Francis.

FACCIOLI, ERICA (a cura di)

2004 *Due maestri del Novecento: Michail Cechov e Rudolf Steiner*, «Culture Teatrali», n. 23.

FELDMAN, PETER

1972 *International Symposium new Methods of Educational Drama, Pre-paper of Peter Feldman – workshop C – sound and movement*, Peter Feldman Papers, Box1, Folder 28, Kent State University Libraries, Department of Special Collections and Archives.

GORDON, M. – LASSITER, L.

1984 *Acting Experiments in the Group*, in «The Drama Review», *The Group Theatre*, n. 4, vol. 29, pp. 6-12.

GRAY, PAUL

1964 *Stanislavski and America: A Critical Chronology*, in «The Tulane Drama Review», n. 2, vol. 9, pp. 21-60.

GROTOWSKI, JERZY

1988 *Il Performer*, trad. a cura di R. Molinari e M. Biagini, in «Teatro e Storia», III, n. 1, pp. 165-169.

GROTOWSKI, JERZY et Al.

1968 *An Interview with Grotowski*, «The Drama Review», n.1, vol. 13, pp. 29-45.

GUERRIERI, GERARDO

2008 *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Laterza, Roma - Bari.

HART, VICTORIA

2006 *Meisner Technique. Teaching the Work of Sanford Meisner*, in A. Bartow, a cura di, *Training of the American Actor*, Theatre Communication group, New York, pp. 51-96.

KAZAN, ELIA et Al.

1984 *Outline for an Elementary Course in Acting (1935)*, in «The Drama Review», *The Group Theatre*, n. 4, vol. 28, pp. 34-37.

KAZAN, ELIA et Al.

1964 *Look, There's the American Theatre*, «The Tulane Drama Review», n. 2, vol. 9, pp. 61-83.

JONES, MARGO

1951 *Theatre-In-The-Round*, Reinehart and Co., New York.

MALCOVATI, FAUSTO

1993 *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Roma-Bari.

1994 *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Laterza, Roma-Bari.

MALINA, JUDITH

2012 *The Piscator Notebook*, Routledge, New York.

MANGO, LORENZO

2015 *Studiare la recitazione nell'epoca delle avanguardie. Alcune questioni metodologiche*, in «Acting Archives Review», V, n. 9, pp. 19-58.

2019 *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci Editore, Roma.

MEISNER, S. – LONGWELL, D.

1987 *Sanford Meisner on Acting*, Random House, New York.

2011 *La recitazione*, trad. It., Dino Audino Editore, Roma.

MOORE, SONIA

1965 *The Method of Physical Actions*, in «The Tulane Drama Review», n. 4, vol. 9, pp. 91-94.

1984 *The Stanislavski System: the professional training of an actor: digested from the teachings of Konstantin S. Stanislavski*, Penguin Books, New York.

MC TEAGUE, JAMES

1993 *Before Stanislavsky: American Professional Acting Schools and Acting Theory, 1875-1925*, Scarecrow Press, Metuchen.

ODETS, CLIFFORD

1984 *From the Group's Daybook (1931)*, in «The Drama Review», n. 4, vol. 28, pp. 3-5.

OPPENHEIM, TOM

2006 *Stella Adler Technique*, in A. Bartow, a cura di, *Training of the American Actor*, New York, Theatre Communication group, New York, pp. 29-50.

PALLADINI, GIULIA

2017 *The Scene of Foreplay. Theater, Labor, and Leisure in 1960s New York*, Northwestern University Press, Evanston.

PASOLLI, ROBERT

1970 *A Book of The Open Theatre*, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis, Kansas City, New York.

PERRELLI, FRANCO

2007 *I maestri della ricerca teatrale: il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Editori Laterza, Roma.

RANDI, ELENA

1993 *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Bulzoni, Roma.

REYNOLDS HAPGOOD, ELIZABETH

1964 *Stanislavski in America* in «The Tulane Drama Review», n. 1, vol. 9, pp. 19-21.

ROGOFF, GORDON

1964 *Lee Strasberg: Burning Ice*, in «The Tulane Drama Review», n. 2, vol. 9, pp. 131-154.

ROSENTHAL, CINDY

2017 *From Stanislavski to Grotowski: Rethinking 1960s Acting Training Practice*, in James M. Harding and C. Rosenthal, *The Sixties, Center Stage. Mainstream and Popular Performances in a Turbulent Decade*, University of Michigan Press, Ann Arbor, pp. 138-161.

SAINT-DENIS, MICHEL

1960 *Theatre: The Rediscovery of Style*, in «Encore: The Voice of Vital Theatre», n. 3, vol. 7, pp. 8-12.

2009 *'Theatre : The Rediscovery of Style' and other Writings*, a cura di J. Baldwin, Routledge Theatre Classics, New York.

SCHECHNER, RICHARD

1964 *Stanislavski at School*, in «The Tulane Drama Review», n. 2, vol. 9, pp. 198-211.

SCHEEDER, LOUIS

2006 *Strasberg's Methos and the Ascendancy of American Acting, in Bartow, a cura di, Training of the American Actor*, Theatre Communication group, New York, pp. 3-16.

SOLOVIOVA, VERA et Al.

1964 *The reality of Doing*, in «The Tulane Drama Review», n. 1, vol. 9, pp. 136-155.

SPOLIN, VIOLA

1963 *Improvisation for the Theater*, Northwestern University Press, Evanston.

2001 *Theater Games for the Lone Actor. A Handbook*, Northwestern University Press, Evanston.

STRASBERG, ANNA

2006 *Lee Strasberg Technique, in Bartow, a cura di, Training of the American Actor*, Theatre Communication group, New York, pp. 14-27.

STRASBERG, LEE

2002 *Lezioni all'Actors Studio. Il racconto di un'esperienza mitica*, Dino Audino Editore, Roma.

2019 *Un sogno di passione. La nascita e lo sviluppo del Metodo*, Dino Audino Editore, Roma.

STRASBERG, L. – SCHECHNER, R.

1964 *Working with Live Material*, in «The Tulane Drama Review», n. 1, vol. 9, pp. 117-135.

STANISALVSKY, KONSTANTIN

1949 *Building a Character*, Theatre Arts Books: Robert M. MacGregor, New York.

VALENTI, CRISTINA

2008 *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Corazzano.

VICENTINI, CLAUDIO

2015 *È possibile studiare la storia della recitazione?*, in «Acting Archives Review», V, n. 9, pp. 1-18.

WATSON, JAN

1995 *Sintesi di un'indagine storica sul training dell'attore negli USA*, in «Teatro e Storia», annali 2, X, pp. 175-199.

WILLET, JOHN

1978 *Erwin Piscator: New York and The Dramatic Workshop. 1939-1951*, in «Performing Arts Journal» (PAJ 6), n. 3, vol. 2, pp. 3-16.

WILLIS, RONALD A.

1964 *The American Lab Theatre*, in «The Tulane Drama Review», n. 1, vol. 9, pp. 112-116.

YOUNG, PAUL DAVID

2014 *Piscator in America*, in «PAJ: A Journal of Performance and Arts», n. 1, vol. 36, pp. 119-122.

ZAZZALI, PETER

2013 *Actor Training in New York City*, in «PAJ: A Journal of Performance and Art», n. 1, vol. 35, pp. 49-56.

2019 *Acting in the Academy. The History of Professional Actor Training in US Higher Education*, Routledge, London and New York.

# antropologia e teatro

ARTICOLO

## Conservare e valorizzare le arti performative nei contesti carcerari

Un caso studio: l'Archivio Compagnia della Fortezza  
di Valeria Venturelli

### Abstract – ITA

La salvaguardia del patrimonio culturale immateriale risponde alla necessità di impedirne l'oblio e garantirne la trasmissione alle generazioni future. Nei contesti nascosti e marginalizzati, come le istituzioni totali, la creazione di archivi cartacei e digitali che documentano le pratiche culturali non solo consente la trasmissione del sapere ma anche la creazione di un ponte con la società.

L'articolo prende in esame il caso di studio della Compagnia della Fortezza diretta dal regista Armando Punzo che da più di trent'anni opera nella Casa di reclusione di Volterra. L'archivio della Compagnia della Fortezza rappresenta un patrimonio culturale e artistico di inestimabile valore per la storia del teatro in carcere e per il teatro contemporaneo in Italia e in Europa. Grazie alla sua creazione e conservazione, si garantisce la memoria e il lascito di un'esperienza capostipite nella ricerca teatrale, che ha permesso di trasformare un istituto di pena in istituto di cultura.

### Abstract – ENG

The preservation of intangible cultural heritage responds to the need to prevent it from being forgotten and to ensure its transmission across generations. In hidden and marginalized contexts, such as total institutions, the creation of archives that document cultural practices not only enables knowledge transmission but also creates a bridge with the external society.

The article examines the case study of Compagnia della Fortezza, led by director Armando Punzo, which has been working in the Volterra's Prison for over thirty years. The archive of Compagnia della Fortezza represents a cultural and artistic heritage of inestimable value for the history of prison theatre and contemporary theatre in Italy and Europe. The company's archive is preserving the memory and legacy of a pioneering experience, which has transformed a correctional institution into a cultural one.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 15 (2023)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/18568

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

## Conservare e valorizzare le arti performative nei contesti carcerari

### Un caso di studio: l'Archivio Compagnia della Fortezza

di Valeria Venturelli

La Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale dell'UNESCO (ICH 2003) ha rappresentato un punto di svolta ideale e metodologico per quanto riguarda la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale: per la prima volta le arti performative diventano oggetto di salvaguardia da parte dell'UNESCO, che incontra la richiesta di pensare nuovi strumenti per la conservazione dell'immateriale. Non a caso, dal 2003 a oggi si sono moltiplicati anche in Italia i progetti di valorizzazione e conservazione dell'eredità scenica nel mondo dello spettacolo dal vivo, abbracciando sempre di più la dimensione del digitale. Si pensi ad esempio agli archivi audiovisivi del Centro Teatro Ateneo di Roma e del Teatro Stabile di Torino, o all'Archivio Leo de Berardinis conservato presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna.

La necessità di conservare il patrimonio immateriale delle arti performative risponde alla volontà di contrastare l'oblio e garantire la trasmissione della memoria scenica di generazione in generazione. Ma il rischio dell'oblio non riguarda solo la temporalità: nei contesti più nascosti e marginalizzati, come le istituzioni totali, la realizzazione di archivi permette non solo la trasmissione di saperi e buone pratiche ai posteri ma anche la creazione di un ponte con l'esterno. Il carcere è una delle istituzioni che maggiormente corrisponde alla dimensione dell'oblio: nascosta agli occhi della società esterna, la prigione, con i suoi abitanti reclusi, i suoi problemi più intimamente strutturali ma anche la quotidianità di chi vive una vita in cella, è sottratta alla vista e alla percezione della società civile. Qui il teatro è entrato quale forma trattamentale riconosciuta dalla normativa penitenziaria, accendendo una nuova luce. L'articolo vuole evidenziare l'urgenza culturale e sociale di documentare e conservare il lavoro teatrale svolto da operatori esterni e detenuti all'interno degli istituti penitenziari.

È preso in esame un caso di studio: l'archivio storico della Compagnia della Fortezza diretta dal regista Armando Punzo, attiva da oltre trent'anni nella Casa di reclusione di Volterra. Il materiale documentario della compagnia è stato oggetto di un importante progetto di riordino e valorizzazione che ha dato vita a un fondo archivistico attualmente depositato in due sedi: la Biblioteca Guarnacci di Volterra, dove l'archivio è conservato nella sua interezza, e il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, che custodisce una copia del materiale audiovisivo.

### *La memoria vivente del passato*

Nel suo testo *Che cos'è un archivio?* Maria Barbara Bertini fornisce una definizione sintetica ma esplicitiva: l'archivio è un insieme organico di documenti che ha il "dovere di conservare la memoria vivente del passato, capace di illuminare le scelte del presente" (Bertini 2008: 7).

*Memoria* è infatti la parola che più ricorre quando parliamo di patrimonio culturale, sia esso materiale o immateriale: una memoria *vivente*, che non si limita a conservare quanto prodotto in passato ma influenza attivamente il tempo presente e futuro.

Aleida Assman, tra le principali teoriche e ricercatrici della memoria culturale e del suo ruolo nella costruzione dell'identità collettiva, distingue tra *memoria funzionale*, orientata all'azione, e *memoria archivio*, dove riposa un patrimonio di conoscenza non immediatamente fungibile e utilizzabile. Una dicotomia che non deve essere interpretata come una separazione netta, bensì come una relazione sinergica in cui "la memoria archivio può essere considerata un deposito per la memoria funzionale a venire. È non solo la preconditione di ogni fenomeno culturale definibile come 'rinascita', ma anche la risorsa fondamentale per il rinnovamento della cultura ed una delle condizioni possibili dei cambiamenti culturali" (Assman 2015: 156). La memoria archivio, quindi, con il suo accumulo di conoscenza, fornisce le basi per l'azione e la creazione della memoria funzionale, creando così un *continuum* essenziale per la vitalità e la trasformazione della cultura nel tempo.

Questa duplice accezione del termine memoria è centrale nella definizione di un patrimonio immateriale dell'arte performativa. Lo spettacolo dal vivo, che vede nel *liveness*<sup>1</sup> la sua principale cifra distintiva rispetto alle altre forme artistiche (Auslander 2008), si trova in una posizione unica: non può essere musealizzato o archiviato come un oggetto statico, ma deve essere salvaguardato, mettendo in campo una memoria funzionale per mantenere in vita il *milieu* sociale che permette a queste forme culturali di esprimersi ed evolversi nel tempo (Dal Pozzolo 2021). La salvaguardia dello spettacolo dal vivo non è solo una questione di conservazione, ma un impegno dinamico per mantenere viva la comunità sociale che sostiene e alimenta questa espressione artistica. Considerando lo spettacolo dal vivo una forma d'arte che interviene nella realtà con la quale interagisce modificandola e arricchendola, diventa fondamentale la questione della sua trasmissione e conservazione.

Il dibattito relativo agli archivi delle arti performative si è recentemente sviluppato producendo due orientamenti opposti: da un lato, il relativismo integrale di chi vede come unico documento possibile la performance stessa e considera l'oggetto documentario il problematico depositario di un'arte inafferrabile e

---

<sup>1</sup> Laura Gemini, riprendendo gli studi di Auslander, definisce il *liveness* "un costrutto storico dipendente dalle connotazioni tecno-comunicative che danno forma all'esperienza dal vivo" (Gemini 2016: 45).



irriproducibile, in quanto “performance’s only life is in the present” (Phelan 1993: 143); dall’altro, l’illusione ricostruttivo-restitutiva di chi considera gli archivi delle risorse storiche capaci di testimoniare la performance e il suo carattere di *liveness* grazie all’utilizzo di media analogici e digitali (Auslander 2012). Tra queste due opposte visioni, si colloca la teoria proposta da Rebecca Schneider che concepisce la memoria documentale come “residuo della performance”, a partire dalla considerazione che “performance remains, but remains differently or in difference” (Schneider, 2001: 105-106). Schneider evidenzia un’idea di persistenza che va oltre la semplice registrazione, aprendo uno spazio concettuale che supera la dicotomia tra l’afferrare l’irripetibile e la ricostruzione artificiale.

Una terza via è individuata da Marco De Marinis, che propone di studiare la storia del teatro come processo più che come insieme di prodotti, individuando nei documenti analogici e digitali degli strumenti preziosi di “avvicinamento asintotico a quello oggetto *x* che è lo spettacolo, cioè un avvicinamento che, in luogo di restituircelo nella sua inattingibile completezza materiale, tenta di rendercelo comprensibile nelle sue dinamiche semiosiche ed estetiche” (De Marinis 2008: 342)<sup>2</sup>.

Il documento non si presenta come alternativa equivalente dello spettacolo ma ci viene incontro per sopperire all’assenza dell’aspetto esperienziale attraverso un’analisi-ricostruzione basata su tutto ciò che dell’oggetto scenico rimane a posteriori: testimonianze, testi scritti, diari di regia, cronache, recensioni, fotografie e, non ultimi, documenti audiovisivi. Se da un lato questo comporta un’inevitabile lontananza dalla “punteggiatura emozionale” della messa in scena (Pavis 2004: 18), dall’altro il carattere intermediario del documento permette al testo spettacolare di diventare “oggetto di conoscenza, oggetto teorico che si sostituisce all’oggetto empirico che fu lo spettacolo” (*ibidem*).

Nella prospettiva proposta da De Marinis, che considera la storia del teatro come un processo dinamico, emerge una connessione profonda con l’idea di memoria vivente. Alla luce di questa terza via possiamo affermare che i documenti analogici e digitali che costituiscono il fondo archivistico della Compagnia della Fortezza non rispondono tanto alla finalità di conservare la testimonianza esperienziale degli spettacoli o di catturare la *liveness* del momento performativo attraverso l’utilizzo di strumenti digitali quanto, piuttosto, alla volontà di conservare e documentare l’intero processo creativo e artistico realizzato tra le mura del carcere di Volterra.

*L’archivio storico della Compagnia della Fortezza: traccia, memoria e identità*

---

<sup>2</sup> Sul dibattito disciplinare intorno all’archivio delle arti performative, cfr. Maria Grazia Berlangieri (2017).

Nel 2013 l'Associazione Carte Blanche, soggetto produttore della Compagnia della Fortezza, in considerazione dell'ingente e sempre crescente quantitativo dei materiali di archivio raccolti in 25 anni di attività e delle numerose richieste da parte di studenti, studiosi, operatori e ricercatori provenienti da tutto il mondo di poter accedere ai materiali stessi, ha avviato un progetto di riordino, valorizzazione e parziale digitalizzazione del proprio archivio, con l'obiettivo di renderlo agevolmente consultabile e fruibile parzialmente anche presso altra sede<sup>3</sup>.

Tale progetto, che ha coinvolto fin dalla sua prima ideazione il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, per il tramite della docente Cristina Valenti, che ne ha assunto il coordinamento scientifico, dopo una consistente fase di studio, è stato formalizzato nella *Convenzione per il progetto di riordino e valorizzazione dell'archivio della Compagnia della Fortezza* stipulata in data 18/12/2013 fra Dipartimento delle Arti, Associazione Carte Blanche e Soprintendenza Archivistica per l'Emilia Romagna. L'attività, che ha previsto inoltre la collaborazione fattiva della Soprintendenza Archivistica per la Toscana, si è conclusa nel 2015 con la realizzazione di un fondo archivistico contenente materiali documentari conservati su supporti cartacei, fotografici e digitali. La documentazione audiovisiva, relativa agli spettacoli diretti da Armando Punzo comprensivi di tutte le prove e le repliche documentate dal 1987 al 2014, ai quali si aggiungono materiali video realizzati da terzi utilizzati a fini di studio e servizi giornalistici, è attualmente conservata sia presso la sede di Volterra sia presso la Biblioteca delle Arti dell'Università di Bologna.

La preziosità del patrimonio archivistico della compagnia e del percorso di valorizzazione intrapreso è stata fin da subito avvalorata dal procedimento di notifica avviato dalla Soprintendenza Archivistica per la Toscana che si è concluso, in data 30 settembre 2014, con la dichiarazione di "interesse storico archivistico di particolare importanza" (decreto n°440/2014), che ha riconosciuto il prestigio del fondo sul territorio nazionale sottoponendolo ai relativi vincoli di tutela.

In questo modo la comunità degli studi è stata dotata della possibilità di accedere alla memoria archivio della compagnia, deposito di una memoria funzionale a venire, che ne garantisca il lascito futuro.

I progetti di archiviazione e di digitalizzazione del patrimonio immateriale dello spettacolo, così come del patrimonio culturale *tout court*, dovrebbero infatti sempre nascere al servizio del fruitore, rivolgendo l'attenzione *in primis* alla comunità di riferimento (Lampis in Dal Pozzolo 2021). Soprattutto nell'ambito dell'archivistica digitale, l'attenzione nei confronti dell'utente rappresenta un'importante novità "che sta

---

<sup>3</sup> Le motivazioni di Carte Blanche e degli altri soggetti firmatari del progetto sono dettagliate nel testo della *Convenzione per il progetto di riordino e valorizzazione dell'archivio della Compagnia della Fortezza*, 18/12/2013.

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 pone al centro il fruitore, rendendo l’utente finale il cuore del progetto stesso<sup>4</sup>. In quest’ottica si inserisce il mio progetto di ricerca incentrato sul materiale audiovisivo presente nel fondo archivistico della Compagnia della Fortezza, finalizzato alla metadattazione descrittiva delle unità documentarie e alla creazione di un sito web che renda il materiale accessibile e consultabile per tutta la comunità di riferimento, anche per chi (come studenti e tesisti) non disponga di una specifica conoscenza pregressa sulla materia.

Ma la necessità di salvaguardare e lasciare traccia del lavoro svolto in più di trent’anni di attività non si limita alla volontà di fornire un esempio metodologico alle generazioni future, o di permettere a critici e studiosi di entrare retrospettivamente nelle pieghe più intime del processo creativo ricostruendo le scelte artistiche attraverso la visione di prove, interviste, momenti conviviali e così via. Se è vero che la memoria costruisce la nostra identità, in un ambiente instabile e precario come quello carcerario, l’esistenza di un patrimonio documentale si rende necessaria per la sopravvivenza stessa del teatro, per riaffermarne il valore identitario rispetto alla comunità di riferimento (persone, istituto di pena, città).

Il carcere di Volterra è cambiato grazie all’ingresso del teatro, lentamente trasformandosi da istituto di pena in istituto di cultura (secondo la formula usata da Armando Punzo per sintetizzare il suo progetto) e diventando un punto di riferimento per gli istituti italiani ed europei. Ma il teatro in un’istituzione totale rischia quotidianamente l’oblio. “La nostra battaglia non cessa mai. [...] La Fortezza deve guadagnarsi il suo spazio in continuazione, si ricomincia da zero tutte le mattine. Trent’anni non contano niente. Se non si rigenera veramente in tutta la sua potenza, il teatro qui muore in un attimo” (Punzo 2021: 80) perché “nulla è stabile, nulla è fermo” (Punzo 2021: 101-102). Il pericolo dell’instabilità, della morte improvvisamente imposta al teatro e all’arte, del dover *ricominciare da zero* si è recentemente mostrato in tutta la sua violenza durante la pandemia da Covid-19, che in ogni ambito culturale ha permesso di percepire chiaramente e in maniera diffusa il rischio assai elevato di scivolare in pochissimo tempo dalla condizione di invisibilità a quella di inesistenza (Dal Pozzolo 2021).

L’atto di archiviare, quindi, diventa fondamentale per il mantenimento e il consolidamento di un’identità: di una compagnia teatrale che vive e opera da oltre trent’anni tra le mura di un carcere; di un luogo che si è completamente trasformato grazie al lento e inarrestabile operato del teatro che, come la goccia che scava la

---

<sup>4</sup> Sulla centralità dell’utente nei progetti digitali di valorizzazione del patrimonio archivistico, cfr. Francesca Tomasi (2022), in particolare i paragrafi 5. *Organizzare la conoscenza con i LOD* e 6. *Progettare risorse digitali nel cultural heritage*.

roccia, ha fatto breccia nel tessuto relazionale dell'istituzione totale; di una città che negli anni ha sempre più condiviso il progetto artistico portato avanti da Armando Punzo e si è sempre più avvicinata alla microsocietà carceraria (basti pensare ai progetti di "teatro di massa" realizzati dalla compagnia, primo fra tutti *Mercuzio non vuole morire*, 2011/2012); di una pratica artistica, quella del teatro in carcere, che si è sviluppata storicamente nell'ottica di una continuità che permette oggi, a distanza di oltre trent'anni dall'ingresso a pieno titolo dell'alterità sulla scena, di raccogliere i frutti di quelle molteplici esperienze che nel tempo sono approdate a nuove e del tutto originali competenze tecniche e capacità espressive<sup>5</sup>.

*Il documento come strumento di lavoro e ponte con l'esterno*<sup>6</sup>

"Che cosa farei adesso se non avessi l'arte?" scriveva nel 1912 Egon Schiele dalle mura del carcere di Neulengbach. "Amo penetrare nel profondo di tutti gli esseri viventi; ma detesto la coercizione che ostilmente mi incatena e vuol costringermi ad una vita che non è la mia, una vita piegata a basse finalità e all'utile, senza arte - senza Dio" (Roessler 2010: 10). È proprio il diario dalla prigione di Schiele uno degli innumerevoli testi letterari che è entrato nel carcere di Volterra divenendo oggetto di riflessione e improvvisazione da parte degli attori della Compagnia della Fortezza (IP006DVM): in quel luogo di reclusione, oggi come allora, l'arte diviene la fiamma che sfida il buio e l'incomprensione, trasformando le ore vuote in momenti di bellezza.

Michel Foucault, nel suo saggio *Sorvegliare e punire* (1975) dedicato alla nascita del carcere in età moderna, spiegava il passaggio dalla esibizione della pena (pubblico supplizio, lavori forzati) alla "tecnologia" della disciplina carceraria, non più basata sulla ostentazione dei supplizi, ma sul controllo totale imposto al corpo del carcerato: "Il condannato non deve più essere visto" (Foucault 2014: 16). L'invisibilità è un tratto distintivo della pena, connesso al sistema di osservazione e controllo dei corpi, sottratti allo sguardo della società civile, a fronte della garanzia di una idea condivisa e "certa" della pena. Una pratica dell'oblio che, a ben vedere, l'ingresso del teatro in carcere ha sostanzialmente contraddetto. Laddove l'istituzione totale del carcere tende a cancellare l'individuo, il teatro agisce infatti come un mezzo per far emergere un'umanità celata. L'attore-detenuto, confinato nell'ombra, trova sulla scena una ribalta dove può rivendicare la sua identità, rompendo le barriere

---

<sup>5</sup> Sulla storia del teatro carcere in Italia, cfr. Cristina Valenti, Antonio Taormina (2013). Sui "nuovi approdi" tecnici ed espressivi del teatro in carcere, cfr. Valenti (2020 e 2022).

<sup>6</sup> I riferimenti al materiale audiovisivo dell'Archivio della Compagnia della Fortezza sono riportati tra parentesi utilizzando la relativa segnatura alfanumerica.

dell'isolamento e della segregazione<sup>7</sup>. “Il mio intero corpo deve divenire perpetuo raggio di luce, muovendosi a una velocità sempre maggiore, senza tregua, senza ritorno, senza debolezza” recita un attore della compagnia durante una sessione di prove dello spettacolo *Amleto* (2001) (HA048HDV): parole riprese dal *Tropico del Capricorno* di Henry Miller, a sua volta citato nel saggio *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* di Deleuze-Guattari (2017: 252), e che assumono un valore del tutto peculiare nella condizione di detenzione: anche a dimostrazione del fatto che il lavoro creativo della compagnia attinge a una pluralità di riferimenti, non solo teatrali, che il regista mette a disposizione degli attori nelle fasi preliminari, di esplorazione bibliografica della materia indagata, contribuendo a rafforzare e nutrire l'identità intellettuale e culturale degli interpreti.

Un'identità messa in crisi dall'istituzione e che si riafferma con forza nel processo creativo degli attori detenuti, in un lavoro quotidiano che è possibile indagare nella sua storicità esclusivamente grazie al materiale audiovisivo conservato in archivio. E così il teatro della Compagnia della Fortezza sfida la standardizzazione e la omogeneizzazione, creando un'esperienza che riflette la ricchezza delle identità e delle voci anche dal punto di vista linguistico. Dall'inglese all'arabo, dal dialetto napoletano al siciliano fino alla lingua *igbo*<sup>8</sup>, emerge una Torre di Babele che enfatizza, da un lato, l'importanza cruciale dell'identità linguistica nella ricerca di un teatro autentico, e dall'altro, l'intrinseco valore performativo delle diverse sonorità che dialogano fra loro innestandosi in un unico processo creativo.

Ma è nel rapporto con l'esterno che il teatro in carcere esce dall'oscurità imponendosi alla vista e contribuendo a costruire un ponte tra interno ed esterno, tra popolazione reclusa e società civile. Un ponte che è, prima di tutto, rappresentato dall'ingresso nell'istituto di operatori e professionisti esterni, e reciprocamente dalla fuoriuscita dei detenuti che abbiano la possibilità di rappresentare gli spettacoli in tournée, laddove i rispettivi termini di esecuzione penale lo consentano, in relazione alla normativa carceraria. L'incontro tra interno ed esterno trova naturalmente il suo culmine nella relazione teatrale rappresentata dallo spettacolo, ma è arricchito e consolidato da un complesso e continuativo lavoro di promozione, comunicazione, divulgazione presso la società esterna delle attività portate avanti in carcere, veicolato in particolare attraverso contenuti audiovisivi quali interviste, servizi televisivi, documentari e così via. Non a caso, è nella forma di un cortometraggio che si è conservato il primo lavoro teatrale svolto in un istituto penitenziario italiano dopo la Legge Gozzini (*Un Giorno Qualsiasi*, film girato nella Casa circondariale di Lodi nel 1987 con la regia di Alfonso Santagata, della compagnia

<sup>7</sup> Ha scritto a questo proposito Maurizio Buscarino, il fotografo che maggiormente ha contribuito a testimoniare con il suo lavoro gli esordi del teatro in carcere: “Teatro è il Luogo dove *si fa apparire* ciò che è dietro le quinte, ciò che è nascosto alla vista; ma è anche il luogo dove si è chiamati ad *assistere*, dove si permette che ciò che accade, accada” (Buscarino 2002: 11).

<sup>8</sup> Lingua delle regioni sud-orientali della Nigeria, parlata da un attore della Compagnia della Fortezza durante le prove dello spettacolo *L'opera da tre soldi* (OP004DVM).

Katzenmacher)<sup>9</sup>. Ed è con lo spettacolo-svolta della Compagnia della Fortezza, *Marat-Sade*, il primo a realizzare una tournée esterna, che nel 1993 le telecamere della RAI sono entrate per la prima volta nel carcere di Volterra per realizzare un documentario dal titolo *Le voci di dentro – Carte Blanche: cinque anni di teatro nel carcere di Volterra* (MA032DVM).

Ciò permette di mettere a fuoco un duplice valore che attiene ai documenti d'archivio della compagnia, soprattutto a quelli audiovisivi: come strumento di lavoro, di verifica e di riscontro in sede di processo creativo, ma anche come testimonianza vivente della dimensione di contesto del carcere, in grado di fare luce su un luogo normalmente nascosto fornendo elementi di conoscenza altrimenti non attingibili. Si tratta di una distinzione fluida, aperta in prospettiva al lavoro dello storico, in quanto, come osserva Maia Giacobbe Borelli, “una distinzione tra i due settori” è impervia e suscettibile di continui sconfinamenti tra l'uno e l'altro campo, che sono ormai definiti principalmente dall'uso che se ne fa” (Borelli 2013). Ne sono un esempio le registrazioni del *Marat-Sade* del 1993, nate come testimonianza storica e diventate nel 2008 materiale di lavoro per il riallestimento dello spettacolo (MA012DVM), o il video girato sotto la pioggia durante una prova in carcere di *Eneide Il Studio* il 13 luglio 1995 (EN014DVD) e successivamente pubblicato in *Orlando Furioso-Percorsi di lavoro sullo spettacolo realizzato nel 1998 con gli attori della Compagnia della Fortezza* a cura di Andrea Salvadori e Valerio di Pasquale. O ancora, durante il lavoro per *Appunti per un film* (2005) il regista presenta alla compagnia una selezione di video delle prove registrati durante quei mesi (AP072DVM) come punto di partenza per l'elaborazione della performance, offrendoci un esempio dell'utilizzo del materiale “grezzo” prodotto attraverso le improvvisazioni. Un processo di selezione e trasformazione, orchestrato dal regista, che diviene fondamentale per la creazione dell'opera finale.

L'analisi del materiale d'archivio permette, inoltre, di cogliere aspetti inediti del processo di lavoro della compagnia: le riprese effettuate durante le prove mostrano momenti di improvvisazione, accesi dialoghi tra gli attori e il regista sulle tematiche dello spettacolo, la cura meticolosa dedicata ai costumi e alla scenografia, le molte fonti letterarie, musicali e cinematografiche utilizzate, frammenti intimi da cui emerge l'apporto creativo che alimenta la costruzione teatrale. Emergono, inoltre, interessanti dettagli sulle influenze cinematografiche che ispirano alcuni spettacoli della compagnia. Ne sono esempio i video nei quali gli attori prendono spunto da opere come *Shining* di Stanley Kubrick (1980) o *Dracula* di Bram Stoker (1992) per la realizzazione di

<sup>9</sup> *Un giorno qualsiasi* è il cortometraggio realizzato dalla compagnia Katzenmacher per la Terza Rete Rai di Milano nel 1987, con la partecipazione di alcuni detenuti della Casa circondariale di Lodi. Il cortometraggio è basato sullo spettacolo *Andata e ritorno* (1987) della compagnia Katzenmacher con attori-detenuti della Casa circondariale di Lodi, la prima esperienza professionale di teatro in carcere dopo l'approvazione della legge Gozzini. Cfr. Cristina Valenti (2004).

improvvisazioni che confluiranno nello spettacolo *Macbeth* (2000) (MB024Hi8 e MB028Hi8). Ma le improvvisazioni non nascono unicamente a partire dal riferimento ad altre fonti, siano esse cinematografiche, musicali o letterarie: spesso si originano da frasi, temi o semplici parole che il regista suggerisce e che vengono riformulati dagli attori in una sorta di flusso di coscienza, come documentato nelle registrazioni delle prove di numerosi spettacoli – uno fra tutti *Budini, capretti, capponi e grassi signori* del 2006 (BU033DVM, BU035DVM e BU039DVM). O ancora, dialoghi approfonditi e spesso molto vivaci sulle tematiche dello spettacolo sono documentati nelle prove di *Pinocchio. Lo spettacolo della ragione* (2007 e 2008) (PI005DVM e PI006DVM), mentre il processo creativo di spettacoli come *Amleto* (2001) (AM020Hi8 e AM021Hi8) e *L'opera da tre soldi* (2002) (OP063DVM) rivela il ricorso al mondo delle miniature come ispirazione scenografica.

Se il documento audiovisivo ha rappresentato un importante strumento di lavoro nel momento della sua creazione, la sua conservazione in un fondo archivistico offre l'opportunità di studiare la storia della compagnia e di accedere a una memoria funzionale attraverso l'acquisizione di testimonianze, di tracce di oralità che entrano nella costruzione storiografica.

In questo contesto, l'esempio della Compagnia della Fortezza diventa un modello ispiratore per altre esperienze di teatro in ambito penitenziario. In un momento storico in cui si fa sempre più presente una richiesta di trasparenza e di monitoraggio delle cosiddette attività trattamentali, la documentazione delle attività teatrali svolte in carcere può diventare uno strumento importante per valutare l'efficacia non solo delle politiche culturali ma anche delle funzioni attuative dell'esecuzione penale.

Il 5 agosto 2013 la Corte dei Conti, in una delibera dal titolo *L'assistenza e la rieducazione dei detenuti*, aveva infatti rilevato la presenza di “carenti monitoraggi, qualitativi e quantitativi” delle attività trattamentali, oltre che la completa assenza di banche dati e di indicatori comuni e condivisi, “con conseguente impossibilità di dare puntualmente conto degli obiettivi raggiunti”<sup>10</sup>. Documentare e monitorare il lavoro teatrale in carcere rappresenta quindi non solo un'attività utile al lavoro delle singole compagnie ma anche una necessità nella prospettiva dell'attuazione di un sistema di valutazione sistematico. La testimonianza audiovisiva ci permette infatti di andare oltre ai puri dati quantitativi (numero di ore svolte, numero di partecipanti, numero di spettatori e così via) per valutare la qualità di quell'operazione sia sul piano rieducativo sia su quello artistico, scoprendo quali valori, anche imprevisi, siano emersi dalla non linearità del percorso. Osserva a questo proposito Piergiorgio Reggio, docente di Pedagogia per l'innovazione educativa e fondatore dell'Istituto Italiano di

---

<sup>10</sup> 5 agosto 2013 - Sezione centrale del controllo sulla gestione delle Amministrazioni dello Stato - Delibera n. 6/2013/G e Relazione concernente *L'assistenza e la rieducazione dei detenuti* (cap. 1761 del Ministero della Giustizia).

Valutazione, che ha diretto fino al 2014: “Bisognerebbe sempre andare oltre la misura, non per dimenticarla, ma per vedere la qualità di quella situazione”. Dichiarazione che si inserisce in una ben più ampia riflessione sulla valutazione degli interventi formativi in carcere, nell’ambito del seminario di studi promosso dal Coordinamento Teatro Carcere Emilia Romagna e tenutosi presso il Dipartimento delle Arti dell’Università di Bologna il 10 maggio 2012<sup>11</sup>.

La necessità di attuare un sistema di valutazione sistematico è riconosciuta anche da una recente proposta di legge per la promozione e il sostegno delle attività teatrali negli istituti penitenziari (AC 2933 del 2021), che al comma 3 del capitolo 1 prevede, tra le possibili azioni, la realizzazione di reportage fotografici e video-documentari sulle attività svolte<sup>12</sup>.

#### *“Dove il palco si nutre della stessa vita concreta”*

La memoria non è solo un archivio del passato, ma un laboratorio per il futuro. Per questo motivo l’archivio storico della Compagnia della Fortezza rappresenta un patrimonio culturale e artistico di inestimabile valore per la storia del teatro in carcere e per il teatro contemporaneo in Italia. Grazie alla sua creazione e conservazione, esso garantisce la memoria e il lascito di un’esperienza capostipite nella ricerca teatrale e nella riflessione teatrológica. Il passaggio da archivio corrente ad archivio storico si rivela anche fondamentale per il riconoscimento del teatro in carcere come patrimonio culturale da valorizzare e preservare. Passaggio tanto più importante in quanto attiene a un ambiente instabile e precario come quello carcerario, permettendo di riaffermare la centralità dell’arte nella costruzione identitaria di quel luogo e nella restituzione di dignità delle persone che ci vivono.

La ricerca del senso del teatro inizia quando ci si avventura in territori umani spinti dalla necessità di una propria, originale, identità culturale. Dove il palco si nutre della stessa vita concreta. Nel tentativo di

<sup>11</sup> Gli atti del seminario di studi, dal titolo *La valutazione degli interventi formativi: il caso teatro/carcere*, sono pubblicati nel primo numero della rivista «Quaderni di Teatro Carcere», a cura di Menna, R., Russo, G., (Menna, Russo 2013: 60).

<sup>12</sup> Atto Camera 2933, proposta di legge ordinaria *Disposizioni per la promozione e il sostegno delle attività teatrali negli istituti penitenziari* (presentata il 9 marzo 2021): “Ai fini di cui al comma 1 e ai sensi di quanto disposto dal comma 2, negli istituti penitenziari sono promosse le seguenti attività: a) la realizzazione di attività teatrali; b) la produzione e la diffusione anche all’esterno di spettacoli teatrali; c) l’organizzazione di convegni, di seminari di studi e di tavole rotonde sulle attività teatrali come strumenti per favorire il recupero e il reinserimento sociale e lavorativo dei detenuti; d) la realizzazione, la diffusione e la promozione di una rivista sulle attività teatrali realizzate negli istituti penitenziari, comprese anche le esperienze a livello internazionale; e) la realizzazione di reportage fotografici e di video-documentari sulle attività teatrali” (art. 1 comma 3). Per aggiornamenti sull’iter parlamentare della proposta di legge: <https://www.senato.it/leg/19/BGT/Schede/Ddliter/55955.htm> (Ultimo accesso: 18 aprile 2023).



comunicare attraverso l'isolamento, artistico e geografico; il carcere e le sue barriere. Forzare un limite, l'assenza di libertà che frantuma gli assiomi attraverso il Teatro per diventare rigogliosa mietitura.

(Motivazione del Leone d'Oro alla carriera ad Armando Punzo)

## Bibliografia

ASSMAN, ALEIDA

2019 *Sette modi di dimenticare (Voci)*, Il Mulino, Bologna.

2014 *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna.

AUSLANDER, PHILIP

2012 *Digital Liveness. A historical-philosophical perspective*, in «PAJ, A Journal of Performance and Art», Vol. 34, n. 3, pp. 3-11.

2008 *Liveness, Performance in Mediatized Culture*, Routledge, Londra-New York.

BERLANGIERI, MARIA GRAZIA

2017 *Performing Arts, gli archivi digitali e la narrazione interattiva*, in «Arti dello Spettacolo / Performing Arts», III, 1, pp. 16-27.

BERNAZZA LETIZIA, VALENTINI VALENTINA

1998 *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli.

BERTINI, MARIA BARBARA

2008 *Cos'è un archivio*, Carocci Editore, Roma.

BORELLI, MAIA GIACOBBE

2013 *Come cambia la memoria dello spettacolo nell'era digitale*, in «Mimesis Journal», II, 1, pp. 149-161.

BUFFA, PIETRO

2014 *Teatro e dignità*, in «Quaderni di Teatro Carcere 2: Crocevie fra teatro e carcere. Report dall'Emilia Romagna – Teatro 360°: dossier – Testi», Corazzano, Titivillus, II, pp. 11-12.

2013 *Prigioni. Amministrare la sofferenza*, EGA-Edizioni Gruppo Abele, Torino.

BUSCARINO, MAURIZIO

2002 *Il teatro segreto*, Leonardo Arte, Milano.

CREMONINI, ANNA (a cura di)

1998 *La Compagnia della Fortezza 1988 – 1998*, Stampa Alternativa, collana Millelire, Roma.

DAL POZZOLO, LUCA

2021 *Il patrimonio culturale tra memoria, lockdown e futuro*, Editrice Bibliografica, Milano.

DE MARINIS, MARCO

2008 *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Bulzoni, Roma.

2013 *Gli studi sulle arti dello spettacolo nell'era del documento*, in Bazzocchi, Vincenzo e Bignami, Paola (a cura di), *Le arti dello spettacolo e il catalogo*, Carrocci Editore, Roma, 2013: 21-27.

2018 *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, Roma.

DELEUZE, G., GUATTARI, F.,

2017 *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes Editrice, Napoli-Salerno.

FOUCAULT, MICHEL

2014 *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, trad. di Alcesti Tarchetti (ed. or. Gallimard 1975).

GAVRILOVICH, DONATELLA

2017 *Performing Arts Archives. Dal Database al Knowledge base: stato dell'arte e nuove frontiere di ricerca*, in «Arti dello Spettacolo / Performing Arts», III, 1, pp. 28-39.

GEMINI, LAURA

2016 *Liveness. Le logiche mediali nella comunicazione dal vivo*, in «Sociologia della comunicazione», 51, pp. 43-63.

GIANNONI, MARIA TERESA (a cura di)

1992 *La scena rinchiusa. Quattro anni di attività teatrale dentro il carcere di Volterra*, TraccEdizioni, Piombino.

GIORDANO, F., LANGER, D., PAGANO LUIGI, S. G.,

2017 *L'impatto del teatro in carcere. Misurazione e cambiamento nel sistema penitenziario*, Egea, Milano.

GUERCIO, MARIELLA

2013 *Conservare il digitale. Principi, metodi e procedure per la conservazione a lungo termine di documenti digitali*, Laterza, Roma-Bari.

MANCINI, ANDREA (a cura di)

2008 *A scene chiuse. Esperienze di teatro in carcere nel mondo*, Titivillus, Corazzano.

MELDOLESI, CLAUDIO

1994 *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, in «Teatro e Storia», n. IX, vol. 16, pp. 41-68.

MENNA, R. – RUSSO, G. (a cura di)

2013 *La valutazione degli interventi formativi: il caso teatro/carcere. Atti del seminario di studi* (Bologna, 10 maggio 2012) in «Quaderni di Teatro Carcere 1: Mappe ristrette. Due anni di teatro carcere in Emilia Romagna 2011-2012», Titivillus, Corazzano, I, pp. 55-70.

PAVIS, PATRICE

2004 *L'analisi degli spettacoli: teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau (ed. or. 1996), Torino.

PUNZO, ARMANDO

2019 *Un'idea più grande di me. Conversazioni con Rossella Menna*, Luca Sossella Editore, Roma.

2013 *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Ed. Clichy, Firenze.

ROESSLER, ARTHUR

2010 *Egon Schiele. Dario dal carcere*, Skira (ed. or. 1922), Milano.

TAYLOR, DIANA

2019 *Performance, politica e memoria culturale* (a cura di Deriu Fabrizio), Editoriale Artemide, Roma.

TOMASI, FRANCESCA

2022 *Organizzare la conoscenza. Digital Humanities e Web semantico*, Editrice Bibliografica, Milano,.

SCHNEIDER, REBECCA

2001 *Performance remains*, in «Performance Research», 6, pp. 100-108.

VALENTI, CRISTINA

2004 *Teatro in carcere. «L'uomo contro il destino»*, in Ead., Katzenmacher. *Il teatro di Alfonso Santagata*, Zona, Arezzo, pp. 107-117.

2016 *Il teatro sociale, ovvero il teatro*, in Teatro dell'Argine (a cura di), *Il Teatro, la Scuola, la Città, il Mondo, Esperienze, riflessioni e strumenti di teatro tra educazione e cittadinanza*, Loescher Editore, Torino, 2016: 78-82.

2014 *L'età adulta del teatro in carcere. Appunti per il futuro*, in «Quaderni di Teatro Carcere 2: Crocchie fra teatro e carcere. Report dall'Emilia Romagna – Teatro 360°: dossier – Testi», Titivillus, Corazzano, II, pp. 6-11.

2014 «*Teatri di interazione sociale*»: *fondamenti di una definizione euristica*, in «Prove di drammaturgia», XIX, 1-2, pp. 29-33.

2020 *Dal non attore al nuovo attore: l'alterità sulle scene del nuovo millennio*, in «Quaderni di Teatro Carcere 7-8: Il nuovo attore. Con un focus sul teatro in carcere al tempo del Coronavirus», Titivillus, Corazzano, VII-VIII, pp. 18-19.

2022 *Fondamenti del non attore*, in Fabrizio Fiaschini (a cura di), *Per-formare il sociale. Tomo I: Controcampi*.

*Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale*, Bulzoni, Roma, pp. 65-82.

VALENTI, C. - TAORMINA, A.

2013 *Per una storia del teatro carcere in Italia. Reti, contesti e prospettive*, in «Economia della cultura», 4, pp. 441-453.

VENTURELLI, VALERIA

2021 *“Amleto” della Compagnia della Fortezza, vent'anni dopo. Il processo creativo ricostruito a partire dal materiale d'archivio digitale*, in «Culture Teatrali Online».

### **Fonti di archivio**

**Archivio Compagnia della Fortezza, Sezione audiovisiva, Dipartimento delle Arti, Unibo.**

File citati nell'articolo (in ordine cronologico per spettacolo):

1993 *Marat-Sade*: MA012DVM, MA032DVM

1995 *Eneide - Il Studio*: EN014DVD

1999 *Insulti al pubblico*: IP006DVM

2000 *Macbeth*: MB024Hi8, MB028Hi8

2001 *Amleto*: AM020Hi8, AM021Hi8

2002 *L'opera da tre soldi*: OP063DVM

2006 *Budini, capretti, capponi e grassi signori ovvero La Scuola dei Buffoni*: BU033DVM, BU035DVM, BU039DVM

2007 *Pinocchio. Lo Spettacolo della Ragione - I Studio*: PI005DVM, PI006DVM

2010 *Hamlice. Saggio sulla fine di una civiltà*: HA048HDV

RECENSIONE

Laura A. Ogden

*Perdita e meraviglia alla fine del mondo*

Torino, add., 2023, 227 pp.

di Emanuele Regi

Valore letterario e ricerca scientifica non sempre sembrano conciliabili, quasi a dire che la scrittura accademica debba necessariamente e per forza essere avulsa da qualsiasi esercizio di pregio linguistico. Non è il caso di *Perdita e meraviglia alla fine del mondo* di Laura A. Ogden (add, 2023, pp. 227), resoconto di un'indagine antropologica e ambientale sull'arcipelago della Terra del Fuoco. Infatti sin dalle prime battute ci si immerge in uno studio denso, ma con alta qualità di racconto, anche per merito della traduzione di Sara Ruggieri, che integra vissuto personale e consapevolezza scientifica di chi scrive.

Le isole dell'arcipelago fuegino sono frammenti di terra che si sono staccati dall'estremità meridionale del continente americano. Li associo mentalmente ai cimeli di famiglia, alla loro vulnerabilità nelle mani del noncurante: manici di tazzine, il braccio teso di una ballerina di porcellana. L'unica differenza è che le isole sanno che nessuno rimetterà mai insieme i pezzi. Le isole della Terra del Fuoco a stento sopravvivono al turbolento matrimonio degli oceani Pacifico e Atlantico. Qui, in particolare intorno all'isola di Capo Horn, a un soffio dalla penisola Antartica, enormi navi cisterna rimpiccioliscono dinanzi a formidabili muri d'acqua. Questi sono mari che creano e cancellano mondi. (Ogden 2023: 9)

L'accostamento di un immaginario privato all'analisi geografica non solo arricchisce notevolmente il valore del volume, ma serve per introdurci le due prospettive con cui Ogden affronta il concetto di 'fine' in questa fragile porzione di mondo: perdita e meraviglia. Sebbene queste emozioni, sensazioni, stati abbiano a che fare nella nostra cultura con l'approccio intimo del sublime romantico, nella prospettiva contemporanea riportata dall'antropologa ambientale americana si traducono in una sensazione costante di impotenza e ammirazione per ciò che r-esiste a tempi contrari. Così la perdita diviene "filo conduttore del presente" (Ogden 2023: 12) che all'impossibile mancanza di un Eden in cui non siamo mai stati (*l'Heinveh*), sostituisce la consapevolezza che interi ecosistemi con cui abbiamo convissuto sono destinati al collasso. La meraviglia di Ogden, invece, non si relaziona al senso di impotenza davanti all'immensità, ma coincide con il suo sguardo di fronte a "l'impegno dei

movimenti sociali nel conseguire il cambiamento” nel tentativo delle comunità di “scendere a patti” con la Terra del Fuoco (Ogden 2023: 24). In questo modo due categorie letterarie e artistiche diventano gli scalpelli di ricerca. Se infatti la bella prosa e la suggestiva prospettiva adottata consentono un avvicinamento, anche empatico, dei lettori, le successive pagine sono il risultato di una stratificata e ben congeniata ricerca interdisciplinare che include: etnografia, archivistica, storia naturale, metodologie di indagine ambientale e *performance studies*. Un aspetto scientificamente valido del volume si riflette proprio nella capacità di sviscerare i problemi complessi attraverso questo sguardo ibrido, a testimonianza che solo adottando un pensiero sistemico è possibile restituire adeguatamente un contesto così articolato. Ogni tema passa attraverso questa lente molteplice e ce lo restituisce in una pluralità caleidoscopica di prospettive interrelate.

Il primo oggetto di indagine è il concetto di archivio in molte sue dimensioni. C'è quello documentale e fotografico di Furlong, colonnello americano che ha viaggiato nell'arcipelago dal 1907 al 1908 e nel 1911, in cui, malgrado lo sguardo viziato del positivismo, è preziosa l'attenzione crescente per il materiale etnografico e per l'altro archivio, ovvero quello desumibile dai segni della terra. Infatti, lo stesso paesaggio, in quella sua straordinaria capacità di immagazzinare “scarti o detriti prodotti di accadimento” (Turri 2004: 11), acquisisce i segni di perdita che rendono l'assenza in presenza e che ne qualificano le potenzialità archivistiche. La figura di Furlong nel suo corpus archivistico diventa quindi un filtro problematico con cui guardare il territorio e le popolazioni che lo abitano (e abitavano). Ma è l'approccio di Ogden che fa un ulteriore confronto di questi due archivi, Furlong e Terra fuegina, in una sintesi che talvolta fa emergere divergenze, altre coincidenze e altre ancora completamente.

Nell'analisi di una terra stratificata e complessa viene, inoltre, affrontato in particolare il tema del colonialismo, considerando le sue conseguenze da un punto di vista strettamente ambientale. Ad essere indagata è la diffusione della specie infestante del castoro. Se nel Nord America, infatti, il colonialismo europeo aveva introdotto un commercio capitalistico proprio sullo scambio delle pelli del roditore, nel 1946 l'Argentina di Perón tentò una strada simile importando venti coppie di questi animali dal Canada. Il risultato fu un disastro ambientale, perché senza predatori naturali e cacciatori questa specie si espanse fino al Cile e allo Stretto di Magellano. I castori sono veri e propri architetti di paesaggio: abbattano alberi, deviano fiumi e costruiscono dighe. Tutto ciò produce delle pesanti conseguenze sulle biodiversità e i servizi ecosistemici di un territorio tanto per la biosfera che per gli umani che lo abitano. L'argomento, nel 2023, ci appare vicino e di stretta attualità, basti pensare alle 12.000 specie esotiche invasive presenti in Europa; in ultimo la presenza del granchio blu americano che sta devastando interi ecosistemi marini ed economie annesse. Applicare la 'killability' (sacrificabilità) a queste specie che ci 'invadono' – altro termine su cui Ogden riflette molto in relazione al

rapporto umanità-ambiente – sembra non essere un problema su prelibati crostacei che possono essere mangiati in un piatto di spaghetti con pomodorini oppure contro i repellenti calabroni asiatici, ma desta in noi più remore quando dovremmo farlo su simpatici scoiattoli grigi o i laboriosi castori. In generale questa etica dell’uccisione si basa su “un paradigma della natura che vede il mondo essenzialmente statico” e che va mantenuto tale, ma d’altra parte “fermare la diffusione” (Ogden 2023: 108) è legata alla necessità di salvaguardare le biodiversità.

Nell’affrontare questo tema, Ogden mette in campo una metodologia interdisciplinare di estremo interessante. In primo luogo applica un’ottica etnografica usando il termine “diaspora” a queste vicende animali che da una parte supera quello più militaresco “invasione” e dall’altra “si oppone e resiste ai biologismi associati al razzismo scientifico”, per rilevare come “certi esseri viventi diventano sudditi attraverso l’esilio [...] e anche attraverso altri generi di mobilità, sempre associati al colonialismo e all’imperialismo” (Ogden 2023: 111-112). In altri termini, lo spostamento animale non si motiva con una sua voglia di conquista (tipica dell’umano), ma con una necessità esterna (tra cui per esempio il cambiamento climatico) di cui lo spostamento è una involontaria conseguenza. È, inoltre, integrando le *performing arts* che la diaspora del castoro ottiene un’ulteriore arricchimento di prospettive nella visione di Ogden. L’antropologa collabora con le artiste femministe Christy Gast e Camila Marimbo e alla loro ‘ricerca artistica indisciplinata’ basata su performance *site-based* con un forte retroterra di politiche ecologiche e sociali. Gast realizza dei costumi di castoro con cui cominciano una serie di prove nella foresta muovendosi in modo lento tra gli alberi. A seguito del processo teatrale vengono prodotti uno spettacolo *Asunto Castor* e due film: *Beaver Dance* e *Castorera (A Love Story)*.

Vale la pena soffermarsi su come questo divenire animale applicato attraverso pratiche performative specifiche in natura, quindi nella stessa prospettiva e ambiente (cfr. Agamben 2002), metta le performer e gli spettatori in condizione di decostruire le identità delle specie, in favore di una “formula della continuità (e della metamorfosi) con le altre” (Coccia 2022: 11). Un continuum che sembra, forse, in altri tempi essere stato parte connaturata all’umano. Si pensi al Paleolitico, quando nell’“animale ci si trasformava, all’animale si sfuggiva, trasformandosi”; tanto che l’animale “e chi lo disegnava appartenevano allo stesso continuo delle forme” (Calasso 2015: 27). Sintomo questo di un’altra perdita del genere umano, una venuta meno delle relazioni con l’ecosistema in cui eravamo integrati. La pratica teatrale allora può aiutare a far emergere questa frattura (basti pensare all’esperienza simile di Philippe Quesne con *Le nuits des taupes*, dove gli attori, come Gast e Marimbo, indossavano enormi costumi di animali).



Questa diventò una strategia performativa che permise di cogliere la traiettoria sensoriale che divide l'uomo dal castoro. In un certo senso i costumi mascherano e confondono tutte le identità e le abilità dell'essere umano, diventando un esercizio di diversità incarnata. Fare il castoro, in questo contesto, è diventato un modo di esplorare i registri affettivi che costituiscono e differenziano il mondo del castoro e quello dell'uomo. (Ogden 2023: 197)

Questo passaggio che sottolinea la relazione tra *performance studies* e antropologia ci racconta, ancora una volta, la capacità di Ogden di sintetizzare diverse prospettive e metodologie in uno sguardo che, forse proprio grazie alle sue direttive molteplici e irrequiete, apre nuove piste da percorrere nell'indagine etnografica, ricordandoci sempre di tenere una postura porosa di fronte alla meraviglia e di cura verso la perdita.

*Bibliografia*

AGAMBEN, GIORGIO

2002 *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino.

CALASSO, ROBERTO

2015 *Il Cacciatore Celeste*, Adelphi, Milano.

COCCIA, EMANUELE

2022 *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Torino.

OGDEN, LAURA A.

2023 *Perdita e meraviglia alla fine del mondo*, add, Torino.

TURRI, EUGENIO

2004 *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio, Venezia.

RECENSIONE

Antonella Valoroso

*Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura. Messinscena delle memorie di una diva*

Roma, Carocci, 152 pp.

di Matteo Paoletti

Fin dagli albori dell'età moderna, la memorialistica teatrale – e in particolare la memorialistica d'attore – si è sviluppata di pari passo con la progressiva industrializzazione del teatro e del mercato editoriale, diventando nella seconda metà dell'Ottocento un vero e proprio genere di consumo, funzionale al consolidamento del culto delle celebrità in larga parte dell'Occidente. Fonte allo stesso tempo preziosa e rischiosissima per gli studi teatrali, la memorialistica d'attore rappresenta ancora oggi un genere soltanto parzialmente esplorato dal punto di vista dell'inquadramento critico. È in questo contesto che si colloca il contributo di Antonella Valoroso, che in *Adelaide Ristori e lo specchio della scrittura. Messinscena delle memorie di una diva dell'Ottocento* (Carocci, 2022, pp. 150, euro 18) propone un valido e ben documentato contributo intorno al complesso rapporto tra una delle principali protagoniste dell'Ottocento teatrale e il mercato editoriale.

Il volume, nel bicentenario della nascita della Grande attrice, segue e idealmente completa il pionieristico lavoro di Valoroso intorno ai *Ricordi e studi artistici* di Adelaide Ristori: se nel 2005 la studiosa aveva avuto il merito di rendere nuovamente fruibile per un pubblico ampio un testo difficilmente reperibile, grazie all'edizione curata per Dino Audino Editore con corredo critico, oggi Valoroso completa l'opera ricostruendo genesi, fortuna e adattamenti dell'opera ristoriana nel mercato librario internazionale tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento.

L'aspirazione di Ristori e del consorte-manager Giuliano Capranica Del Grillo, infatti, era di rendere i *Ricordi e studi artistici* un "libro mondiale", così come mondiale era stata la carriera della Grande attrice. Un intento perseguito con fatica e soltanto parzialmente raggiunto, stringendo o cercando accordi di traduzione e di edizione con una varietà di professionisti tra Germania, Regno Unito, Francia, Spagna e Stati Uniti. La vicenda, al contempo complessa e avvincente, è attentamente ricostruita da Valoroso attraverso lo studio di documentazione in larga parte inedita conservata presso il Fondo Ristori del Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, al quale si affianca l'analisi comparata delle edizioni dei *Ricordi e studi artistici* in lingua italiana, inglese, francese e delle loro ristampe.

Dopo estenuanti trattative con l'editore Roux sul taglio da dare all'opera, i *Ricordi e studi artistici* compaiono a

Torino nel 1887, in 1.500 copie, a cui segue una ristampa, sostanzialmente identica, nel 1888. Occorrerà attendere il 2005 e il meritorio lavoro di Valoroso e Audino per avere una nuova edizione in italiano del prezioso volume. Più complessa la fortuna editoriale in Francia, dove le edizioni furono tre a ridosso l'una dell'altra, e negli Stati Uniti, dove all'edizione Roberts Brothers del 1888 seguì nel 1907, dopo la morte di Ristori, una nuova e più appropriata traduzione di Gaetano Mantellini per un elegante volume della Doubleday, Page & Company. Una traduzione pirata in lingua russa del memoriale circolò in Russia nel 1890, a testimonianza dell'interesse globale per la diva italiana: un episodio emblematico, come ricostruisce Valoroso attraverso fonti diplomatiche dell'ambasciatore d'Italia a Mosca, Giovanni Visconti Venosta (p. 70), e notizie d'archivio, che attestano le preoccupazioni di Ristori per il mancato riconoscimento del proprio diritto d'autore e l'eccezionalità di una diva stabilmente riconosciuta a livello internazionale.

Al netto della cura per il dettaglio archivistico, evidenziato da una corposa appendice con trascrizioni di documenti e riproduzioni fotografiche, la ricostruzione di Valoroso è particolarmente interessante per comprendere come l'acume imprenditoriale di Ristori e Capranica del Grillo si estenda ben oltre la dimensione produttiva del palcoscenico e porti la coppia a investire risorse ingenti per alimentare il mito della Grande attrice sul mercato librario internazionale. Ed è proprio nell'incontro con questo ambiente ignoto, dominato da prassi diversissime da quelle teatrali, che emergono difficoltà inaspettate. «Questi editori sono un branco di ladri», osserva Giuliano a Parigi nel 1886 (p. 64) mentre contratta con fatica autori in grado di approntare un'adeguata traduzione dell'opera in francese. Alla fine – in Francia come in Inghilterra – dovrà accontentarsi di oscuri mestieranti, che inficeranno la riuscita dell'operazione e, nel caso tedesco, la faranno naufragare del tutto.

Partiti con l'idea assai ambiziosa di pubblicare contemporaneamente il libro in italiano, inglese, francese e tedesco, Adelaide e Giuliano dovranno presto rivedere radicalmente il proprio ottimismo, scontrandosi con le pratiche di un'industria editoriale pronta a fagocitarli: tra cessione dei diritti d'autore, anticipazioni di spese per traduzioni spesso deludenti, ingerenze di affaristi e faccendieri, nonché riscritture imposte per rendere il testo appetibile per il consumo librario, i due consumati protagonisti dell'industria teatrale scontano presto la loro inesperienza nel mercato editoriale internazionale. Valoroso ricostruisce le estenuanti trattative con le case editrici, evidenziando con chiarezza come l'inaffidabilità di alcuni traduttori pregiudichi un'operazione che, nell'ottimistica visione di Ristori e Capranica del Grillo, si sarebbe potuta sostenere contando soltanto sulla fama internazionale della Grande attrice. Tali risvolti sono tanto più sorprendenti se si considerano i consolidati rapporti di Ristori con l'ambiente letterario francese, a partire da quello di lunga data con Ernest Legouvé: come la coppia finisca nelle mani di oscuri affaristi, incapaci di fornire un adeguato adattamento dell'opera per un mercato indubbiamente di riferimento, resta un mistero. La questione, certamente critica, è affrontata

lateralmente da Valoroso: l'autrice preferisce dar voce ai documenti di prima mano dello sterminato archivio storico, che su questo punto presentano elisioni assai significative.

Nell'insieme, il lavoro di Antonella Valoroso ha il pregio di inscrivere la memoria d'attrice in quel processo di lunga durata che, nella seconda metà dell'Ottocento, rende i Grandi attori italiani pienamente "registi di sé stessi" (p. 24) non soltanto attraverso il lavoro di palcoscenico, ma anche per mezzo di un ampio contributo di mediazione culturale: pur operando in un'ottica dominata da dinamiche mercantili, Ristori, Rossi e Salvini – per citare i principali – riescono a riattivare la presenza in Italia di autori stranieri centrali per lo sviluppo teatrale (da Shakespeare a Scribe), alimentando la costruzione di un mito di *italianità* funzionale al consolidamento dello Stato nazionale. Lo sforzo di Ristori, attraverso l'investimento editoriale, è quello di accreditare la propria presenza nella cultura dell'epoca ben oltre la celebrità datale dalle scene: la mediazione del prodotto editoriale diventa un passaggio necessario per la costruzione di una memoria futura, in grado di fissare per sempre l'eredità dell'attrice oltre l'effimero dell'interpretazione teatrale. È proprio questo lo scopo degli *Studi artistici*. Eppure, nel passare dalla dimensione internazionale ma tutto sommato artigianale del teatro a quella pienamente industriale dell'editoria, Ristori sconta tutta la distanza che la separa da un mercato della cultura ormai proiettato verso le prassi che caratterizzeranno il Novecento e le sue industrie culturali.