

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 8, n. 1

giugno 2019

aA ccademia
university
press



Studi
Um



Scritture della performance

vol. 8, n. 1
giugno 2019

direttore

Antonio Attisani

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino

Florinda Cambria Università degli Studi di Milano

Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli

Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino

Kris Salata Florida State University

Annamaria Sapienza Università di Salerno

Carlo Sini Università degli Studi di Milano

Éric Vautrin Université de Caën

comitato di redazione

Antonio Attisani

Edoardo Giovanni Carlotti

Massimo Lenzi

Leonardo Mancini

Eva Marinai

Federica Mazzocchi

Armando Petrini

Antonio Pizzo

Alessandro Pontremoli

segreteria di redazione

Giacomo Albert

Emauele Giannasca

Leonardo Mancini

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2019 Mimesis Journal. Scritture della performance. Rivista semestrale di studi
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino

Studi
Um

direttore responsabile
Antonio Attisani

editore
Accademia University Press, Torino

ISBN PDF 978-88-31978-16-3

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.Accademia.it/mimesis8-1

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



per abbonamenti e acquisti di singole copie:
info@aAccademia.it

aAccademia
university
press

INDICE

MJ, 8, 1 (giugno 2019)

EDITORIALE

MJ, chi va e chi viene, occhi diversi

Antonio Attisani

5

SAGGI. TEATRO DEI SESSI

La mimesi invertita: inversione di genere e condanna del teatro
nel pensiero di Platone

Manlio Marinelli

9

Imbambolate e sanguigne: rosee cose di carne.

Per una ricognizione sui personaggi femminili nel teatro
di Rosso di San Secondo

Maria Chiara Provenzano

25

Hister Ergo Sum. La rappresentazione della sessualità
femminile isterica, fra clinica e teatro

Valentina Colopi

39

Sesso, carta e palco. La fabbrica del teatro nelle riviste LGBT+
«Fuori!», «Lambda» e «Babilonia» (1971-1984)

Cristina Tosetto

65

PUNTI DI VISTA

Rita Renoir. Quando Artaud fa lo striptease

Renato Tomasino

95

La danza meccanica. Automi danzanti fra XVI e XVII secolo

Patrizia La Rocca

115

La *phoné* quotidiana. Attraverso la Fonopedia

Paolo Colombo

133

LETTURE E VISIONI

Di alcune tracce che il teatro deposita: note sull'esposizione. Lo stupore della materia. Il teatro di de Berardinis-Peragallo (1967-1979) 153
Enrico Pitozzi

RICEVUTI E IN LETTURA 159

ABSTRACTS 171

GLI AUTORI 175

MIMESIS JOURNAL BOOKS 177

MJ, chi va e chi viene, occhi diversi

Editoriale

Antonio Attisani

1) Le riviste di solito nascono per esprimere o promuovere un orientamento ideologico. Il caso di «Mimesis Journal» è diverso. Otto anni fa, dopo il disinganno di un ennesimo concorso a cattedra rovinato da logiche di potere e data la nascente possibilità di pubblicare in Open Access a basso costo, ho pensato, trovando subito l'appoggio di alcuni validi colleghi, di dare vita a una rivista che desse voce a tutti i ricercatori e studiosi del settore, specie i più giovani, e agli operatori teatrali, così che si potessero conoscere e confrontare liberamente idee, ricerche e processi creativi.

Questa radicale apertura nei confronti di diverse posture culturali e politiche, da una parte, e rispetto al merito e al metodo degli studi dall'altra, non è stata ben compresa dall'ambiente accademico più ingrigo, del quale il sottoscritto fa parte, ma ha conosciuto un buon riscontro presso la più ampia (e internazionale) platea degli studiosi e appassionati di teatro, come ci dimostrano i dati di lettura e le crescenti proposte di contributo.

Il pluralismo è garantito anzitutto dalla proprietà della rivista, la cui titolarità non è personale o di gruppo bensì del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, poi da una redazione e un comitato scientifico che esprimono e garantiscono vari orientamenti. I contenuti dei primi anni sono stati in misura rilevante forniti dai docenti torinesi e dai loro interlocutori più prossimi, mentre ora il concorso di varie circostanze suggerisce e rende possibili alcuni positivi cambiamenti. Il primo in ordine cronologico è costituito dall'avvicendamento nella direzione, che sarà assicurata da Alessandro Pontremoli, ordinario del nostro settore in Studium; significativa è anche la nuova configurazione che stanno per assumere gli organi redazionali e il comitato scientifico.

Mi dico dunque che molto c'è da fare e da cambiare, oltre, forse, a qualcosa da conservare. E soltanto su questo aspetto ha il diritto di spendere un'ultima parola colui il cui nome è seguito dalla didascalia *Exit*.

2) Sottotitolo della rivista è “Scritture della performance”, a esplicitare innanzitutto la consapevolezza che una rivista come questa è fatta di scrittura e non altro, e che dunque debba impegnarsi al massimo quanto alla densità di pensiero ma anche al grado di chiarezza necessario per dialogare con la platea di lettori cui ci si rivolge. Il termine “performance” rimanda però anche a un altro fondamentale nodo. Se

la coppia performance-scrittura indica il duplice punto di partenza delle riflessioni qui ospitate, prima ancora, al punto zero, c'è appunto la consapevolezza che poco importa la delimitazione temporale o di genere degli oggetti presi in esame perché tutto ciò che avviene oggi riguarda l'oggi.

Mentre l'esegesi letteraria, scienza nobilissima in sé, ha già le proprie sedi di riferimento, una cultura teatrale che voglia risalire dai processi tecnico-creativi ai risultati dei differenti saperi implicati (la drammaturgia, la recitazione, la regia, la scenografia ecc.) si esprime nell'articolazione di un discorso fenomenologico che guarda simultaneamente indietro e in avanti nel tempo. Nel campo di forze detto teatro si verificano molteplici relazioni tra i singoli elementi-attori, pertanto è insensato concentrarsi su uno solo di questi elementi e ignorare le decisive interazioni con gli altri. Ognuna delle cosiddette arti dinamiche – teatro, danza, musica, canto, poesia orale – contiene tutte le altre e oggi si assiste sempre più spesso a opere che nascono da processi consapevolmente unificanti. Questa tendenza alla riunificazione delle arti dinamiche è un attuale e peculiare oggetto di studio e richiede un pensiero che non può più svolgersi secondo paradigmi meccanici, richiede una concentrazione sulle relazioni tra le differenti applicazioni d'arte di cui ogni opera è un effetto, ma anche sull'interdipendenza tra queste e la storia e le biografie dei singoli autori. Il passaggio al paradigma relazionale – quantistico, dico per descriverlo a me stesso – comporta l'abbandono di un *modus operandi* che è stato progressivo fino a oggi, in quanto è servito a fondare l'autonomia degli studi teatrali e ora rischia di residuare come un presupposto culturale impediente. In questo passaggio sarebbe utile salvaguardare un'idea positiva di conservazione.

3) Non è detto tuttavia che agendo sotto il titolo della performance si sia al riparo dalle sciocchezze, basti pensare all'effetto che hanno avuto negli Usa e altrove i *performance studies*. In un mondo in cui ogni cosa è performance e oggetto per lo più di chiacchiere impressioniste e salottiere, postmoderne, postideologiche, postumane, postdrammatiche ecc., spacciate per distillati di scienza, la peculiarità dell'arte teatrale rischia di essere completamente persa di vista e al di là delle buone intenzioni di alcuni il risultato è una zuppa immangiabile proprio perché fatta con tutti i sapori possibili. Questo culto ha successo perché semplifica i protocolli di comprensione e di lettura, aiutando così le carriere di molti, ma contribuisce al generale declino della cultura teatrale, questa disciplina che *naturalmente* viene dal mondo ed è rivolta al mondo e che per l'appunto *artificialmente* si distingue dalle altre. Il vero lavoro da fare, per chi si occupa di teatro, riguarda questa decisiva differenza operativa che in Italia ha scritto alcuni capitoli importanti della propria storia attraverso i nomi che tutti conosciamo.

Nell'universo del dibattito culturale ci sono molte battaglie in corso. Alcune di esse riguardano il teatro e i suoi multipli, i teatri e la loro interazione su scala mondiale con una moltitudine di istanze e di agenti. Per restare al termine chiave,

basti considerare come questa rivista lo ha declinato. Tanto per capirsi, il Performer di Jerzy Grotowski non è certo assimilabile alle mille altre figure che si definiscono tali e aggiungiamo che in proposito non si tratta di stabilire chi abbia ragione e chi torto, ma di imparare a comprendere come si con-figuri il rapporto tra cause ed effetti, tra intenzioni e incarnazioni, di decifrarlo con gli strumenti e la sagacia che soltanto gli specialisti” possiedono, siano essi artisti o studiosi, storici o estetologi.

Non è un caso che i teatrologi della mia generazione si siano concentrati soprattutto sul Novecento, considerandolo come l’oggi più pregnante e ripensandolo sotto varie angolazioni, oppure sui teatri “altri”, quelli distanti dal teatro di prosa moderno e mossi da una urgente necessità di espressione in precisi ambiti comunitari. Non sto parlando di un lavoro già esaurito o da portare a termine, bensì di un lavoro da continuare secondo altre modalità e tenendo conto delle sempre inedite storie nelle quali si rigenera il mondo (non necessariamente in meglio, come sappiamo).

4) Oggi coloro che fanno teatro e coloro che sul teatro riflettono operano in condizioni inimmaginabili sino a pochi decenni fa, è impossibile specializzarsi nel “locale” o nell’“internazionale”. Soprattutto oggi abbiamo la giusta distanza da una serie di eventi chiave e siamo in grado di comprendere come nel Novecento si sia configurato un radicale ripensamento circa le funzioni e le tecniche del teatro, tanto per chi lo fa quanto per i pubblici di riferimento. Siamo al tempo stesso in una condizione di prossimità, non di rado di condivisione con gli autori delle pratiche performative, tale da permetterci di comprendere come si configuri il legame tra biografie ed eventi storici, l’etica-estetica che dà forma ai *teatri*, poiché a partire dalle medesime domande-seme le diverse colture producono una sorprendente varietà di fioriture.

Gli studiosi delle generazioni più giovani hanno quindi territori immensi da esplorare, anche se si tratta degli stessi già attraversati da altri studiosi e ricercatori. È come con il buco nero, che *non* è stato fotografato – come strillavano i notiziari – bensì dedotto, calcolato e “disegnato” da uno strumento appositamente concepito. Cambiando gli strumenti interpretativi la “realtà” appare diversa. Quindi avanti, con la consapevolezza che la cultura teatrale non è un salotto buono di bella gente ma un coacervo di contraddizioni – e meno male, altrimenti saremmo alla monocrazia. La sua tendenziale decadenza o entropia è accelerata proprio dal mancato riconoscimento delle sue contraddizioni e dei suoi limiti, contraddizioni e limiti che caratterizzano tutti, anche coloro che sembrano “avere ragione”. Perché nel divenire umano è così, nessuno è in grado di fare il discorso conclusivo, ma tutti possono aggiornare, arricchire, precisare o magari pervertire i discorsi in cui siamo “pregettati”.

Tra le quinte di uno spettacolo al debutto non ci si scambiano gli auguri né si dice “In bocca al lupo!”, roba da televisione e altre performance, in teatro l’esclamazione propiziatoria è quella alchemica: “merda!”. E dunque merda sia!

La mimesi invertita

Inversione di genere e condanna del teatro nel pensiero di Platone

Manlio Marinelli

Da tempo è stato osservato come un carattere determinante nella cultura greca risieda nell'angoscia culturale che l'uomo greco sente nei confronti del femminile.¹ In questo articolo intendo offrire alcuni spunti interni al pensiero teatrale platonico che mostrino come vi sia una stretta relazione tra la teoresi sulla *mimesis* e tale angoscia culturale.

Il concetto di *mimesis* è assai complesso.² Non mi è possibile intrattenermi su una *querelle* che ha impegnato a lungo la letteratura critica e di cui mi sono occupato altrove.³ Denuncio solo subito che, nel quadro dei fenomeni performativi legati a quello che noi – ma non i Greci – chiamiamo teatro,⁴ la *mimesis* di cui parlo è un'idea strettamente legata a quella di trasformazione: la mimesi del performer è un

¹ Dobbiamo a Nicole Loraux una lunga e assidua analisi del rapporto tra l'uomo greco e il femminile, in particolare sulla nozione di esclusione delle donne e del femminile dalla *polis* maschile. Il più importante libro che lei ha dedicato al tema delle intrusioni del femminile nella dimensione dell'*aner*, dell'uomo virile, è Nicole Loraux, *Les expériences de Tirésias*, Gallimard, Paris 1989 (su Platone cfr. i capitoli 8 e 9), ma sulla nozione di lamento tenodico come inversione del maschile nella tragedia, su cui torno più avanti, importantissimo è Nicole Loraux, *La voce addolorata*, Einaudi, Torino 2001 [trad. it]. Sull'angoscia culturale nei riguardi del binarismo di genere ho trovato utile la lettura di Marjorie Garber, *Interessi truccati: giochi di travestimento e angoscia culturale*, Raffaello Cortina, Milano 1994 [trad. it]

² Nell'ambito dei tantissimi contributi dedicati al tema ritengo ancora essenziali per inquadrare il fenomeno: Joachim Dalfen, *Polis und Poiesis*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1974, in particolare il capitolo IV; Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike*, Francke, Bern 1954; Gerald Else, "Imitation" in the fifth Century, «Classical Philology», LIII, n. 2, 1958; Jean-Pierre Vernant, "Nascita di immagini", in Id., *Religione, storia, ragione*, SE, Milano 2009, pp. 107-138; Stephen Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica, Palermo 2009 (ed. or. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Tests and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002), dai quali è possibile ricavare altri approfondimenti bibliografici.

³ Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo*, Pagina, Bari 2018, pp. 26 e segg., 52 e segg., 95 e segg., 153 e segg. (in particolare sulla *mimesis* del performer).

⁴ La nozione di teatro è una nozione moderna: per i Greci la parola *theatron* indica esclusivamente il pubblico o il luogo da cui esso guarda lo spettacolo. La classificazione culturale dei Greci ha più a che vedere con la nozione di mimesi e di esecuzione ed essi classificano nella medesima categoria tutte le forme che sono eseguite, compresa l'epica o la lirica. Ne ho discusso in Manlio Marinelli, *Il codice visivo nella composizione spettacolare della tragedia ateniese*, «Il castello di Elsinore», XXVIII, 72, (2015), p. 11; Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo* cit., pp. 13 e 42 e segg.

concetto legato a quello di metamorfosi attraverso il lavoro fisico che è chiaramente differenziato in lavoro gestuale (*schema*) e vocale (*phoné*) come si dice chiaramente in *Repubblica* 397a 3 e segg. e in molti altri luoghi.⁵ Tale mimesi incide e modifica l'anima (*psyché*) stessa del performer:⁶ il gesto, il lavoro sul corpo, gli atti mimetici (*ai mimeseis*) ci dice Platone «si sedimentano nelle abitudini (*ἔθη*) e nella natura (*φύσιν*) sia attraverso il corpo (*κατὰ σῶμα*) sia attraverso la voce (*φωνάς*) sia attraverso la mente (*διάνοιαν*)». ⁷ Quindi, continua,

se devono usare la mimesi (*μιμῶνται*), bisogna che subito, da bambini, lo facciano sulle cose adatte a questi, uomini virili (*ἀνδρείους*), temperati (*σωφρόνας*), sacri (*ἁγίους*), liberi e cose così, mentre le cose indegne dei liberi non devono né comporre (*ποιεῖν*)⁸ né essere abili a rappresentarle mediante la mimesi (*μιμῆσθαι*), né nient'altro delle cose turpi (*αἰσχρῶν*) così da non ricevere dalla mimesi (*ἐκ τῆς μιμήσεως*) il proprio essere (395c).

⁵ Cfr. *Leggi* 672e 8 e segg.: «Per altro il ritmo è un elemento comune del movimento del corpo (*τὴν τοῦ σώματος κίνησιν*) rispetto al movimento della voce (*τῆ τῆς φωνῆς κινήσει*), specificatamente è lo *schema*. Invece il *melos* è il movimento della voce (*ἡ τῆς φωνῆς κίνησις*)» e 673d e segg.: «il genere umano, come dicevamo, avendo colto la percezione (*αἴσθησιν*) del ritmo generò e partorì la danza (*ὄρχησιν*), e poiché il canto melodico (*μέλος*) richiamava e risvegliava il ritmo, questi due elementi messi in comune l'uno con l'altro partorirono l'arte del coro e il divertimento», *Repubblica*, 393c e segg., 395c3-d3 (tutte le traduzioni salvo diversa indicazione sono mie). Cfr. per un'analisi approfondita Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo* cit., pp. 144 e segg.

⁶ *Leggi*, 654e 9 e segg., *Repubblica*, 395c e segg.

⁷ *Repubblica*, 395d 3

⁸ Mi discosto dalla maggior parte delle traduzioni che intendono: «non devono farlo». Ovviamente la differenza, rispetto a questo passo specifico, è sostanziale. Secondo me qui il verbo è da intendersi come «comporre», visto che siamo in una parte in cui l'autore sta esponendo proprio la relazione tra il poeta che compone e l'esecutore. In 395c 2-3 egli ha già espresso il concetto dell'agire concreto, al momento in cui ha esposto l'idea che i guardiani si occupino del bene dello stato e quindi «non debbano fare (*πράττειν*) o operare mimesi (*μιμῆσθαι*) su altro». Segue 395c 3, in cui registriamo un passaggio nell'argomentazione («Se devono usare la mimesi» ecc.): Platone abbandona il discorso sulla dicotomia tra agire (*prattein*) e rappresentare (*mimēsthai*) per concentrarsi solo sulla mimesi. Mi sembra plausibile ritenere quindi che non si riferisca al concreto agire del guardiano («devono rappresentare cose adatte [...] mentre non devono fare cose indegne dei liberi né essere abili a rappresentarle») ma all'attività poetica, che è l'argomento principale della sezione («devono rappresentare cose adatte [...] mentre non devono comporre cose indegne degli uomini liberi né essere abili a rappresentarle»). Può essere utile riflettere sul dato che il verbo «poieo» nel giro di poche righe è stato già usato nel senso di «comporre» in 394d 3 e 395a 5, il che può indurre a ritenere che anche qui sia usato con analogo significato, soprattutto considerando che in 395c 3, intendendo l'agire reale, Platone sente l'esigenza di differenziare gli usi e adopera «prattein», così che tre righe dopo quando utilizza il verbo «poiein» mi sembra più metodico ritenere che intenda l'accezione delle due precedenti e ravvicinate occorrenze, vista anche la prossimità dell'uso di «prattein», che mi pare avrebbe dovuto ripetere se avesse voluto intendere l'agire reale, dato che la ripetizione di termini non induce preoccupazione di ridondanze presso Platone.

La mimesi, intesa come lavoro sul corpo, ha dunque fin da subito un'incidenza «formativa» sull'anima dell'uomo.⁹ È determinante che quindi questi compia atti mimetici, cioè esecuzioni fisico-vocali, virili, maschili (ἀνδρείους) ed eviti di rappresentare turpitudini (αἰσχρῶν).

Ma in che cosa consistono queste turpitudini? È importante definire subito cosa non sia proprio dell'uomo virile (*aner*) in quanto è un aspetto che rimane un nodo centrale in tutta la riflessione platonica sulla *mimesis*. Ancora nella *Repubblica*, 395d 4 e segg., proseguendo il discorso che abbiamo appena letto, Platone si dilunga su queste turpitudini che possono sconvolgere l'equilibrio del cittadino e della *Politeia*.

E non permetteremo, ero io a parlare, che quelli di cui si diceva ci curiamo e che bisogna diventino uomini buoni (ἄνδρας ἀγαθούς), che loro, che sono uomini, rappresentino (μιμεῖσθαι) una donna, giovane o vecchia, che insulta un uomo o che gareggi o mena vanto nei confronti degli dei, considerando di essere felice, o una che si trova in eventi disgraziati (ἐν συμφοραῖς) e nei dolori luttuosi (πένθεσιν) e nei compianti funebri (θρήνοις). O una che soffre (κάμνουσαν) o che è innamorata (ἐρῶσαν) o che soffre dolori che fanno gemere (ὠδίνουσαν),¹⁰

⁹ Analogo discorso sviluppa in 455a: «Ma nella *mousiké* ci sono atteggiamenti gestuali (σχήματα) e canti melodici (μέλη) poiché la *mousiké* ruota attorno a ritmo e armonia (περὶ ρυθμὸν καὶ ἁρμονίαν), così che si può dire che è ben ritmata e ben armonica (εὐρυθμὸν καὶ εὐἁρμύστον) non quando raffigura (ἀπεικάζοντα) il canto melodico (μέλος) e l'atteggiamento gestuale (σχῆμα) ben colorito (εὐχρῶν), come la raffigurano i maestri dei cori (χοροδιδάσκαλοι). Ci sono atteggiamenti gestuali (σχήματα) e canti melodici (μέλη) sia dell'uomo vile sia virile (τοῦ δειλοῦ τε καὶ ἀνδρείου) ed è corretto asserire che sono belli (καλά) quelli virili e turpi (αἰσχρά) quelli vili». L'atteggiamento fisico è estremamente legato al concetto di virilità e questo in particolare nel contesto mimetico.

¹⁰ Non credo che qui il verbo «odino» faccia riferimento preciso al parto: a mio parere intende più il dolore acuto che fa gemere, come in una donna che partorisce, una accezione ampiamente attestata proprio nella tragedia e riferita anche a personaggi maschili a determinare nell'uomo un dolore tipico della donna: cfr. Euripide, *Eraclidi*, 644 (ed. Garzya, riferito al Ciclope che soffre e geme: στενάχων τε καὶ ὠδίνων) e per il generico significato di dolore, *Ippolito*, 258, riferito alla nutrice e a Fedra ma che intende «soffrire» e in nessun caso è afferibile al parto, Sofocle, *Trachinie*, 325 riferito a Iole descritta da Lico. Quest'ultima attestazione è interessante. Infatti Lico dice: «infelice lei sempre piange soffrendo profondamente (ὠδίνουσα) la pesantezza opprimente della sua disgrazia (συμφορᾶς)». Senza pretendere di costituire legami diretti e intertestuali rimane il fatto che qui Platone associ l'*odinein* alla *symphorà*, esattamente come fa Sofocle in questo caso. Può ritenersi che la citazione della tragedia sofoclea costituisca una pennellata del panorama concettuale ed emotivo tipicamente tragico a cui il brano della *Repubblica* fa riferimento. Cfr. anche il deverbativo «odis» in Eschilo, *Coefore*, 211, a indicare lo strazio nel cuore di Elettra. Un originale quadro sui nessi semantici tra i termini connessi a *odino* e il vocabolario del dolore e della malattia in Nicole Loraux, *Les expériences di Tirésias* cit., pp. 40 e segg. che studia acutamente come il termine del parto, dolore femminile più d'ogni altro, serva da modello per definire «la peine lancinante» anche in contesti eroici, p. 43, riferendosi proprio a Platone. Cfr. anche la prospettiva, assai differente rispetto alla Loraux, di Maria Serena Mirto, *La penetrazione del dolore: l'etimologia di ὀδὸνη tra Omero e Platone*, «Hermes», 139, 2 (2011), che studia l'etimologia che Platone stabilisce nel *Cratilo*, 419c 5, di «odyne» connettendola a precedenti omerici (*Iliade*,

I riferimenti di Platone sono piuttosto precisi. Questa prima parte prevede le proibizioni per gli uomini di compiere mimesi rivolte alle donne, segnatamente a tutta la declinazione delle tipologie di ruoli tragici (donne in disgrazia, o in compianto funebre, o che soffre, o innamorata ecc.). Non devono assumere i caratteri fisici femminili né nella postura né nella voce.¹¹ La descrizione non è affatto generica, riguarda, come dicevo, personaggi tipici della tragedia e della commedia e si può a sua volta differenziare in due differenti sfumature: nella prima mi sembra che alluda maggiormente a situazioni da commedia, nella seconda a quelle della tragedia. Partiamo dalla prima. Quando si riferisce alle donne che «insultano gli uomini» mi sembra possa alludere a situazioni tipiche della commedia in cui troviamo il *topos* della donna in conflitto con il consorte o che si ribella agli uomini¹² e così le giovani e le vecchie, che ovviamente si trovano anche nella tragedia, potrebbero essere maggiormente suggestioni di due maschere della commedia.¹³

Ancora più precisa è la seconda parte della frase in cui l'allusione platonica è circostanziata alla condizione dei personaggi femminili che si trovano in eventi disgraziati (*symphorai*): da sottolineare è la citazione del *penthos* e soprattutto del *threnos*, del compianto funebre. Già nel *Filebo* Platone affronta dettagliatamente la presenza del lamento rituale e della sua corrispettiva formalizzazione poetica e in *Repubblica*, 606a e segg., in una parte ampiamente dedicata agli effetti pragmatici della *mimesis* e alla commistione piacere-dolore, si concentra nuovamente sulla presenza dell'elemento trenodico come causa di *pathe*, quali la pietà, che egli respinge. Dunque in 606a e nel *Filebo*,¹⁴ l'analisi verte sulla ricezione dello spettacolo e sulla qualità emotiva del suo processo, nel caso che ci occupa invece l'oggetto dell'analisi è la produzione, l'opera del poeta e, soprattutto quanto ci preme, dell'attore. A loro deve essere impedito di concentrarsi sull'elemento *eleinos* del compianto e del lamento che, nel produttore come nel ricettore, ha effetti negativi. Tali effetti sono originati dalla metamorfosi del soggetto produttore – e qui si

XI, 267-272) ma esclude (pp. 153-154) «la simmetria tra l'esperienza del guerriero e quella della donna in travaglio» propendendo per l'idea che l'accostamento omerico tra «odyne» e «odino» sia da considerarsi una «scelta raffinata del poeta [per] sorprendere l'uditorio offrendo un'immagine che gioca contro le attese di somiglianza», p. 154. Sulle rappresentazioni in campo figurativo del parto cfr. Maria Luisa Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 296 segg. (p. 303 in riferimento al passo di Platone che però non è, in senso stretto, afferibile alle arti figurative, ma può essere coerente con il discorso della Catoni inteso nel generale concetto di mimesi visiva).

¹¹ Ho approfondito la questione dell'effeminatezza e della recitazione in Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo* cit., pp. 68, 80, 138-148, 155-162, 327-328, 394-406.

¹² Cfr. Aristofane, *Donne al parlamento*, vv. 35 e segg. che presenta una lunga scena in cui le mogli satireggiano i loro uomini, *Lisistrata*, vv. 350 e segg. in cui si rappresenta una scaramuccia pesantemente corriva tra uomini e donne ecc.

¹³ Cfr., a titolo di esempio, *Donne al parlamento* cit., pp. 960 e segg.

¹⁴ Cfr. in particolare 50b-50d.

riferisce all'attore – che muta la propria voce e il proprio corpo appropriandosi di un altro sé che influenza negativamente la sua propria *physis*. Non sarà inutile ricordare che il *threnos* era un preciso tipo di struttura performativa dotato di un proprio *schema* esecutivo, di una propria strategia vocale¹⁵ e che era profondamente associato all'universo femminile.

La rimozione che Platone impone ai tragici merita una riflessione accurata. L'argomento, che in 395d-e viene ripreso all'interno della riflessione sulla mimesi performativa, era stato già anticipato in 387d 1 segg. Siamo quasi al principio del libro III e Platone comincia a porre le basi «contenutistiche» della poesia adatta a rendere i cittadini *andreious* (386a 6). Perché si possa mantenere questo obiettivo è necessario rimuovere (il verbo è *exaireo*) i lamenti (ὄδθρμούς) e i gemiti compassionevoli (οἴκτους) degli uomini illustri. Il cittadino *andreios* non si lamenta con pianti (387e 6 ὀδύρεσθαι) nemmeno nei lutti familiari più drammatici e dunque «A ragione dovremmo rimuovere (ἐξαιροῦμεν) i canti funebri (θρήνους) degli uomini illustri, dovremmo lasciarli alle donne, e nemmeno a quelle dabbene,¹⁶ e agli uomini *kakoi*» (397e9-388a).

Quanti sono preposti alla difesa della città vanno tenuti lontani da queste manifestazioni, da compianti e *threnoi*, che infatti sono roba per le donne e per giunta

¹⁵ Per un'informazione globale sul tema del «threnos» e delle sue caratteristiche esecutive cfr. Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Rowman and Littlefield, Lanham 2002, uno studio complessivo sul fenomeno della lamentazione nel mondo greco, dall'antichità, all'età bizantina fino alle manifestazioni poetiche e folkloriche tradizionali, approfondito e utile, seppur, a mio parere, viziato dalla volontà di mostrare caratteri di continuità che rischiano di rasentare una linea meccanicistica di marca evolutzionistica; Elinor Scollay Wright, *The Forms of Laments in Greek Tragedy*, Diss. Univ., Pennsylvania 1986 che tende a considerare la lamentazione come parte strutturale della tragedia (va detto che la tesi della studiosa americana appare coerente con i punti di vista e le analisi proposte dalla trattatistica tarda e dallo stesso Aristotele (*Poetica*, 1452b 24-25); Loraux, *La voce addolorata* cit., consacrato proprio ad un'interpretazione dell'essenza del tragico che parte dal posto della lamentazione in relazione al concetto di cittadinanza e di elementi «politici» nello spettacolo tragico. Importante è leggere quanto la trattatistica antica dice in merito a questo tema; si veda l'accento per nulla casuale che Giovanni Tzetze pone su questo aspetto nello studiare la declinazione e l'origine della tragedia (cfr. *Scholia in Lycophronem* ed. Cantarella, *Prolegomena*, XVII, 1; Στίχοι περὶ διαφορᾶς ποιητῶν, vv. 61-62, v. 112, ed. Idem, XVII, 2; *La poesia tragica*, 66 e segg., ed. Pace, 2007) concordemente con altre testimonianze (Anonimo περὶ κωμῳδίας, 13-56, ed. Cantarella, XVI, 1 – la cui attribuzione però proprio a Tzetze da parte di Kaibel è motivo di dibattito – e *Scholia in Dionysium Thracem*, ed. Kaibel, IV, 32-33 (= Bekker, *An. graec.* p. 746) che costituisce un importante documento del ruolo spettacolare, nella grammatica e nel codice rappresentativo della scena, del versante trenodico, almeno nella trattatistica critica di ambito greco. Le caratteristiche del *threnos* sono spesso descritte. Un accenno descrittivo di ambito strettamente teatrale in *Repubblica*, 605d. Mi sono occupato di definire alcuni aspetti del carattere performativo del lamento tragico in Manlio Marinelli, *Culture e teorie dello spettacolo antico: i Greci*, Tesi di dottorato, Università di Torino, relatore Franco Perrelli, a.a.2014-15, pp. 113 e segg.

¹⁶ Cioè di buon lignaggio.

per quelle di bassa levatura. Ma la stessa interdizione va posta al poeta, pure fosse Omero, che componga (388a 6, ποιεῖν) Achille, che è figlio di dea, mentre piange (κλαίοντα) e si lamenta (ὀδυρόμενον) o Priamo o gli dei visti in questa luce. La rimozione appare qui d'ordine contenutistico, seppure il riferimento performativo al *threnos* lasci pochi dubbi sul fatto che Platone pensi ad un'esecuzione poetica. Per altro nella concezione greca non si sfugge all'idea di una commistione difficilmente districabile tra atto esecutivo e compositivo.¹⁷ Tali dubbi sono in ogni caso fuggiti dalla ripresa in 395d di questo tema visto nell'ottica dei mezzi della rappresentazione tragica e aedica. In 395c 4 si ribadisce che la mimesi sia plausibile solo laddove caratterizzata dall'elemento virile (*andreios*): non mi pare casuale che adesso Platone enfatizzi con tanta dovizia di particolari la proibizione di attuare una mimesi dell'elemento performativo femminile su cui tornerà con molti approfondimenti nelle *Leggi*. I riferimenti di 395d-e si fanno serrati e precisi: per motivi di spazio non posso dedicarmi a proporre i numerosi studi di caso che ci mostrerebbero anche soltanto nel dominio della tragedia le molte occasioni in cui il performer si trova nella condizione di eseguire proprio quanto Platone espelle risolutamente dal contesto della polis¹⁸ a cui accenno in nota. Riassumendo si tratta di compianti funebri, di donne prese da Eros (*erousa*) e di una donna che soffre fortemente (*odinousa*).¹⁹ Quanto è ora necessario notare è il discorso teorico di Platone, cioè l'assoluta determinazione con la quale egli voglia espellere dalla polis dei caratteri performativi che appaiono del tutto strutturali alle forme spettacolari ateniesi e a quella tragica in particolare.

L'ossessione greca per la separazione della sfera femminile e maschile- e particolarmente per la reclusione di quella femminile a spazi e aree della vita sociale determinate, si incarna nell'accanimento di questi contro il femminile come elemento sovvertitore dell'equilibrio del cittadino. L'attore non deve adoperare *schemata* femminili, in quanto la *mimesis* che passa dal corpo e dalla voce, è elemento di formazione dell'individuo e del cittadino, e dunque in questo caso essa sarebbe sovvertitrice dell'equilibrio virile del *polités*: e *l'andreaia* è il concetto essenziale su cui si basa il potere che ha marginalizzato il femminile nelle zone esterne al

¹⁷ Cfr. Manlio Marinelli, *Il codice visivo* cit., e Id., *Aristotele teorico dello spettacolo* cit., pp. 341 e segg.

¹⁸ Cfr. nota 13. Tragedie come *Andromaca*, *Fedra*, *Trachinie*, *Aiace* sono esempi esplicativi. Ma anche nell'esecuzione aedica ci troviamo in condizioni analoghe come lo stesso Platone ci dice nel breve trattato sull'aedo *Ione* (cfr. 525b 8 e segg.) in cui racconta proprio dell'aedo che recita la parte di Ecuba o di *Andromaca*. Credo sarebbe importante nel futuro dedicarsi ad uno studio specifico che approfondisca questo tema.

¹⁹ Lo stesso concetto è ribadito assai sovente dall'autore e tra i passi più notevoli può essere utile ricordare 396a 2 segg. in cui si concentra in particolare sull'inibizione alla mimesi della follia (*mania*) ma in cui non deve sfuggire un ulteriore riferimento alla tipologia di azione tipica delle donne che si trovino nelle sventure (πνηρούς). Cfr. Manlio Marinelli, *Culture e teorie* cit., pp. 386 e segg.

discorso politico come ha argomentato la Loraux. Ma questa rimozione ritorna e serpeggia continuamente nel discorso greco: il femminile emerge nel genere tragico con forza e dunque è necessario teorizzare una sua espulsione dalla mimesi.

Prima di concludere approfondendo la mia analisi alla luce del discorso dell'Antropologia Teatrale vorrei proporre un breve excursus aristotelico: mostrerò ulteriormente la diffusione consistente nel punto di vista greco della percezione che la postura gestuale, l'uso del corpo possa essere mezzo di inversione di genere.

Il trattato pseudoaristotelico sulla *Fisiognomica* dedica uno spazio rimarchevole alla descrizione dell'atteggiamento fisico maschile e segnatamente al movimento e alla postura gestuale. Si tratta di un documento di vitale importanza per definire le convenzioni fisiche dall'interno del contesto culturale anche in ambito teatrale²⁰ e che, nella fattispecie, consente di chiarire il quadro in cui si muove anche Platone. Nel cap. III (807a 32 e segg.) l'autore descrive le caratteristiche esterne che veicolano la percezione in chi guarda dell'*andreaia* (Ἀνδρείου σημεῖα): tra queste spiccano la postura gestuale dritta, eretta (τὸ σχῆμα τοῦ σώματος ὀρθόν) e il fatto di mostrare, nell'uso delle gambe e delle braccia, forza e grandezza (πλευραὶ καὶ τὰ ἀκρωτήρια τοῦ σώματος ἰσχυρὰ καὶ μεγάλα). Le manifestazioni di *deilia* sono invece l'esatto contrario: ma è da notare la possibilità di associare quest'ultimo concetto, l'assenza di virilità, con la sfera del femminile proprio in termini posturali. In 806b 32 e segg. infatti si dice: «Τὸ δὲ ἄρρεν τοῦ θήλεος μείζον καὶ ἰσχυρότερον, καὶ τὰ ἀκρωτήρια τοῦ σώματος ἰσχυρότερα καὶ λιπαρότερα καὶ εὐεκτικώτερα καὶ βελτίω κατὰ πάσας τὰς ἀρετὰς».²¹

La mancanza di forza nelle estremità, nelle gambe e nelle braccia, connotato di *deilia*, è caratteristica femminile, è un dato che si evince dall'osservazione posturale come si chiarisce subito dopo (807b 35-38) ricordando che queste osservazioni si traggono dai movimenti e dalle posture gestuali (*kineseis kai schemata*), cioè dai dati precipui che costituiscono l'arte del performer. Osservazioni analoghe ricorrono assai sovente nel trattato (810b 35 e segg.; 814a 1 segg.), mostrando come questo nesso fosse ben presente all'elaborazione speculativa greca e non a caso in uno scritto di marca peripatetica. La descrizione posturale (busto eretto, gambe forti) tornerà nella nostra analisi proprio in Platone, a proposito della gestione dell'energia del performer e mostrerà ulteriormente quanto l'analisi platonica sia un testo fondamentale per documentare l'ossessione per l'inversione di genere

²⁰ Cfr. le giuste notazioni di Giampiera Raina in Pseudo-Aristotele, *Fisiognomica*, a cura di G. Raina, Rizzoli, Milano 1993, p. 37, che osserva il largo impiego che il trattato potrebbe trovare nel quadro di uno studio che vi ricerchi le convenzioni gestuali del tempo. La studiosa si riferisce in particolare agli studi sulla commedia nuova.

²¹ «Il maschio è più grande e più forte della femmina e le estremità del corpo sono più forti e più grosse e più vigorose e migliori secondo ogni virtù».

che scaturisce dal potere perturbante del teatro, il che è confermato incrociando il discorso platonico, tra gli altri, proprio con il documento pseudo-aristotelico.

Il quadro che vedremo è quello di un importante commistione tra il tema del lavoro sulla voce e sul corpo come elementi di mimesi metamorfica e quello dell'ossessiva espulsione dell'elemento fonico-gestuale femminile.

Nelle *Leggi* c'è una lunga parte dedicata ai principi performativi che si adattano agli uomini e alle donne: in questa sezione egli non discute solo della tragedia e della commedia ma si dedica alla performance in generale che implicava anche i generi orchestici in cui le donne erano impegnate. Questa parte è ricca di argomentazioni progressive che mostrano molte contraddizioni argomentative che è necessario analizzare con attenzione, tenendo ben presente quanto ho argomentato nella prima parte dell'articolo sulla rimozione di strategie gestuali e vocali femminili nell'azione del *performer*. In 802a Platone differenzia i principi fisici che sono, a suo parere, adatti al performer maschio per mantenere saldo il concetto di *andreaia* da quelli vili (*deilous*) che tende a identificare con il femminile²² analogamente a quello che farà lo pseudo-aristotele.

È compito del legislatore, dice in 802c, scegliere all'interno di questo repertorio orchestico musicale e all'interno delle nuove composizioni l'*orchestin*, cioè la forma della danza, l'*odén*, cioè il canto fatto di voce e parola, e tutta l'attività esecutiva del coro (*choreian*) in base al criterio di una μούση, di un'ispirazione, moderata (σώφρων) e costretta in regole (τεταγμένη) che eviti di essere un Musa sfrenata (ἄτακτος) e dolciastra (γλυκεῖα μούση). Si evidenzia in questa parte l'ossessione regolativa (cfr. l'uso di τάσσω e di parole derivate da questo verbo che indica con evidenza la regolamentazione razionale e criteriata) dell'autore. Platone propende per una certa forma «temperante», che si rivolga a *sophrosyne*, ma subito torna a definire l'elemento maschile e quello femminile (802d, 8, segg.):

Si dovrebbe separare i canti (ῳδάς) che sono adatti alle femmine (θηλείας) e quelli per i maschi (ἄρρησι) distinti per un certo carattere e è necessario armonizzarli con la armonie (ἁρμονίαισιν) e con i ritmi (ῥυθμοῖς). È brutto infatti essere stonato nelle armonie [in greco “armonia” indica qualcosa di prossimo al nostro concetto di melodia] o non seguire il ritmo giusto non dando a ciascuno di questi mele il carattere suo proprio (προσήκοντα τοῖς μέλεσιν). Ed è necessario fissare per legge i loro *schemata*. È possibile dare a entrambi entrambe le caratteristiche che di necessità pertengono loro, quelle delle femmine (τὰ τῶν θηλειῶν) per la differenza della propria natura che bisogna anche chiarire. Ora bisogna che si dica che la solennità (μεγαλοπρεπές) e la forza maschia pendono verso la virilità (πρὸς τὴν ἀνδρεία), mentre è più congenita al femminile

²² «In merito alla *mousiké* ci sono molte e belle antiche composizioni poetiche (ποιήματα), e anche ugualmente *orcheseis* per i corpi (σώμασιν) di cui non v'è nessuna preclusione a sceglierli come adatti e in accordo con la costituzione che si stabilisce» (802a, 7-9).

(θελυγενέστερον) l'inclinazione verso l'elemento moderato (τὸ κόσμιον) e temperante (σῶφρον) che bisogna accettare nella legge e nel nostro discorso.²³

Il discorso di Platone ha un carattere normativo. Egli analizza l'aspetto vocale (*odé, melos*) e l'aspetto gestuale (*schemata*) che gli corrisponde. È necessario che questi siano armonizzati a melodie e a ritmi che siano confacenti a due elementi che ne costituiscono un importante discrimine e un'importante differenza: l'elemento maschile (*andreia*) e quello femminile (*theleia*). Gli *schemata* e i *mele* devono essere scelti sulla base della loro pertinenza con questi due principi. In questo frangente però Platone precisa e descrive la differenza di questi due principi che devono essere attribuiti ai maschi e alle femmine. Questo dato significa che tali melodie e tali espressioni del corpo esistevano in sé e che l'autore li definisce come maschili e femminili e quindi li attribuisce ora all'uno ora all'altra. Elemento maschile è la solennità (*megaloprepés*). Tale termine era già stato menzionato in 795d; in quel passo egli riferiva di come la danza, rappresentando (*mimoumenon*) l'enunciazione delle Muse, conservi la *megaloprepés* a partire dalla bellezza e dal vigore del corpo attraverso la tensione e la distensione, *kampé* e *ektasis*, degli arti e del corpo in generale. Solennità e virilità sono dunque i due caratteri precipui dell'elemento maschile nella «presenza» del performer e sono parte della sua sfera maschile. L'elemento femminile è invece caratterizzato da temperanza e moderazione. Una descrizione che torna, come abbiamo visto, nella *Fisiognomica* pseudoaristotelica.

I dati osservativi che Platone chiarisce sono due: 1) la presenza di due aree nella presenza del performer, che lui definisce «maschile» e «femminile»; 2) il fatto che tale presenza e l'attribuzione alle due aree si declinano secondo l'asse dell'esecuzione vocale e del movimento gestuale. Il dato normativo invece riguarda a) la descrizione di queste aree; b) il fatto che queste due modalità – solenne e temperante – siano da attribuire ai maschi e alle femmine il che, in apparenza, mostra che entrambi i generi possono contribuire correttamente alla costruzione del «teatro ideale» della società platonica. Il lettore tenga a mente queste distinzioni, perché da qui partiremo a brevissimo per individuare le contraddizioni argomentative di cui si diceva sopra. Platone introduce in questi ultimi passaggi un'osservazione che è stata altrimenti formalizzata all'interno degli studi di Antropologia Teatrale:

per l'attore è utile pensarla [l'energia] alla stregua di un *che cosa*. Così facendo non mente a se stesso sulla natura dei processi biologici, ma inventa la propria biologia scenica. Appartiene a questa strategia del mestiere la capacità di individuare e distinguere diverse sfaccettature dell'energia.

²³ Cfr. *Leggi*, 668b in cui si attribuisce alle Muse il potere di assegnare agli uomini liberi *mele* e *schemata* coerenti alla loro condizione e che non siano ibridati con quelli delle donne e degli schiavi. Cfr. anche *Repubblica*, 395 d-e.

Il primo passo consiste nella percezione dell'esistenza di due poli, uno vigoroso, forte (*Animus*), e l'altro morbido, delicato (*Anima*), due diverse temperature, che si è tentati di confondere con la polarità dei sessi.²⁴

Questo principio, che riporto nella formulazione di Eugenio Barba, apre ovviamente molte strade all'analisi del teatro greco, benché lo stesso Barba ci metta in guardia dal confondere un principio professionale (la questione della gestione dell'energia nell'attore) da uno di carattere storico (la questione del genere dell'attore e del personaggio nelle diverse civiltà teatrali).²⁵ Platone sembra avere anch'egli individuato due principi legati alla *kinesis*, cioè all'atto del movimento, al modo di pensare e gestire l'energia del performer in scena: quello *megaloprepés* e quello *kosmion*. Tuttavia egli ci tiene a che questi due principi non si confondano e non siano che attribuibili ai generi biologici a cui, a suo vedere per ordine della *physis* (cfr. 802e 7), appartengono. Ma l'analisi di Platone, vista sotto la lente dell'Antropologia Teatrale, merita ancora un approfondimento particolare in merito a questa tematica. C'è da chiedersi infatti: cosa è esattamente questa solennità di cui parla Platone e in che misura è possibile definirla? Platone ci offre ulteriori chiarimenti sulla questione dell'energia in rapporto ai concetti di *Animus* (polo maschile) e *Anima* (polo femminile)?

Mi pare che tornando a 815 possiamo rispondere a tutti questi interrogativi e notare che egli cada in alcune interessanti contraddizioni causate dall'ossessione di espellere l'elemento femminile in quanto destabilizzante che aveva già espresso nelle opere precedenti. In 815d Platone esclude le danze bacchiche come forme orchestico-spettacolari inadatte ai cittadini della città ideale mentre poche righe prima (814e) aveva cominciato a descrivere quelle danze che invece a suo vedere sono consone al progetto che sta formulando. Seguiamo quindi il filo principale del suo discorso (814d 9 segg.):

Riguardo al resto del movimento [κινήσεως, ha parlato nel pezzo precedente della lotta] di ogni corpo (σώματος) di cui la maggior parte uno chiamerebbe giustamente danza (ὄρχησιν), bisogna considerare che ci sono due forme (εἶδη) di questa, l'una che è rappresentazione (μιμουμένην) volta alla nobiltà (σεμνόν) dei corpi più belli (τῶν καλλιόνων σωμάτων) mentre l'altra di quelli più brutti volta alla mediocrità (φαῦλον), e a loro volta quella mediocre e quella nobile si dividono in due. Delle nobili l'una è quella della guerra (κατὰ πόλεμον) e dell'anima virile (ψυχῆς ἀνδρικής) in movimenti violenti (ἐν βιαίαις πόνοις) di corpi belli (σωμάτων καλῶν) che si intrecciano, mentre l'altra di un'anima temperata (ψυχῆς σωφρόνος) che si trova nel benessere (ἐν εὐπραγίαις) e in piaceri (ἐν ἡδοναῖς) moderati.

²⁴ Eugenio Barba, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 96.

²⁵ Ivi, p. 97.

Bisogna analizzare la *kinesis* che costituisce la danza. La qualità di tale movimento – l'uso cioè che si fa dell'energia, della gestione della dialettica all'interno dello spazio tra quiete e movimento²⁶ – si differenzia in due tipi. Dei due l'uno è quello di un'anima virile (*psyché andrichés*) e si distingue per movimenti violenti, di corpi in tensione tra di loro, oppure di un'anima temperata (*psyché sophron*), che invece sembra caratterizzato dal concetto di quiete e dunque di movimenti piccoli, brevi, che sviluppano poca energia. Bisogna notare che mentre Platone esplicita chiaramente che nel genere nobile (*semnos*) è compreso il principio virile, quello che abbiamo definito Animus, nel secondo caso parla solo di *sophrosyne*, anche se in 802 questa era attribuito peculiare dell'elemento femminile, quello che ho chiamato Anima. Platone torna quindi a definire i due poli che definiscono il «bios» del performer e che possono essere accettati nel suo progetto. Infatti esiste un altro tipo di danza che però è, al contrario della prima, rappresentazione (*mimoumene*) di corpi turpi e si configura in modo mediocre, cioè *phaulos*: l'uso dell'aggettivo è specifico e non casuale a definire proprio la turpitudine e la bruttezza riferiti al gusto grossolano del pubblico (cfr. 659c). Dunque il corpo del performer può rappresentare (*mimeisthai*) il bello (*kallos*) o il brutto (*phaulos*), può mutare la propria condizione fisica attraverso un movimento (*kinesis*) che è classificabile sulla base di due concetti definiti sulla base di un progetto che è al contempo etico ed estetico. Se la mimesi è mutazione del sé, è chiaro che tale mutazione preoccupa Platone in quanto mette in crisi la struttura della sua società ideale ed il ruolo che lo spettacolo in tutte le sue estrinsecazioni deve avere.

Voglio restare sulla prima forma della danza: nel rappresentare l'idea di *kallos* il corpo gestisce l'energia secondo due poli, quello maschile e quello femminile, temperante, cioè Animus e Anima. Abbiamo visto come egli sottolinei della prima danza, quella guerresca, il movimento violento del corpo. Nel prosieguo torna a chiarire i due poli che ho definito. Le due danze nobili vengono chiamate l'una, quella temperata, pacifica (*eireniké*) e l'altra, quella guerresca e maschile, pirrica. La descrizione della pirrica va seguita con attenzione:

[La pirrica] rappresenta (μιμουμένη) i movimenti precauzionali (εὐλαβείας) per evitare tutti i colpi da vicino (πληγῶν) e da lontano (βολῶν): con lo schivare (ἐκνεύσσει), l'arretare (ὑπείξει), il balzo in alto (ἐκπηδήσσειν ἐν ὕψει) e il buttarsi a terra (ταπεινώσει) e rappresenta anche i movimenti contrari a questi (τὰς ταύταις ἐναντίας), quelli che si portano verso *schemata* attivi (δραστικάς), e che si propongono di rappresentare (μιμεῖσθαι) rappresentazioni (μιμήματα)²⁷ di lanci di frecce e lance e di tutti i colpi

²⁶ Ivi, pp. 79 e segg.

²⁷ In questo sintagma abbiamo il verbo (*mimeisthai*) e il deverbativo, *mimema*, che è «nomen rei actae» e indica il compimento della rappresentazione, la cosa che ne è oggetto. In questo caso mi pare che Platone cerchi di sottolineare la tensione tra il soggetto agente e il compimento dell'azione, enfatizzando proprio il tratto della trasformazione fisica che si impone al *mimetés*.

che si danno da vicino. Lo stare dritto (τὸ ὀρθόν) in queste cose e la tensione corretta (εὐτόνον), rappresentazione (μίμημα) di corpi e di anime buoni (τῶν ἀγαθῶν σωματίων καὶ ψυχῶν), si realizza se le membra del corpo stanno in linea retta (εὐθύφερής), tale è ciò che è dritto (τὸ ὀρθόν), e non può essere accettato il contrario a questo che non è dritto (τὸ ὀρθόν) (815a-b,2).

È interessante sottolineare che la pirrica è una danza che si declina dal punto di vista del movimento e del gesto secondo una dinamica incentrata su alcuni dei concetti che presiedono al comportamento dell'attore in situazione extraquotidiane: in particolare il principio di opposizione e il principio di equilibrio.²⁸

Nel passo successivo Platone passa a considerare la danza *eireniké*, cioè pacifica, sotto la medesima lente (815b, 4 e segg.): «In questo senso bisogna osservare la danza pacifica (τὴν εἰρηνικὴν ὄρχησιν) di questi, se uno la compia in modo retto e secondo la natura della danza bella (καλῆς) o no, nelle danze corali che esegue (ἐν χορείαις) in modo che sia proprio agli uomini che seguono la giusta norma».

Precedentemente Platone aveva attribuito i due principi, Animus e Anima, rispettivamente agli uomini e alle donne, e la sua descrizione della danza pacifica era in tutto conforme al principio femminile (*sophron*) da lui stesso tracciato. Adesso però, nell'analisi concreta di tali danze, egli si contraddice e reclama che entrambi siano conformi all'uomo dello stato ideale, mentre tende a passare in secondo piano l'elemento femminile, di cui infatti non si occupa da qualche pagina, cioè il femminile è rimosso dalla sua argomentazione ma i principi dell'espressione fisica nella performance del femminile rimangono e vengono attribuiti all'uomo e quindi considerati come elementi propri della virilità. Ma questa contraddizione si spiega con il fatto che ora sta descrivendo una pratica concreta e sappiamo che sia la pirrica sia l'altra forma erano praticate da uomini e donne.²⁹ Dunque, posti i principi che animano tali forme, è necessario che siano praticabili decentemente anche dagli uomini, altrimenti sarebbe necessario escluderne una dalla *politeia*. Ma essenziale è, io credo, sottolineare che nel passaggio tra analisi di un fenomeno e sua teorizzazione, egli si veda costretto a escludere la modalità femminile, che egli ha osservato nella pratica, dal suo castello teorico, proprio in quanto è guidato dall'intento militante di nascondere la presenza del femminile (Anima) da pratiche esecutive che non era possibile espellere dalla città ideale, come la pirrica.

²⁸ Cfr. Eugenio Barba, *La canoa* cit., pp. 32 e segg. Per un'analisi dettagliata della questione in Platone cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo* cit., pp. 153 e segg.

²⁹ Cfr. Paola Ceccarelli, *La Pirrica nell'antichità greca e romana: studi sulla danza armata*, Istituti Editoriali Poligrafici e Internazionali, Pisa 1998, in particolare l'appendice iconografica A, che descrive documenti attici e le pp. 45 e segg. Sulla frequenza dei cori femminili e sulla loro struttura resta fondamentale Claude Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Ateneo-Bizzarri, Roma 1977, pp. 62 e segg., e p. 113 in cui si parla di danze in armi.

Infatti in 813e Platone si era preoccupato di affermare come l'educazione del corpo delle donne dovesse contemplare anche la danza in armi (ἐν ὅπλοις ὄρχησις, 813e, 8), per concludere che tali esercizi fisici devono essere comuni a donne e uomini (814c). Dunque posti due principi distinti secondo il genere biologico, egli sostiene *ex professo* che l'Animus, il principio forte e virile non va negato alle donne, e in effetti nella pratica orchestra sappiamo che questo veniva da loro praticato. Il principio femminile dunque viene annacquato da quello maschile e sembra passare in secondo piano. Ma, come si è appena visto, poco dopo l'Anima torna: tuttavia non si dichiara esplicitamente che sia un principio femminile, come poco prima si era affermato parlando di temperanza delle donne. Nell'ultima versione s'è trasformato anch'esso in un principio virile. La parte successiva va letta in modo completo (815d, 6 segg.).

Il genere della danza pacifica, che onora gli dei e i figli degli dei nelle danze, dovrebbe essere un unico genere che si attua nell'aspettativa del benessere, e questo lo si può dividere in due, uno che riceve grandi piaceri (ἡδονάς), nel passare da alcuni travagli e pericoli verso il bene, e l'altro che conserva e mantiene beni precedenti, piaceri (ἡδονάς) più moderati di quelli acquisiti. In questi ogni uomo compie movimenti (κίνει κινήσεις) del corpo (τοῦ σώματος) maggiori (μείζους) in rapporto a piaceri che sono maggiori, compie movimenti (κινεῖται) minori in rapporto a piaceri che sono minori, e essendo più moderato (κοσμιώτερος) chi è più allenato alla virilità (πρὸς ἀνδρεία) compie movimenti minori, quello che è vile (δειλός) essendo meno allenato alla temperanza (πρὸς τὸ σωφρονεῖν) compie maggiori e più violenti (σφοδρότερας) cambi di movimento (μεταβολὰς τῆς κινήσεως).

I punti da analizzare sono diversi, soprattutto in considerazione della densità tematica e dei numerosi rimandi ad altri luoghi che il brano contiene. Il lettore attento nota subito che l'autore attribuisce al maschile (*pros andreian*) il fatto di compiere movimenti minori, operando in modo del tutto contrario a quanto detto in Leggi 802d.³⁰ Platone sente l'esigenza di chiarire quanto ha precedentemente detto in merito alla danza pacifica che quindi in maniera contraddittoria assegna agli uomini dato che i suoi principi espressivi sono quelli che precedentemente ha detto essere femminili. Decide quindi di chiarire che ve ne sono due categorie: ve n'è una in cui si compiono ampi movimenti e molteplici variazioni in essi; ve n'è un'altra in cui invece il movimento è meno ampio. La prima corrisponde all'acquisizione

³⁰ «È più congenita al femminile (θελυγενέστερον) l'inclinazione verso l'elemento moderato (τὸ κόσμιον) e temperante (σωφρον) che bisogna accettare nella legge e nel nostro discorso». Sul significato di *kosmion* cfr. Henry George Liddel-Robert Sott-Henry Stuart Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford Clarendon Press, New York, 1996 [edizione ampliata della nona edizione 1940] s.v: «well-ordered, regular, moderate», cfr. anche Edouard Des Places, *Platon Oeuvres complètes*, t. XIV, *Lexique*, Les Belles Lettres, Paris, 1964, s.v.

di piaceri esterni e dunque è contrassegnata dal tratto dell'acquisizione eccessiva di piacere (*hedoné*), un aspetto che egli condanna a più riprese nelle sue trattazioni. La seconda invece è più temperante anche nell'ambito dell'emozionalità connessavi. Quella temperata non solo è praticata dagli uomini ma è caratterizzata dall'essere propria della virilità (*andreaia*): la sua *kinesis* si caratterizza per movimenti minori. La seconda è propria dell'uomo *deilos*, vile: infatti si orienta verso una forma che pragmaticamente si connota verso il piacere, verso quell'*hedoné* che è al centro della censura nel sistema di pensiero platonico. Il termine *deilos* era già stato adoperato in 655a (e nel trattato psuedoaristotelico), proprio in opposizione a *andreios* nel qualificare quali *schemata*, quali gestualità fossero *kaloi*, quelle virili (*andreioi*), e quali invece fossero *aischroi*, quelle vili (*deiloi*). Adesso Platone torna a chiarire anche questo punto: è il gesto, lo *schema*, moderato ad essere virile mentre quello ampio è vile. Sembra dunque che egli assegni il tratto della virilità ad un principio di movimento che precedentemente era stato qualificato come femminile, come evidenziano le spie terminologiche: in 802e 10, *kosmios* e *sophron*, i tratti della temperanza e della disposizione ordinata, erano marcati come femminili e assegnati a tale genere biologico come naturalmente connessigli; ora proprio gli stessi identici termini e, conseguentemente concetti, sono assegnati all'altro genere biologico, affermando di fatto un'interscambiabilità di poli espressivi del corpo e implicitamente della voce³¹ che in 802 era stata negata con risolutezza. Questa aporia si spiega proprio in base al principio che le diverse gestioni dell'energia nel movimento, come ha chiarito Barba,³² non riguardano il genere biologico, ma sono modalità differenti di adoperare una tecnica. Platone si trova nella strettoia di volere edificare delle forme spettacolari coerenti con la sua idea di stato ideale in cui l'*andreaia* non sia minacciata dal femminile e contestualmente di dovere analizzare una realtà orchestrale concreta, una pratica quotidiana del suo tempo che si ribella alla classificazione normativa che egli vuole in modo militante assegnarle ma che risponde proprio al principio energetico in cui i due poli si confondono. A più forte ragione tale contraddizione esplose laddove la descrizione della danza pirrica – maschile ma che doveva informare l'educazione corporale anche delle donne, schiacciando il principio femminile su quello maschile – sembra attagliarsi perfettamente a quei gesti eccessivi e ampi che sono respinti nella danza pacifica. Il dato maggiore in questo senso è costituito dalla censura che riguarda i cambi di movimento (*metabolàs tes kineseos*), che, sembra di capire, sono assimilabili proprio alle opposizioni individuate nel segmento consacrato alla danza pirrica, l'opposizione, per esempio, tra balzo in alto e in basso, l'opposizione tra gesto

³¹ Si ricordino i passi in cui ha affermato il legame originario esistente tra espressione vocale e movimento.

³² Eugenio Barba, *La canoa* cit., p. 97.

di difesa, in cui il danzatore rincula, spostando l'energia verso le spalle, e gesto di attacco, in cui il baricentro si sposta in avanti. Quindi la danza maschile per eccellenza finisce per essere descritta in modo analogo a quella *deile*, a quella vile e contraria proprio alla nozione di virilità (*andreia*): si continui a tenere presente che ora Platone parla dei due principi (maschile e femminile) ma ha cancellato dalla sua prospettiva la menzione delle donne nell'esposizione.

In 816 b-d, Platone cerca di tirare le fila nell'ultima parte del suo ragionamento. Il discorso gli è sfuggito di mano e le contraddizioni logiche in cui si è impigliato cercano una composizione. Principalmente va ricostituita l'unità tra danza pirrica e pacifica come danze coerenti con il suo progetto. Così riafferma, tra le danze tradizionali, la presenza di forme che si pongano moderatamente in rapporto ai piaceri (πρὸς τὰς ἡδονάς, 816b, 5) e a cui venne posto il nome di *emmeleia* (816b, 7). Due, precisa però immediatamente dopo, sono le forme (εἶδη) di danze belle e giuste (τῶν ὀρχήσεων τῶν καλῶν), la pirrica o di guerra (τὸ πολεμικὸν πυρρίχην) e l'*emmeleia* pacifica (τὸ εἰρηρικὸν ἐμμέλειαν). Di queste due l'*emmeleia* è la danza tipica della tragedia. Ma anche la pirrica era una danza che partecipava a feste ed agoni, comprese le Dionisie, operando in contesti pragmatici ed esecutivi analoghi a quelli delle altre forme appartenenti alla categoria spettacolo, compresa la tragedia.³³ In questa misura appare più chiaro il rapporto tra le due forme e si può contestualizzare più propriamente la volontà di Platone di ricomporle nell'ambito normativo che egli stesso ha proposto e che in realtà appare in conclusione fumoso e contraddittorio.

Ognuna di queste danze va assegnata, continua Platone, alla festa adatta secondo il giudizio del legislatore, evitando di praticare mutamenti e movimenti dell'ordine che in esse si è costituito sia per la danza (*orchesis*) sia per il canto verbale e musicale (*odé*, 816c 6 e segg.). L'autore ribadisce la necessità di non operare variazioni e, in conclusione del lunghissimo segmento, ricorda che il discorso vale per la *kinesis* fisica, la danza, e per quella vocale, il canto.³⁴ In definitiva Platone sembra volere riportare i punti normativi e prescrittivi che informano la sua costruzione di uno stato ideale: 1) centralità di pirrica e emmeleia, come danze prive di eccessi esecutivi (gesti ampi, grandi cambiamenti, *metabolai*, di movimento, cioè di *kinesis*) e pragmatici (*hedoné*); 2) analogia nei principi che guidano la realizzazione di tali danze. Poco importa che nelle pagine precedenti abbia effettivamente mostrato l'esatto contrario; infatti le due forme di danza appaiono del tutto in opposizione: la pirrica, che egli recupera *in extremis*, era stata da lui descritta come dotata di tutti i caratteri *deiloi*, che Platone esclude dal polo virile, in un brano in cui afferma come

³³ Cfr. Paola Ceccarelli, *La Pirrica nell'antichità greca e romana* cit., pp. 31 e segg. ma in particolare le pp. 37 e segg. in cui la studiosa propende per l'affermazione di un rapporto non estemporaneo tra pirrica e teatro all'interno delle Dionisie «all'interno di tragedie ma forse anche indipendentemente», p. 45.

³⁴ Per l'organicità delle due classi di espressione cfr. quanto detto in 816a-816b.

caratteri dell'*andreaia* i principi che in precedenza aveva assegnato come naturali delle donne. Abbiamo già visto come secondo l'Antropologia Teatrale i due poli opposti tra di loro, che abbiamo chiamato Animus e Anima, non siano principi di genere biologico ma siano principi nella gestione dell'energia usata dal corpo, principi inerenti al «bios» del performer applicabili a qualsivoglia personaggio, maschio o femmina, egli rappresenti. Abbiamo anche visto come Platone li assegni invece al genere biologico come dati «naturali», pertinenti alla *physis*, salvo poi invertire i poli che egli ha descritto assegnando agli uomini «giusti» i caratteri esecutivi che fino a poco prima erano delle donne, creando nei fatti un corto circuito logico nella sua argomentazione. Abbiamo anche visto come le donne in un primo tempo siano associate al tratto della temperanza e moderazione (*kosmios, sophon*) ma successivamente Platone prescriva che debbano esercitarsi all'educazione del corpo che fino ad allora egli ha definito come virile, quella della danza pirrica. Subito dopo però queste escono di scena, il tratto della virilità cambia di segno, l'Animus si confonde con l'Anima, e quanto poco prima era virile e degno – il gesto ampio e le opposizioni che si riscontrano nella pirrica – diventa *deilos*.

Nel mondo greco la mimesi attoriale è vista come estremamente pericolosa per l'equilibrio del cittadino al momento in cui l'attore si trovi a adoperare movimenti, posture e gesti che vengono classificati come femminili.³⁵ Oltre ai veri e propri ruoli femminili esiste una precisa intenzione di individuare dei principi attoriali come femminili, al di là del principio di genere. In questa misura si vede come l'esperienza performativa sia percepita in larghissima parte come pregna di aspetti che inducono un'inversione di genere che per Platone deve essere espulsa dalla *politeia*.³⁶ L'attività del performer è quasi quella di un terzo sesso, il cui carattere di mescolanza e confusione è un tratto perturbante e minaccioso e la cui presenza va quindi normalizzata entro la concezione dell'*andreaia*, principio saldo della civiltà greca.³⁷

³⁵ Oltre agli esempi che abbiamo citato può essere utile ricordare la furia satirica di Aristofane contro il poeta Frinico (cfr. *Nuvole*, vv. 1091 e segg.) che per primo aveva introdotto i personaggi femminili nella tragedia e ne aveva plausibilmente formulato la prima strategia recitativa, cfr. Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo* cit., pp. 390 e segg.

³⁶ Sull'ossessione divisoria (*diairesis*) di Platone in merito alla sfera di ciò che è maschile da ciò che è femminile mi sembra restino utilissime le pagine di Nicole Loraux, *Les expériences de Tirésias* cit. pp. 213-214.

³⁷ D'altro canto ho notato in Manlio Marinelli, *Aristotele teorico dello spettacolo* cit., pp. 390 e segg., a proposito delle testimonianze sul poeta Frinico, che i Greci vivono una totale ambivalenza rispetto alla questione del genere nel contesto teatrale: Frinico viene ricordato al contempo come un rappresentante virile della città e satireggiato dai comici come un invertito.

Imbambolate e sanguigne: rosee cose di carne

Per una ricognizione sui personaggi femminili nel teatro di Rosso di San Secondo

Maria Chiara Provenzano

Il 1924 è, per Pier Maria Rosso di San Secondo, l'anno della censura. Il dramma proibito, il cui titolo ha avuto una fortuna superiore all'opera stessa, per potenza icastica e immediatezza tematica, avrebbe dovuto debuttare a luglio. Si tratta di *Una cosa di carne*, dramma o *pochade* secondo l'animo degli spettatori. A seguito della censura che ne aveva mutilato l'esordio, Rosso correda l'opera di un *Preludio* rivolto al pubblico nel quale si invoca l'arrivo di un Prefetto ideale che non finga di ignorare il fatto che le case di tolleranza, come il nome stesso indica, sono tollerate dalla società ed è, pertanto, ridicolo che non ne venga tollerata la rappresentazione nella finzione artistica.

Micaela, la prostituta protagonista, assomiglia a Carmelina, la Bella addormentata, e anche a Lucia, protagonista di *Madre*, primo dramma di Rosso. Se la donna fatale insegue l'uomo e si concede e la donna angelo si schermisce, le protagoniste 'di carne' dei drammi di Rosso sono prostitute, 'mondane', terrestri dunque, provengono dagli orli della vita, né angeli né diavoli: il *motus* di queste opere è quello del naturalismo zoliano.

Non riuscendo a *comprendere* la tridimensionalità dello spirito femminile, il maschio appone, dunque, etichette, coniugando la sensualità ad un carattere predefinito, quello della prostituta, e la maternità ad altrettanto carattere, quello della moglie/madre, ma Rosso fonde entrambe le nature nei suoi personaggi, senza emettere giudizi.

Frugando nella mia esigua biblioteca, trovò "Sesso e carattere" allora molto in voga. Volle che glielo prestassi. Talli ci trovò dentro quello che era la sua fissazione: il rapporto dei due sessi; la chiave del mondo morale, il segreto dell'arte.¹

¹ Pier Maria Rosso di San Secondo, *Virgilio Talli, genialissimo epilettico del teatro di prosa*, dattiloscritto non datato conservato presso l'archivio storico del Comune di Camaione, Fondo Rosso di San Secondo. Dal breve scritto si evince che il sodalizio artistico tra Rosso e Talli è dettato proprio da simpatia epilettica: «Diventammo molto amici, io e Virgilio Talli, e dopo teatro passeggiavamo a lungo, sia a Milano che a Roma. Una sera mi disse: – Ti voglio bene, perché sei epilettico come me. – Ma io non sono epilettico, caro Talli. – Se non fossi epilettico, non avresti scritto *Marionette, che passione!*».

Nel 1908, accanto ai primi successi di pubblico (per le perdute *Madre e La sirena ricanta*), una grave crisi spirituale segna la vita di Pier Maria Rosso di San Secondo² a seguito di alcune tragedie private: la morte dell'amata cugina Milena, caduta tra le macerie del tremendo terremoto che colpì Messina, e la precaria salute mentale della madre (alle quali si somma – qualche anno appresso – la morte del fratello Gabriele, suicidatosi a Firenze, vittima di una passione senza via di fuga). Il giovane scrittore raggiunge, dunque, la capitale rifuggendo una morbosa situazione familiare che ci viene trasmessa da alcune delicate e sentite pagine di Orio Vergani:

lo inseguiva ed ogni tanto lo incatenava lo spettro di un duro male che aveva insediato lo spirito di persone a lui vicinissime per il sangue e per gli affetti. La follia non è stata fra le quinte dell'esistenza del solo Pirandello. Un'eguale angoscia, e forse anche più tragica, aveva abitato quella lontana casa siciliana di Rosso che noi non conoscemmo mai, ma che s'immaginava con le finestre chiuse, con le persiane chiuse, come in una eterna notte: e come se di là dentro venissero solamente desolati gemiti di delirio. Rosso s'era salvato, a patto di fuggire da quella casa: ma aveva trascinato a Roma studente, quel nero mantello di malinconia.³

A questo momento angoscioso della vita di Rosso risale la scrittura delle sintesi drammatiche,⁴ quasi un manifesto surreale di quel suo teatro di inquieto e tormentoso, nel quale si animano ombre febbricitanti preda di passioni insensate, ispirate dalle vicende personali. Ancor più trasudano della malattia mentale della madre le pagine di una delle più cruenti opere scritte da Rosso, *Amara*: tragedia composta tra il 1913 e il 1917 con protagonista una donna ribelle e istintiva, divenuta cieca nello spirito al punto da soffocare nella culla il bambino nato a seguito di una relazione per la quale aveva abbandonato il marito e il figlio di primo letto.⁵ L'opera, per la tematica scabrosa trattata, non guadagnò i favori del pubblico ma è

² Per un profilo dell'autore si tengano da conto almeno Giovanni Calendoli, *Il teatro di Rosso di San Secondo*, Bianco, Roma 1957; Luigi Ferrante, *Rosso di San Secondo*, Cappelli, Bologna 1959; Anna Barsotti, *Rosso di San Secondo*, La Nuova Italia, Imola 1978; Eugenia Occhetto, a cura di, *Il teatro di Rosso di San Secondo. Atti della tavola rotonda*, Cesati, Firenze 1985, con saggi di R. Salsano, P. Puppa, G. Corsinovi, A. Barsotti, C. Alberti, E. Occhetto, F. Capelvenere, M. Morante, F. Callari; F. Di Legami – A. Guidotti – N. Tedesco, *Pier Maria Rosso di San Secondo, la figura e l'opera*, Messina, Pungitopo, 1988; R. Salsano, *L'immagine e la smorfia. Rosso di San Secondo e dintorni*, Bulzoni, Roma 2001. Sulla fortuna critica del nisseno si veda Paola Daniela Giovanelli, *La critica e Rosso di San Secondo*, Cappelli, Bologna 1977.

³ Orio Vergani, *La notte di Rosso*, «Il Corriere della sera», 1 dic. 1956, dattiloscritto conservato presso l'archivio di Camaione.

⁴ Prima pubblicazione col titolo *L'occhio chiuso. Sintesi drammatiche*, Sanpaolesi, Roma 1911, ora in *Teatro*, a cura di Ruggero Jacobbi, Bulzoni, Roma 1976, vol. I.

⁵ Messa in scena nel 1918 con Alda Borelli nel ruolo della protagonista Amara. Renato Simoni dopo la prima milanese scrisse che l'attrice «fece di tutto per vincere l'ostilità crescente del pubblico, compiendo un grandissimo sforzo, ché la figura che le è stata affidata è piena di tenebre e di spasimo, ed ella

significativa di una sensibilità artistica votata a recepire tutti gli stimoli dell'attualità e particolarmente versata nell'empatizzare con la dimensione intima della donna, ridotta a celebrare il rito della madre/moglie, sola tra le mura domestiche, nutrendo malesseri e insoddisfazioni che – a causa di quella che oggi verrebbe diagnosticata come depressione *post partum* – divengono criminogeni. Sarebbe a tal proposito utile sapere se tra i corsi universitari seguiti da Rosso, iscritto alla Facoltà di Legge, ve ne fossero alcuni in criminologia e se abbia potuto da lì approfondire i profili di donne criminose, affette da patologie allora licenziate sotto l'etichetta di isteria.

Difatti, i personaggi che costellano la galleria di donne del teatro (e non solo) di Rosso sono spesso ritratte in contorsione, prede di convulsioni quasi epilettiche, dovute allo stato di prostrazione nervosa e allo spasimo. Esempio ne sia la descrizione che fa del citato personaggio di Amara quando, al culmine della tragedia, è preda del delirio infanticida e che, per compiutezza di dettagli presenti nella didascalìa, si potrebbe definire 'drammaturgia registica':

Negli occhi la disperazione repressa [...] ora scoppia in uno scintillio di pazzia. [...] il male comincia a torcerle il corpo; si tasta sul seno e fa come se lottasse contro un desiderio che la assale. Bruscamente porta le mani dietro la schiena per vincere la tentazione. [...] Balza in piedi per distogliersi dall'dea fissa, gira per la stanza, toccando ora un oggetto, ora un altro come se volesse darsi il senso d'una realtà che le sfugge. Ad un tratto si ritrae in un angolo, felinamente, come per non essere vista da nessuno; con un moto rapido, nervoso, si strappa il vestito sotto il collo [...]. È rannicchiata sulle ginocchia in una immobilità che dura a lungo. Poi, meccanicamente, senza avvedersene, a piccoli movimenti di belva, trascinandosi sulle ginocchia, fissando sempre il figlio, si avvicina verso la tavola, dove è la lanterna. Sale con le ginocchia sulla sedia e a poco a poco si stende con il seno e con il ventre sulla tavola, mentre nelle mani nervose, ferme come tenaglie, è il ritratto. Le sue labbra si muovono prima in moto impercettibile, poi incominciano a mandare suoni indistinti, s'odono parole mozze; a poco a poco diventano più chiare.⁶

La critica si è orientata per una lettura in chiave espressionistica dei personaggi femminili sansecondiani, considerando in particolar modo la *Lulu* wedekindiana come modellizzante⁷ tuttavia, sebbene il teatro di Rosso di San Secondo sia contem-

fu ambigua; crudele, ossessionata, con rara virtù d'espressione», Renato Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Einaudi, Torino 1951, vol. I, p. 676.

⁶ Rosso di San Secondo, *Amara*, in *Teatro* cit., vol. I, p. 221.

⁷ È stato soprattutto François Orsini a prodigarsi battendo questa pista, per i suoi contributi sull'espressionismo sansecondiano si leggano *Lecture expressioniste de 'Il delirio dell'oste Bassà'*, «Archivio storico per la Sicilia Orientale», Catania 1983, fasc. III, pp. 373-449; *Lecture expressioniste de 'La Notte'*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», Napoli 1986, 1, pp. 297-319; *Le théâtre expressioniste de Pier Maria Rosso di San Secondo: 1908-1930*, in AA. VV., *Pier Maria Rosso di San Secondo nella letteratura italiana ed europea del Novecento*, Caltanissetta 1989, pp. 23-35; *Strindberg*,

poraneo a quello degli espressionisti d'oltralpe,⁸ più che al modello letterario (che Rosso non dovette stimare particolarmente se etichettò *Il vaso di Pandora* come esempio di «putrefazione romantica»),⁹ egli si rifà a spunti prettamente biografici declinando passioni senza scampo che rendono l'uomo una marionetta appesa al filo, come un impiccato. Questa passionalità morbosa di matrice biografica è dinamizzata epiletticamente come concordanza di patologici sensi.

Prossimo all'espressionismo è, invece, l'uso che l'autore fa del colore: al 1918 risale il romanzo *Le donne senza amore*,¹⁰ in cui compare la poetica pittorica che sottende la scrittura di Rosso – seguace del precetto oraziano *ut pictura poësis* – così come la *liaison* soffusa e persistente con la poetica baudelairiana della vita moderna. Protagonista è il pittore Sante Coluccio che, nel ritrarre una mondana, cerca il tono di violetto che armonizzi la sinfonia cromatica della sua tela, riducendone il soggetto a mero pretesto:

Il quadro, come diceva il titolo, rappresentava una mondana, in un momento di *spleen*, accovacciata su d'una poltrona d'un rosso chermisino, con una gamba ripiegata sotto le natiche e l'altra penzolante dal bracciolo della poltrona [...]. Ma non era quello che con una vecchia parola si chiamava il soggetto del quadro che importava al Coluccio; il soggetto anzi non era per lui che un pretesto per rendere, con sapienza di tecnica, uno stato d'animo policromo, in cui gli accordi e le dissonanze dei vari toni fossero come i vari temi d'una sinfonia. Non era disposto egli perciò a passar sopra facilmente al colore di quella giarrettiere, che, secondo lui, aveva funzione di richiamare e armonizzare tutti i toni intorno al violetto sparsi nel quadro.¹¹

Wedekind, Rosso di San Secondo: il mito della donna fatale. Origine, significato, in Francesco Bartoli, Rosanna Dalmonte, Corrado Donati (a cura di), *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, Atti del convegno, Trento, 16-19 novembre 1994, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli Studi di Trento 1996, pp. 427-450; *Drammaturgia europea dell'avanguardia storica: Pirandello, Rosso di San Secondo, Strindberg, Wedekind*, Luigi Pellegrini ed., Cosenza 2005. Sulle presenze femminili nel teatro di Rosso si veda anche Maria Dolores Pesce, *Cose di carne. Il femminile nel teatro di Rosso di San Secondo*, Editoria dello Spettacolo, Spoleto 2011.

⁸ Per quanto riguarda i contributi ermeneutici sulle tendenze espressionistiche del teatro di Rosso derivate dal contatto con il teatro d'oltralpe, rimangono fondamentali i due articoli di Paolo Chiarini, *Rosso di San Secondo e il teatro tedesco del Novecento*, «Studi Germanici», III, 1 (1965) e III, 3 (1965).

⁹ Rosso di San Secondo, *Orlando in Brandeburgo*, a cura di Ivan Pupo, Caltanissetta, Sciascia 2004, p. 56.

¹⁰ Prima pubblicazione a puntate sulla rivista «Noi e il mondo» dall'aprile 1918 (VIII, 4) all'aprile 1919 (IX, 4). Pubblicato in volume nel 1920 per i tipi di Carra e C., ristampato nel 1927 da Treves con poche varianti, da Garzanti nel 1947 e, da ultimo, dall'Editore Salvatore Sciascia nel 2003.

¹¹ Rosso di San Secondo, *Le donne senza amore*, a cura di Domenica Perrone, Caltanissetta, Sciascia 2003, p. 3.

Similmente a Constantin Guys, Sante Coluccio è il tipo del pittore della vita moderna¹² intento a dipingere la bellezza equivoca della mondana in un momento in cui la passione si è sopita, lasciando subentrare lo *spleen*, ma lo stereotipo della donna di mondo con calze, scarpette, busti e piume di cappello è una superficie che va incrinandosi se si analizzano le figure femminili che compongono la galleria sansecondiana: dalla donna imbambolata (*Una cosa di carne*) alla donna vampiro (*L'ospite desiderato*), ritratti vividi caratterizzati da cromatismi espressionistici, infatti non è il soggetto del quadro a interessare il pittore/scrittore ma il suo animo cromaticamente reso. Il colore è, per l'autore, un valore che esplicita le esigenze espressive nel presentare le alterazioni dei suoi personaggi («Si era sbiancata, e il pallore inatteso su quel volto, fino allora congestionato, vi lasciava strane tracce violacee intorno agli occhi e sulle gote»).¹³ Rosso si serve, dunque, di un uso ecfrastico della narrazione soprattutto per descrivere i moti dell'animo, la policromia dell'intimo, attraverso una scrittura espressionista, ricca di immagini dinamiche (es. «tremava tutta, bianca e con le occhiaie itteriche per l'angoscia»; «stralunò gli occhi di terrore»; «si contorceva in una risata»; «si sentiva tagliuzzar la pelle dalle parole insensate e brutali»; «la carne le frizzava come punta da spilli»; «vibrava piuttosto ad ogni accenno»; «un senso feroce gli fece digrignare i denti»).¹⁴

Ricorrono nel romanzo anche i due tipi fissi di donna sansecondiana: l'*imbambolata* e la *sanguigna*. La moglie e modella del pittore, Lorenza, appare mite e svagata come una bambina (tanto che il marito le si rivolge «in un tono medio di falsetto [...] e con la celia sempre pronta sulle labbra»)¹⁵ e parimenti a quanto accade alla Nora ibseniana, la presa di consapevolezza da parte della sua condizione di subalternità è snocciolata attraverso indizi che la correlano alle bambole inanimate («Per Lorenza, invece, la soverchia tolleranza era, nel marito, l'indizio della indifferenza di chi nella moglie non cerca che la bambola, e, nel caso particolare, anche la modella, o una graziosa donnina che sappia offrire il tè agli amici e tener circolo»),¹⁶ sino a alla dichiarazione: «Io non sono una bambola». ¹⁷ Per contro la deuteragonista, Martina – mossa da «istinto orgiastico delle fibre che la spingeva a un godimento acre di tutte le cose» – è «una macchina di libidine»,¹⁸ rappresentando la decadenza morale dell'Italia

¹² Cfr. Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in *Scritti sull'arte*, prefazione di Ezio Raimondi, Einaudi, Torino 1992 (in particolare si vedano le pp. 308-309).

¹³ Rosso di San Secondo, *Le donne senza amore* cit., p. 18.

¹⁴ Ivi, pp. 14-17.

¹⁵ Rosso di San Secondo, *Le donne senza amore* cit., p. 26.

¹⁶ Ivi, p. 30.

¹⁷ Ivi, p. 31.

¹⁸ Ivi, pp. 7 e 9.

prima della Grande Guerra: «Non era ancora l'anno millenovecentoquattordici» è la chiusa del romanzo.

Al tipo della *sanguigna* appartiene anche la declinazione acquatico-sensuale di alcuni personaggi femminili di Rosso, tra i quali anche l'attrice dionisiaca che avrebbe dovuto simboleggiare sulla scena il nuovo corso del teatro mediterraneo e che il drammaturgo descrive nello scritto *Per Dionisia, attrice mediterranea*, ritraendovi una donna semi-divina, dotata di natura quasi medusea, «nata da un prodigio lunare», «vestita di pampini, le chiome sermentose ed attorte, con tra le dita dei vostri piedi ancora brandelli di alga, tutta sgocciola di salsedine».¹⁹ La descrizione di una creatura acquosa ci suggerisce contaminazioni con il romanzo *La mia esistenza d'acquario* (dello stesso anno, 1918) che replica, in forma narrativa, il dramma perduto *La sirena ricanta* (1908).

Ancora una volta il mito della sirena investe la sfera dell'immaginario erotico: un'*imagerie* del contenimento dei sensi, considerando che la sirena della tradizione romantica, per conformazione fisica, *desinit in piscem*.

La sirena, dunque, anatomicamente *demi-vierge*, è moderno essere mitologico, sfuggente al rigido dualismo madre/prostituta, significante il desiderio in quanto tale, irrealizzabile, tant'è che Rosso, a chiusa del suo scritto sull'ideale attrice Dionisia, ammette che il suo possa esser solo un «ironico canto» e che la femminile creatura rimanga senza «nemmen rappresentanza carnale», «larva dell'afa mediterranea».²⁰ Parimenti Lauretta, protagonista de *La mia esistenza d'acquario*, nel momento in cui si sostanzia carnalmente attraverso il rapporto sessuale, si disfa «come una medusa morta in un acquario».²¹ Roberto Alonge, suggerisce possibilità di confronti tra Ibsen, Pirandello e Rosso, tutti e tre autori nativi isolani, circa la tematica dell'acqua e la figura mitologica della sirena. La sirena è senza radici, come lo sono Ellida, Donata (esempio della frigidità della donna pirandelliana) e Lauretta del romanzo di Rosso.²² Non è tuttavia da escludere che le donne acquatiche di Rosso siano progenie di Otilia delle *Affinità elettive* di Goethe, creatura 'naturale' e sfuggente, quasi un'invitata sacerdotessa del bosco, protagonista di una relazione quasi incestuosa per affinità elettiva, appunto, un rapporto reso possibile dallo stato liquido.

¹⁹ Rosso di San Secondo, *Per Dionisia, attrice mediterranea*, «Il Messaggero della Domenica», 20 lug. 1918.

²⁰ Rosso di San Secondo, *Per Dionisia, attrice mediterranea* cit.

²¹ Rosso di San Secondo, *La mia esistenza d'acquario*, a cura di Antonio Di Grado, Caltanissetta, Sciascia, 1991, p. 90. Sul tema dell'inseparabilità del piacere dal dolore legato alla tormentata bellezza medusea nella letteratura romantica si veda Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni 1966.

²² Roberto Alonge, *Il mito del mare tra Ibsen e Pirandello*, in Francesco Bartoli, Rosanna Dalmonte, Corrado Donati (a cura di), *Visioni e archetipi. Il mito nell'arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento* cit., pp. 411-425.

L'attrice simbolo del nuovo teatro mediterraneo risponde al nome di Maria Melato²³ che, recentemente, aveva debuttato nel ruolo della Signora dalla volpe azzurra in *Marionette, che passione!*, dinnanzi agli occhi del migliore pubblico milanese che gremiva la sala del Teatro Manzoni, il 4 marzo del 1918.²⁴

Gramsci, pure avendo applaudito *La maschera e il volto* di Chiarelli, si colloca tra i detrattori del dramma, sentenziando dalle colonne de «L'Avanti» che vi sono rappresentate le «avventure di sfaccendati, sceneggiate da un dilettante d'ingegno» e, proseguendo nell'invettiva, trova che:

Il vuoto è nei personaggi, nell'intrinseca sostanza dell'anima loro. Sono creature umane? Vivono? Ohibò, sono marionette, solo marionette, ma non in senso ironico: il burattinaio che li fa muovere non è la passione, è la vuotezza spirituale: non vivono; parlano, o meglio, l'autore parla, non i personaggi: essi sono terribilmente uguali, essi sono una tesi, la più comune e volgare delle tesi: che gli uomini non siano altro che burattini.²⁵

Come potremmo leggere, ad oggi, il vuoto individuato da Gramsci se non come antecedente di quella indefinitezza che pervade lo spirito contemporaneo, della mancanza di appigli, del senso di vertigine alle volte adrenalinica, altre volte angosciosa, che connota la nostra era? È proprio quel vuoto, riportato con chiarezza poetica sulla scena e messo alla ribalta, il vero protagonista di *Marionette*, il senso di vuotezza di personaggi costantemente in fuga per ri-trovarsi in un altro luogo (mentale) e che replicano la corsa dello stesso autore. Ed è quel vuoto che cinge degli allori della modernità quest'opera. Modernità che è la metà dell'arte.

Secondo Arnaldo Frateili, infatti, il dramma rendeva il moderno *habitus* del dolore umano con una forza che non aveva paragoni nelle produzioni coeve:

La commedia fu per me la rivelazione impetuosa e sconcertante d'uno scrittore che aveva trovato la sua forma naturale, ed era una forma tale da sconvolgere tutte le idee sul teatro che si aveva allora [...] in quei tre atti scarni, essenziali, ma densi di gridi d'umana disperazione irrompenti dal grigiore della vita di tutti i giorni, diviso tra il reali-

²³ Cinque anni più tardi, infatti, è proprio quello di Maria Melato il volto *manifesto* dell'attrice mediterranea. Rosso di San Secondo, *Maria Melato, attrice mediterranea*, «Comoedia», 13 (1923).

²⁴ Tra i vari contributi critici che si sono prodotti su questa fondamentale opera di Rosso di San Secondo, particolarmente suggestiva è la lettura proposta da Paolo Puppa, il quale trova che con *Marionette* «la morte e il riso, antica coppia carnevalesca, salgono solennemente in scena», poiché Rosso, con «smorfia grottesca», coniuga «il dittico romantico di *eros* e *thanatos* con il ghigno sulfureo di un nichilismo impietoso», allestendo la cerimonia della «morte della passione, prova generale per la futura passione della morte», Paolo Puppa, *La morte in scena: Rosso di San Secondo*, Guida, Napoli 1986, pp. 13-15. Per una storia dei primi allestimenti teatrali di MARIONETTE e sul rapporto artistico tra Rosso e Tatiana Pavlova si veda Donatella Orecchia, *Sul grottesco in Rosso di San Secondo: Tatiana Pavlova e le prime rappresentazioni di "Marionette, che passione!"*, «L'asino di B.», II, 2 (1998).

²⁵ Antonio Gramsci, *Marionette, che passione! di Rosso di San Secondo al Carignano*, «Avanti!», 21 aprile 1918, ora in *Letteratura e vita nazionale*, in *Opere*, vol. VI, Einaudi, Torino 1950, pp. 324-325.

Imbambolate e sanguigne: rosee cose di carne

smo borghese e il poetico dannunziano, [...] un teatro di poesia più intima attraverso il decadentismo crepuscolare. [...] intensa ed appassionante azione drammatica, e cioè vero teatro [...] carico d'un dolore umano che è di sempre e non ha riscontro nel teatro moderno, *espresso inoltre con una linearità che, pur nel suo esasperato romanticismo, le dà il carattere d'un'opera classica.*²⁶

Con *Marionette, che passione!* si delinea compiutamente – per i personaggi di Rosso – un *itinerarium amoris* segnato dal lutto, reale o metaforico, per l'amato assente. La passione è, dunque, declinata sul piano di immagini sovrapposte, come in un palinsesto, laddove all'*imago* della persona patologicamente amata si appone l'*imago* schermata d'affezione (dunque infettata) per una persona *in vece*, che si faccia carico della patologia e la lenisca, poiché non può curarla. Con Rosso siamo nella clinica della passione, dove il doppio non coincidente è portatore sano della crisi identitaria di un secolo fiorito sulle ceneri della *Belle Époque*, che annaspa nel tentativo di ricrearne l'atmosfera gaudente e che sfocia nella poetica cabarettistica dei dorati anni Venti, prologo della tragedia che ha segnato la più profonda cicatrice della cara vecchia Europa.

Pur restando nell'anonimato, i protagonisti sono caratterizzati da spessore cromatico, nei toni freddi e luttuosi: nero e grigio per i due uomini, azzurro per la donna.

Oltre alle loro pene d'amore l'autore ci dà scarni dati sulla loro vita, il Signore in grigio è indefinito come il suo abito, il Signore a lutto è un ingegnere, la Signora dalla volpe azzurra, catalizzatrice della temporanea attenzione dei due disperati – e disperata anch'essa – è l'unica a godere di un tratteggio più incisivo:

È snella, elegante senza ricercatezza, ha una volpe azzurra sulle spalle intorno al collo. Abito da passeggio, quasi da viaggio. Bruna, con gli occhi rossi, forse di pianto; guantata sino al gomito.²⁷

L'elegante snellezza della donna associata all'inquietudine dello sguardo lacrimoso ricorda quella delle silfidi cupe e impellicciate che popolano i quadri di Ernst Ludwig Kirchner – maestro dell'Espressionismo pittorico tedesco – rappresentanti scene tratte dalle strade berlinesi. L'abito da viaggio della donna manifesta la sua condizione di essere in fuga, anche nel dramma è reduce di un «viaggio orribile» col quale tenta di giustificare il dolore al collo che copre con la pelliccia perché non si vedano i lividi procurati dall'amante dal quale è scappata: «Mi ha battuta!... Mi ha calpestata... non ne posso più!... Non ne potevo più!...».²⁸ Come accade nella narrazione delle vittime di violenza, i tempi verbali oscillano tra presente e passato,

²⁶ Arnaldo Frateili, *Rosso di San Secondo*, «Il Dramma», 278 (1959). Corsivi miei.

²⁷ Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione!*, in *Teatro cit.*, vol. I, p. 135.

²⁸ Ivi, p. 137.

tra volontà di uscire dalla tragedia che si vive e incapacità a mettere in pratica la fuga; infatti la Signora dalla volpe azzurra è al telegrafo per scrivere al suo aguzzino, un vero e proprio persecutore dal quale la donna non fugge per la prima volta se la sua amica, consigliandole di non scrivere, la trattiene dicendole «Penserà lui a cercarti». Il *modus operandi* dello *stalker* è qui evidenziato *ante litteram* e la vittima – come la letteratura giuridica in materia insegna – si lega a doppio filo al suo carnefice. Nel secondo atto, infatti, la Signora prorompe in un pianto miserando sfogandosi col Signore in grigio:

Io non reggo più: io sono una pazza! (*scoppia in singhiozzi*) E l'ho amato, l'ho amato con tutto lo spasimo delle mie fibre! Tutti i sacrifici del mondo avrei sopportato per lui! Io cercavo d'indovinare i suoi pensieri, di leggere i suoi desideri; non apriva bocca ch'era già appagato... Dio!... Dio!... Forse gli ho dato troppo... forse l'ho saziato di me... M'ha tradita, sì, sì... ne sono sicura... e poiché io urlavo e spasimavo... m'ha battuta. Voleva che io sopportassi! Sopportare, comprende?... Ah, no, fuggita! Sono fuggita! Non dovevo forse fuggire? [...]
Sì, ma ora come farò?... Come farò?... Io non posso vivere senza di lui... Non posso!... ²⁹

Il Signore a lutto con la Signora dalla volpe azzurra e assieme al Signore in grigio fondano un sodalizio della desolazione, un consorzio per supportarsi e evitare di fare ulteriori sciocchezze ma, alla fine del terzo atto, in un ristorante dove i tre attendono un'amica, arriva l'amante della donna. Con questo personaggio Rosso disegna l'*identikit* del violento subdolo e irriducibile, il femminicida tipo, gemmato dalla sua penna con chiaroveggenza inquietante sin dal nome: Colui che non doveva giungere.

Entrato prepotentemente nella sala del ristorante, l'uomo, annusa l'aria come un segugio riconoscendo l'odore della preda e si esibisce in gesti violenti per intimorire i rivali: «L'odore che io dico, signore, lo riconoscerei non qui, ma in una serra. (*Dando un pugno sulla tavola*) Basta! Dov'è?... una giornata infernale! Tutta Milano ho frugato».³⁰

Scovata la vittima (celata, come nelle migliori tragedie, dietro la tenda), «d'un pallore mortale, con gli occhi chiusi, come non reggendosi più in piedi»,³¹ l'uomo la blandisce, sminuisce i fatti, ridicolizza le manifestazioni della donna, la colpevolizza, la minaccia velatamente e la trascina con sé: «Su, cara, adesso non ti far prendere dal solito convulso: né ho voglia di far scene, ché ho perduto una notte in treno e giro da stamattina. I conti, se ce ne saranno, li faremo a casa».³²

Mutatis mutandis: città moderna e dramma moderno: non il triangolo borghese,

²⁹ Ivi, p. 151.

³⁰ Ivi, p. 162.

³¹ Ivi, p. 163.

³² *Ibidem*.

non la lotta per la corona, non amori contrastati, ma abusivismo sentimentale. Ai contemporanei poteva risultare, ancora, inverosimilmente ‘vuoto’, fuori dall’umano. Oggi, seppure inaccettabile, è ordinario.

Quella di Rosso è una drammaturgia delle atmosfere moderne, di quella abulia del pensiero attivo pennellata nelle cartoline della paralisi post-moderna inviate da Hopper, dove l’atmosfera rarefatta riproduce la sospensione, la pausa disperata, quell’istante in cui qualcosa di sinistro sta per accadere o è appena accaduto: in quello spazio di latenza del *noumeno* l’arte si manifesta, diventando fenomeno, spettacolo, così da permettere, nella sospensione del senso, la risemantizzazione dell’*hic et nunc*.

È nel 1924 che la vividezza delle dinamiche passionali, rese da Rosso di San Secondo nella loro modernità convulsa, oltrepassa i limiti della decenza, ricevendo il veto della censura per pornografia. Il dramma proibito, il cui titolo ha avuto una fortuna superiore all’opera stessa, per potenza icastica e immediatezza tematica, avrebbe dovuto debuttare a luglio: si tratta di *Una cosa di carne*, sottotitolato *dramma o pochade secondo l’animo degli spettatori*.

Il ricordo dell’inizio dei lavori è nelle pagine dell’unico scritto che ci resta di Renato Cialente, il quale racconta di come Rosso accolse la censura emanata dal Prefetto di Genova:

Rosso, ch’è sempre rosso-violaceo, diventa di fuoco. Vulcanico in perpetuità, cerca la valvola d’eruzione. Non riesce a spiccare una sillaba. Parla coi piedi. Lancia un formidabile calcio a una sedia, e il colpo gli spacca le stringhe della scarpa. La scarpa, sotto la ghetta grigia, si apre, par che rida, irrida, sogghigni. Usciamo. I suoi occhi sono incupiti sulla scarpa spalancata. – Che facciamo? – chiedo io, misurando le strade d’ogni tentativo per placar la censura. – Prima di tutto, - ruggisce lui - andiamo da un calzolaio! Andiamo. Rosso mostra il guaio, chiede un paio di stringhe grigie. Non ne hanno, di quel colore. Usciamo. Altra sosta da un secondo calzolaio: sprovveduto, anche lui! E sprovveduto il terzo, il quarto...Disdetta! Muto, assisto al dramma colorato che si svolge nell’animo di Rosso. Il quale, improvvisamente, ruggisce: Mi dia un paio di scarpe nuove!

E mentre i fantasmi cocenti della “Cosa di carne” mulinano nei nostri cervelli, plumbei, sotto la cappa dello sfarzo, inutilmente compiuto, Rosso è lì, attentissimo alle agili mani che gli infilano le scarpe, taciturno e soddisfatto, placato. Ma a Buenos Aires, due mesi più tardi, la strepitosa vittoria arrideva a lui ed a noi.³³

Il dramma debuttò, dunque, al Teatro Cervantes di Buenos Aires il 18 ottobre dello stesso anno per esser poi ripreso in Italia, a Roma, nel gennaio dell’anno seguente, guadagnando un clamoroso successo di pubblico che richiama in scena gli attori cinque volte dopo il primo atto, dieci dopo il secondo, applaudendo con

³³ Renato Cialente, *Sorgono da lontano le mie parti*, «Il Dramma», 193 (1953).

enfasi soprattutto l'attrice protagonista, nonché regista del dramma, Tatiana Pavlova (nuovo volto del teatro di Rosso, dopo quello di Maria Melato). All'indomani della prima il recensore del «Messaggero» rileva come la censura sia stata, *de facto*, una *réclame* per lo spettacolo, tanto da stimolare una curiosità morbosa da parte degli spettatori:

Premettiamo brevi, ma precisi, appunti di cronaca.

Sala «esauritissima» e curiosità non meno superlativamente morbosa: anzi tutto, per effetto del titolo, capace di stuzzicare l'appetito anche dei più intransigenti... vegetariani, e, poi, dalla impagabile *réclame* preventiva che la miopia virtuista della censura prefettizia di Genova aveva fatto al nuovo lavoro dello scrittore siciliano, vietandone, nell'estate scorsa, la rappresentazione.³⁴

A seguito dell'esordio mutilato, Rosso aveva corredato l'opera di un *Preludio*, rivolto al pubblico, nel quale si invoca l'arrivo di un Prefetto ideale che non finga di ignorare il fatto che le case di tolleranza, come il nome stesso indica, sono tollerate dalla società, pertanto è ridicolo che non ne venga tollerata la rappresentazione nella finzione artistica:

La sintesi in cui deformandosi si stilizza la realtà cruda e crudele in questa commedia, non richiedeva in verità alcun preambolo per la sua comprensione. [...] Si voleva, dunque, ammonire lo spettatore che se mai avesse sentito il bisogno di coprire, per pudore, la carnosa esasperazione della tragedia, per una tal veste, non al rivendugliolo di piccole moralità quotidiane egli avrebbe dovuto rivolgersi, bensì al suo cuore, nel quale soltanto avrebbe trovato le impalpabili bende adatte a fasciare e lenire d'un'argentea brina di commiserazione e di assoluzione il febbrile errore del protagonista.³⁵

Saverio Prassi professore di chimica, decide di prendere in moglie la prostituta Micaela poiché crede che sposando una donna di buona famiglia la insozzerebbe riversandole addosso desideri carnali. Crede, inoltre, che Micaela, in quanto donna di bordello, non sia dotata di pensiero e la ritiene, dunque, solo «una rosea cosa di carne», perché sarebbe «mostruoso» «appagare la parte bestiale di noi, con un essere che ha la coscienza vigile, la quale è lì e ti osserva mentre tu da uomo ti degradi e diventi bestia!».³⁶ Nemmeno l'amore, dunque, porrebbe rimedio a questa orrenda sensazione perché «il cervello pensa sempre» e avere rapporti con una donna pensante sarebbe «come specchiarsi davanti ad uno specchio»:³⁷

³⁴ G. M., *Una cosa di carne di Rosso di San Secondo*, «Il Messaggero», 21 gennaio 1925.

³⁵ Rosso di San Secondo, *Preludio a Una cosa di carne*, in *Teatro cit.*, vol. I, p. 443.

³⁶ Ivi, p. 451.

³⁷ *Ibidem*.

Imbambolate e sanguigne: rosee cose di carne

SAVERIO PRASSI Ah, sciagura! Sciagura! Pensi dunque!... Pensi sul serio! Perché non me l'hai detto che pensavi?

MICAELA (*sublimemente ingenua*) Che pensavo?... che cosa?

SAVERIO PRASSI Non capisci!...

MICAELA Ecco, vede che non capisco? E perciò che se ne fa d'una cosa stupida?

SAVERIO PRASSI Ma no. Tutt'altro! Sei troppo intelligente!

MICAELA (*ingenua sempre*) M'ha detto che non capisco!

SAVERIO PRASSI Capisci, capisci, capisci, maledizione!

MICAELA Allora, se capisco, vuol dire che è giusta la mia idea di volermene andare!... Perché, infine, aspettare tanti è meno noioso di aspettare uno solo. [...]

SAVERIO PRASSI Accidenti. Come una formula chimica, è precisa. Chi l'avrebbe sospettato! [...] Non facciamo scherzi. Fin che si parla, si parla!... Ma ai fatti... Amica mia, tu porti il mio nome, lo sai?

MICAELA (*con uno scatto violento e fulmineo*) E allora voglio un figlio!... Lo voglio! Lo voglio! Non posso! Non posso vivere così non posso! Con lo stordimento, il bisogno, la necessità di guadagnare, le compagne, il teatro, questa vita di prostituta si può sopportare, ma qui tra le gente di famiglia, sola, no, no. È troppo!... È da morire!... Io non l'ho fatto per vocazione quello che ho fatto! Mi ci son trovata!... O un figlio subito subito, o me ne vado, subito... subito!...³⁸

Micaela assomiglia a Carmelina, la prostituta protagonista de *La Bella Addormentata*, e anche a Lucia, la protagonista del primo dramma di Rosso, *Madre*. Se la donna fatale insegue l'uomo e si concede e la donna angelo si schermisce, le protagoniste di carne dei drammi di Rosso sono prostitute, mondane – terrestri, dunque – provengono dagli orli della vita, né angeli né diavoli: il *motus* di queste opere è quello del naturalismo zoliano.

Lucia, Carmelina, Micaela divengono esseri desideranti l'amore e il riscatto come madri, la 'preda' alla quale ambiscono è un marito/padre. Si attua qui un'inversione dei ruoli, per cui è l'uomo/maschio che, lasciandosi sedurre, vive nel turbamento e nella vergogna d'aver provato coinvolgimento per 'una cosa di carne' che, però, è dotata anche di spirito. L'uomo/maschio non riesce più a districarsi con la (almeno) duplice natura femminile che, parimenti a quella maschile, prova istinti carnali, sensuali, materni, spirituali. Non riuscendo a 'comprendere' la tridimensionalità dello spirito femminile, il maschio appone, dunque, etichette, coniugando la sensualità ad un carattere predefinito, quello della prostituta, e la maternità ad altrettanto carattere, quello della moglie/madre, secondo quanto teorizza Otto Weininger in *Sesso e carattere*, opera allora molto in voga e presente anche nella scarna biblioteca di Rosso:

³⁸ Ivi, pp. 473-474.

Il tipo diametralmente opposto alla madre è la prostituta. [...] basti intanto considerare le donne come appartenenti all'uno dei due tipi, cioè a ciascuno di essi più o meno vicine: la madre e la prostituta. [...] Si è detto spesso che la donna è allo stesso tempo e madre e amante; io però non so veder chiaro il senso né l'utilità di tale distinzione. Si vuol forse indicare con la qualità d'amante lo stadio necessariamente precedente la maternità? E allora questo non può costituire una proprietà caratterologica durevole. Che dice invece l'espressione amante riguardo alla donna maritata, se non che ella viene amata? Questa affermazione aggiunge una determinazione essenziale, o non piuttosto una completamente esteriore? Amata vuole essere tanto la madre che la meretrice.³⁹

Rosso, nei suoi personaggi fonde entrambe le nature di moglie e amante senza emettere giudizi. Non solo, nel finale si beffa amaramente del professore di chimica che credeva d'aver trovato la formula per sedare i suoi istinti in una morbida bambola consacrata sull'altare in veste di moglie, facendolo comparire, tra le mani giocose di Micaela – che al principio era apparsa in scena «tutta grassoccia stupita, imbambolata»⁴⁰ – imbambolato a sua volta: reso bambola per giochi di bambole. Sembra che Rosso abbia voluto qui giocare la vendetta di Micaela, mettendo di fronte agli occhi dello spettatore una scena che dovette apparire inconcepibile (più della rappresentazione della casa di tolleranza che gli valse la censura):

MICAELA [...] (*Come avendo avuto un'idea prende una sua veste e la infila a Saverio facendogliela indossare*)

SAVERIO PRASSI Micaela, non abusare! Che cos'è? Che cosa ti salta in mente?

MICAELA (*adornandolo con le gale da bambinaia*) No, no, lasciami fare... Intanto che l'aspettiamo!... È così bello... mi vien da piangere dalla gioia!... No, non ti togliere nulla... Professore, un po' di pazienza... è così bello... fa da bambinaia... tu la bambinaia ed io la mamma... La cuffietta, il biberon... oh, amore di piccolo!... Cullalo... Cullalo... così... cantiamo una ninna nanna. Bisognerà impararla!... Ma tu la sai forse, Professore... cantala tu?...⁴¹

³⁹ Otto Weininger, *Sesso e carattere*, introduzione e traduzione di Giulio Fenoglio, F.lli Bocca, Torino 1922², p. 196.

⁴⁰ Rosso di San Secondo, *Preludio a Una cosa di carne*, in *Teatro cit.*, vol. I, p. 455.

⁴¹ Ivi, p. 475.

*Hister Ergo Sum*¹

La rappresentazione della sessualità femminile isterica, fra clinica
e teatro

Valentina Colopi

Introduzione e Inquadramento

Nel saggio *L'Isterica, la Donna e il Medico* (2017), Stefania Napolitano sottolinea l'ossessione del Diciannovesimo secolo per l'Alterità, un macroinsieme all'interno del quale convivono diversi elementi – fra cui il criminale, la massa, il folle, ma anche la donna – attraverso i quali la figura che Gilles Deleuze denomina il *Soggetto-Maggioranza* – ovvero il maschio, adulto, occidentale e razionale – ridefinisce, per opposizione, la propria egemonia sociale e culturale.² Nel corso dell'Ottocento, la legittimazione dello statuto di minoranza di tali identità 'altre' affonda sempre di più le sue radici nel crescente potere del discorso medico-scientifico di cui l'isteria rappresenta uno fra gli esempi più emblematici, dal momento in cui, transitando dal dominio magico-religioso – che ne declinava i sintomi in termini di possessione diabolica, di preveggenza sonnambolica o *trance* estatica – a quello della allora nascente neurologia, inizia ad essere considerata prettamente una patologia di origine organica – e dunque di appannaggio esclusivo del potere medico – senza tuttavia intaccare la tradizionale e radicata associazione del fenomeno isterico con il sesso femminile.³ Il riferimento dominante dell'isteria è infatti il corpo sessuato, dato dalla costituzione biologica della donna, dalla sua fragilità emotiva, mutevolezza e suggestionabilità. La donna descritta dalle trattazioni mediche del tempo appare come un essere istintuale, incapace di autodeterminazione, bisognoso di tutela e utile esclusivamente alla riproduzione.⁴ È il 'soggetto' patologico per eccellenza

¹ La citazione, tratta dal testo di Roberto Giambrone, *Follia e disciplina. Lo spettacolo dell'isteria*, Mimesis, Milano 2014, p. 86, è stata ripresa in virtù del gioco, puramente fonico, che intercorre fra il termine latino *hister*: una forma rara e secondaria per indicare 'colui che recita', da cui *histrion*, e il termine greco *hystera*, da cui deriva la parola isteria che rimanda al termine greco *hysteron* (utero), e pertanto adatta ad introdurre il 'gioco' di ruoli su cui verte il saggio.

² Stefania Napolitano, *L'Isterica, la Donna e il Medico*, «Post-Filosofie», 10 (2017), pp. 62-63.

³ Ivi, p. 63.

⁴ La donna, spesso accostata alla figura del folle e del criminale, rifiutando il codice morale del maschio – come scrive Lombroso nell'opera *L'uomo e il criminale* – cade nell'isteria, un disturbo che emerge

dunque: una condizione che legittima il controllo, e gli interventi, su un corpo che rappresenta un problema in relazione ai meccanismi di potere che lo interessano. Come è stato osservato infatti, il ‘femminile’ non rappresenterebbe la condizione naturale dell’individuo di sesso femminile, quanto piuttosto:

una costruzione di significati, storicamente variabile, che confluiscono del [sic] segno della DONNA, prodotto da e per un altro gruppo sociale che fa derivare la propria identità e la propria immaginata superiorità dalla costruzione dello spettro di questo immaginario Altro.⁵

Si tratta di una costruzione di significati figlia della nuova economia medico-sociale borghese, innestata nel cuore delle più svariate pratiche culturali e fondata sulla gerarchia di genere secondo cui è l’uomo l’unico soggetto libero «di guardare, apprezzare e possedere, sia nella realtà che nella fantasia»,⁶ che detiene (e regola) i diritti sul corpo e che ne controlla la forma e la sessualità, intesa dalla borghesia come il mezzo attraverso il quale garantire salute e vigore sia dal punto di vista sociale che familiare, macro e microcosmi sui quali poggia l’egemonia di tutta la classe borghese. Michel Foucault ne *La volontà di sapere*, ha evidenziato come la borghesia, dalla fine del Diciottesimo secolo fino al Ventesimo, costruisca l’affermazione di sé attraverso un programma che tocca anche il discorso della sessualità: un ‘laboratorio’ in cui si dispiegano le trame e gli esercizi iniziali di un bio-potere avviato sui corpi attraverso un apparato di saperi, e un sistema di tecniche, aventi come scopo la tutela della salute della popolazione, e dal quale la classe borghese fa dipendere la sua salute futura e la sua discendenza.⁷ Nella logica foucaultiana, sapere e potere, congiuntamente, mirano ad attuare una produzione di verità sulla sessualità, la quale diventa anche lo strumento principale attraverso il quale definire strategie di controllo, disciplinare i comportamenti e costruire individualità.⁸ Il

dalla ‘inferiorità degenerativa’ che alimenta a sua volta criminalità e prostituzione. Per un ulteriore approfondimento rimando a Cesare Lombroso, *L’uomo delinquente* (1878); *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893) e a Paolo Mantegazza, *Il secolo nevrosico* (1886); *Dizionario di igiene per la famiglia* (1893); *Fisiologia del piacere* (1900).

⁵ Maria Antonietta Trasforini (a cura di), *Arte a parte. Donne artista fra margini e centro*, Franco Angeli, Milano 2000, p. 37.

⁶ Ivi, p. 32.

⁷ Michel Foucault, *La volontà di sapere*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 102-111.

⁸ All’inizio del Diciannovesimo secolo, la sessualità ed il discorso su di essa – riformulato in termini medici – portò ad una proliferazione del discorso sull’istinto sessuale che consente di instaurare un legame fra la vera essenza dell’individuo e la sua identità personale definibile attraverso il sesso in quanto, come sostiene Angela Putino in *I corpi di mezzo. Biopolitica, differenza fra i sessi e governo della specie* (2011), è attraverso di esso che ognuna/o deve ‘passare’ per ottenere la propria intelligibilità e trovare la propria identità. Come afferma lo stesso Foucault infatti il sesso è un’«[...] istanza che sembra dominarci, [un] segreto che ci appare sottostante a tutto ciò che siamo, [un] punto che ci affascina per il potere che manifesta e per il senso che nasconde, al quale domandiamo di rivelarci quel

binomio sapere-potere inoltre, stabilendo ciò che è ‘norma’ e ciò che ne è al di fuori, genera anche la categoria della anormalità all’interno della quale collocare tutti coloro che assumono un comportamento ‘non normato’, avvertito come patologico, potenzialmente pericoloso poiché sintomo di devianza e disfunzionalità, e dunque passibile di sanzione, di studio e di analisi. Tale sistema di controllo, identificando il corpo biologico con il corpo sociale, al quale si deve assicurare la funzione riproduttiva isolando e medicalizzando il diverso, produce inoltre l’isterizzazione del corpo femminile: un corpo che sembra voler ‘uscire’ dall’ordine riproduttivo che si sta costruendo sul corpo sessuale della donna poiché presenta un tipo di sessualità «dai tratti esasperati e parossistici»,⁹ esplicita, e dunque illecita, ma anche sfuggente. L’isterica, violando ‘il giusto mezzo’ e il ‘giusto luogo’ borghese e destrutturando «l’unità del soggetto dotato di una autonoma coscienza e capace di tenere sotto controllo il proprio corpo, le proprie idee e i propri movimenti»,¹⁰ inizia ad essere avvertita dalle forme di potere – medico in primis – come una chiara forma di degenerazione, un simbolo della crisi di un’intera società, nonché una minaccia per quel meccanismo di costruzione e regolamentazione sociale, politica, culturale e individuale che la classe borghese pensa e vuole perfetto. Di fronte alla messa in crisi dell’ideale di donna, simbolizzato dall’isterica, e a questo disvelamento della sfera sessuale, la società borghese reagì intensificando la medicalizzazione della questione femminile producendo, attraverso la categoria dell’isteria, un «modello igienico della sessualità. [...] Una sessualità assegnata alla donna, per essere affermata come fatto primario di natura, che in lei determinerebbe l’intero quadro dei comportamenti fisiologici, psicologici e sociali».¹¹ Il corpo femminile può infatti essere recuperato dalla società solamente attraverso la repressione sessuale e la chiusura nella sfera privata e familiare, ma quando ciò risulta impossibile, come nel caso dell’isterica, l’unica soluzione resta la clinica, intesa come il teatro in cui l’isterica può essere se stessa e venire mostrata come monito per la società.

La Salpêtrière: l’Isterica fra clinica e teatro.

Nonostante il vivace dibattito che nell’Ottocento opponeva i sostenitori dell’origine uterina a quelli dell’ipotesi neurologica, la patologia isterica restava una patologia saldamente collegata alla sfera genitale femminile: al centro del discorso

che siamo e di liberare quel che ci definisce», ma anche un ‘elemento’ che «[...] non si giudica solo, si amministra. Esso riguarda il potere [...]. Richiede procedure di gestione». Michel Foucault, *La volontà di sapere* cit., p. 138.

⁹ Vinzia Fiorino, *Matti, indemoniati e vagabondi. Dinamiche di internamento manicomiale tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2002, p. 154.

¹⁰ Ivi, p. 165.

¹¹ Cristina Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell’Ottocento italiano*, L’asino d’oro, Roma 2013, p. 333.

medico persisteva l'elemento spiccatamente sessuale nonostante la divergenza di opinione delle due correnti medico-scientifiche.¹² L'isteria mostrava però una particolare resistenza alle spiegazioni mediche, tanto da spingere il fondatore della scuola di Nancy, Hyppolite Bernheim, a definirla un «morbo proteiforme che sfugge ad ogni definizione»,¹³ Jean-Martin Charcot un 'Proteo inafferrabile' ed Ernest Charles Lasègue a dichiarare che la definizione dell'isteria non è mai stata data e mai lo sarà.¹⁴ La difficoltà manifestata dal *logos* medico nasceva dall'assenza di lesioni organiche e dalla varietà di sintomi manifestata dal corpo isterico – dalla *chorea* all'epilessia; dall'ipereccitazione nervosa alla paralisi degli arti – che lo rendeva talmente variegato e sfuggente da indurre i medici a parlare di simulazione e a diagnosticare nell'isteria un corpo eccessivamente suggestionabile, incline ad un'imitazione incontrollata e a una teatralizzazione di sé del tutto priva di scopo, dal momento che a questa fantasmagoria di maschere non corrispondeva nessun *io* definito.¹⁵

È soprattutto con Jean-Martin Charcot – il punto di riferimento per gli studi neurologici sull'isteria a partire dal 1870, anno in cui assume la direzione del reparto riservato a pazienti epilettiche e isteriche dell'Ospedale parigino *Salpêtrière* – che la pretesa di dimostrare scientificamente, anche attraverso la riabilitazione delle

¹² L'invenzione del termine isteria – generalmente attribuita al medico greco Ippocrate (460-377 a.C.) e la cui etimologia rimanda al vocabolo greco *hysteron*: 'utero' – permise alla medicina occidentale di stabilire, fin dagli esordi, uno stretto legame fra tale patologia ed il corpo femminile in quanto, secondo il *Corpus hippocraticum*, qualsiasi malattia dell'organismo femminile era da attribuirsi ai continui spostamenti dell'utero (errante) all'interno del corpo della donna. Sebbene questa interpretazione non fosse confermata da alcuna prova empirica, l'ipotesi dell'origine uterina della patologia si protrasse fino al Seicento, quando iniziò ad essere sostituita dall'ipotesi di un'origine cerebrale e del sistema nervoso. Nella seconda metà dell'Ottocento, la teoria uterina venne progressivamente abbandonata a favore di un'indagine di carattere neurologico, volta alla ricerca di una lesione organica che potesse rappresentare la causa della manifestazione morbosa. Per un ulteriore approfondimento rimando a Ilza Veith, *Hysteria. The history of a disease*, University of Chicago Press, Chicago 1965 e Andrew Scull, *Hysteria. The Biography*, Oxford University Press, Oxford 2009.

¹³ Hyppolite Bernheim, *L'hystérie, définition et conception, pathogénie, traitement*, Paris 1913. Cit. in Gérard Wajeman, *La medicizzazione dell'isteria*, in *Ornicar? Psicanalisi, clinica, insegnamento. Scritti di Jacques Lacan e di altri*, vol II, Marsilio, Venezia 1978, p. 258.

¹⁴ Jean-Martin Charcot, *Leçons du Mardi, polyclinique*, 1887-1888; Ernest Charles Lasègue, *Hystérie périphériques, Etudes médicales*, 1878. Cit. in Mark S. Micale, *Approaching hysteria: Disease and its Interpretations*, Princeton University Press, Princeton 1995, p. 109.

¹⁵ Il corpo isterico si presenta come un corpo-spettacolo carico di ambiguità – il paragone più comune è con un corpo-marionetta, un automa inautentico o un attore – e dunque minaccioso per quel corpo borghese che, come sottolineato da Maria Antonietta Trasforini, si presenta decoroso, sano, «riproduttivo. [...] Un corpo individuale, non-diviso, omogeneo ed espressivo di personalità, ruoli e funzioni» poiché, attraverso la sua sintomatologia, insinua l'idea che l'imitazione e non l'individualità sia alla base dell'identità. Maria Antonietta Trasforini, *Corpo isterico e sguardo medico. Storie di vita e storie di sguardi fra medici e isteriche nell'Ottocento francese*, «aut aut», (gennaio-aprile 1982), p. 202.

pratiche ipnotiche, l'identità dell'isterica diviene primaria. La pratica dell'ipnosi – talvolta ‘inscenata’ con l'ausilio di manipolazioni volte a sollecitare le zone isterogene, vale a dire la zona pelvica e quella genitale¹⁶ – consente al medico francese di dimostrare la suggestionabilità della malata e, soprattutto, di rimetterne in scena a piacimento il teatro poiché, nello stato di sonnambulismo prodotto dall'ipnosi, il corpo della donna isterica – reso marionetta o automa – manifesta un'intensa eccitabilità neuromuscolare e si rende estremamente suggestionabile. Se ben guidato sarà allora in grado di riprodurre artificialmente e in modo controllabile – e controllato – le fasi di una crisi isterica, simile ad una coreografia di gesti o ad una partitura teatrale, con un prologo, chiamato *aura*, e quattro fasi denominate *periodo epiletticoide*, *periodo del clownismo*, *periodo delle attitudini passionali* e *periodo del delirio*.¹⁷ Facendo leva sul concetto di suggestione, Charcot aveva dimostrato come la pratica ipnotica potesse costituire al contempo una prova e una terapia dell'isteria, poiché dava la possibilità sia di produrre artificialmente la ‘parata’ isterica dei sintomi, sia di governarne la loro apparizione.¹⁸ La pratica ipnotica costituiva inoltre uno strumento indispensabile mediante il quale non solo mettere in scena la simulazione organica dei sintomi delle pazienti, al fine di bloccarne il meccanismo di *mimesis* malata e carpirne il segreto, ma anche, e soprattutto, di poter entrare totalmente in possesso del corpo dell'isterica, cambiandone gli ‘spiriti’ e i comportamenti.¹⁹ L'ipnosi, neutralizzando la volontà della paziente ed eliminandone le interferenze, permetteva di fatto a Charcot di giungere ad una sorta di ‘grado zero’ della corporeità e di trasformare il corpo isterico da soggetto a oggetto (di scienza), desessualizzarlo o addirittura iper-sessualizzarlo attraverso la suggestionabilità, se si considera la donna isterica un corpo-marionetta nervoso e dunque iper-reattivo agli stimoli esterni.²⁰ Attraverso l'ipnosi, il corpo femminile poteva allora essere ridotto a superficialità assoluta, ad una pura patologia il cui vero significato è la

¹⁶ Se inizialmente Charcot sembrò sposare le teorie uterine, ipotizzando per le isteriche una ‘ipersensibilità ovarica’ da trattare con una compressione locale molto energica, successivamente riconobbe che la patologia si presentava come una nevrosi senza alcuna lesione organica, originata dunque da un turbamento funzionale o dinamico del sistema nervoso, pur senza mai abbandonare del tutto le pratiche volte alla sollecitazione delle zone isterogene.

¹⁷ Il *periodo epiletticoide* è suddiviso in fase tonica, con o senza movimenti, clonica e fase di risoluzione muscolare; il *periodo del clownismo* è caratterizzato da grandi contorsioni o movimenti (come il famoso *arc de cercle*); nel *periodo delle attitudini passionali* si assiste al delirio della memoria e all'assunzione di pose e gesti mimanti la passione, la paura e l'odio, e, infine, nel *periodo del delirio* la paziente è in preda ad allucinazioni e al delirio, appunto, della parola.

¹⁸ Vinzia Fiorino, *Matti, indemoniati e vagabondi* cit., p. 160.

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria, Charcot e l'iconografia fotografica*, Marietti, Milano 2008, pp. 238-239.

²⁰ Per un ulteriore approfondimento, rimando al testo di Matthew Wilson Smith, *The Nervous Stage: Nineteenth-century Neuroscience and the Birth of Modern Theatre*, Oxford University Press, Oxford 2017, pp. 130-156.



Fig. 1. A. Brouillet, *Una lezione clinica alla Salpêtrière*, 1887.

sua presenza sessuale: una donna ‘tutta corpo’ o ‘tutta sesso’, mediante la quale il bio-potere medico può riaffermare la sua verità e ri-attivare il suo meccanismo di sorveglianza, ordine e controllo.

Come osservato da Georges Didi-Huberman ne *L'invenzione dell'Isteria* (2008), Charcot fu senza alcun dubbio anche il grande artefice dell'isteria come spettacolo durante il quale la donna isterica viene portata in scena attraverso due modalità specifiche: le *Leçons du Mardi* e le fotografie dell'*Iconographie de la Salpêtrière*. Durante le leggendarie lezioni-spettacolo del martedì, molto simili a delle vere e proprie rappresentazioni teatrali, un folto pubblico²¹ assisteva alla ‘recita’, in diret-

²¹ La platea era inizialmente composta quasi esclusivamente dagli allievi o dai colleghi di Charcot, rigorosamente uomini, e dal personale sanitario, tra cui le infermiere sapientemente istruite dal medico, ma a poco a poco le *Leçons du Mardi* divennero un fatto mondano al quale assistevano letterati, intellettuali, giornalisti e uomini di cultura fra cui Henri Bergson, Emile Durkheim, Guy de Maupassant, Edmond de Goncourt, Émile Zola, Pierre Janet e Sigmund Freud, ma anche attrici come Sarah Bernhardt che, avendo intuito il potenziale performativo di quell'evento, vide nelle pose e nei gesti messi in scena dal corpo delle isteriche una fonte di ispirazione.

ta, delle fasi di un attacco isterico²² performato da Charcot – in piedi al centro della scena come un esperto regista – e dalle sue *hysterical stars*, attrici del ‘canovaccio’, diviso in scene, atti, tavole e intermezzi prefissati, e inscenato sotto gli occhi del regista Charcot, dei suoi assistenti, ma anche del pubblico presente in sala. Tra le ‘attrici’ charcottiane spiccano Augustine, Jane Avril e Blanche Wittmann: la Regina delle isteriche che il pittore francese André Brouillet ritrae sostenuta dal dottor Joseph Babinski (fig. 1) e che, per la sua grande presenza scenica, sarà paragonata alla grande attrice Sarah Bernhardt.

Per documentare il proprio lavoro, Charcot, da *visuel* come amava definirsi,²³ si affidò anche a esperti fotografi,²⁴ attrezzando dei veri e propri studi di posa all’interno della clinica. L’imponente produzione fotografica portò, fra il 1875 e il 1918, alla pubblicazione, in vari volumi, dell’*Iconographie de la Salpêtrière* che, oltre a decretare il successo internazionale della clinica di Charcot come una sorta di teatro medico, contribuì a rendere popolare l’isteria – definita dal medico francese una *maladie par représentation*²⁵ – sul piano visuale, divenendo l’attestazione identitaria della malattia. Se per Charcot l’importanza delle fotografie risiede innanzitutto nel fatto che queste ultime rappresentano uno strumento utile per la catalogazione dei sintomi poiché permettono di fissare un modello, uno schema e un codice di comportamento del corpo isterico, quelle fotografie, come sostiene Pietro Barbetta, non costituiscono solo «del materiale clinico, bensì un mondo che sta al confine fra il disordine mentale, la neurologia, il teatro, la danza e la seduzione».²⁶ Inoltre, come evidenzia ancora Didi-Huberman (2008), analizzando le fotografie della *Salpêtrière* non si può fare a meno di notare l’artificiosità dei soggetti in posa e una cura nella composizione dell’immagine che trasmettono un effetto di teatralità.

²² Come riporta Ellenberger: «molto prima che la lezione iniziasse, il grosso auditorio si riempiva, al limite della capacità, di medici, studenti, curiosi, e di una folla eterogenea di curiosi. [...] Charcot entrava alle dieci esatte, con un portamento che ricordava Napoleone [...] ed era spesso accompagnato da un illustre ospite straniero e da un gruppo di assistenti che andavano a sedersi nelle prime file. Tra il silenzio assoluto degli ascoltatori, Charcot cominciava a parlare in tono sommesso, poi aumentava gradualmente il tono della voce [...]. Con un talento innato per la recitazione, imitava il comportamento, la mimica, la deambulazione e la voce di una paziente [...], poi faceva introdurre la paziente stessa. A volte anche l’ingresso della paziente costituiva uno spettacolo. Il colloquio clinico poi assumeva l’aspetto di un dialogo drammatico». Henri Frédéric Ellenberger, *La scoperta dell’inconscio. Storia della psichiatria dinamica*, vol.1, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 111.

²³ Cecilia Albarella, Agostino Ricalbuto (a cura di), *Isteria*, Edizioni Borla, Roma 2004, p. 18.

²⁴ Paul Régnard, che, insieme a Désiré Magloire Bounreville, pubblicò i tre volumi dell’*Iconographie* tra il 1876 e il 1880. A partire dal 1880, i volumi della *Nouvelle Iconographie*, sempre supervisionati da Charcot, furono a cura di Albert Londe, Paul Richer e Gilles de la Tourette.

²⁵ Elisabeth Bronfen, *The knotted subject. Hysteria and its Discontents*, Princeton University Press, Princeton 1998, p. 227.

²⁶ Pietro Barbetta, *I linguaggi dell’isteria. Nove lezioni di psicologia dinamica*, Mondadori, Milano 2010, p. 63.

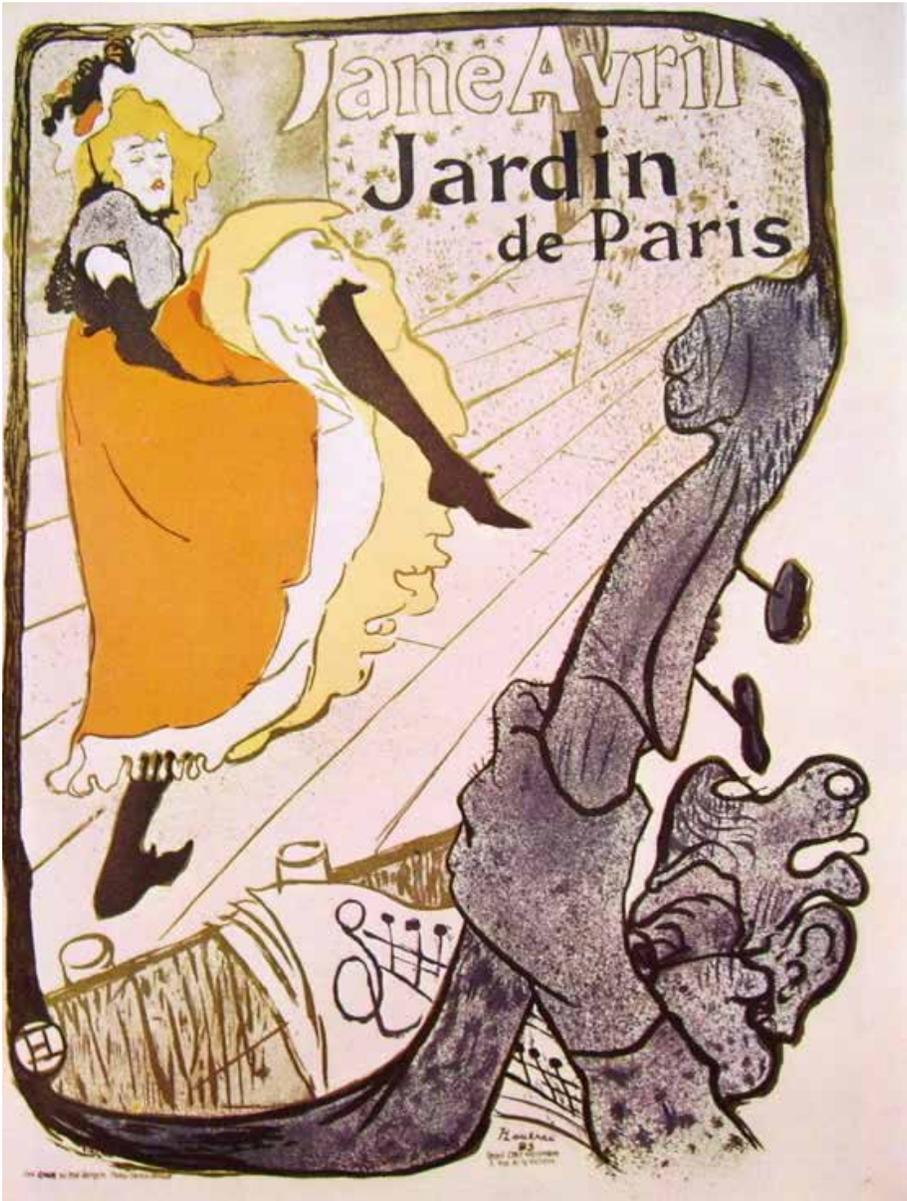


Fig. 2. Toulouse-Lautrec, *Jane Avril al Jardin de Paris*, 1893.

In molti casi, infatti, i ritratti non si differenziano molto da quelli delle dive del palcoscenico realizzati negli stessi anni negli studi fotografici e appare evidente che la maggior parte delle fotografie siano state realizzate ‘in posa’,²⁷ simulando le crisi con la complicità delle pazienti, ‘drammatizzate’ ad *hoc* secondo le istruzioni del regista Charcot.

Nell’oscillazione osmotica fra finzione e realtà è indubbio che, con Charcot, la clinica diventi spettacolo – addirittura circo come scrive Andrew Scull²⁸ – nel quale si sperimentano inedite pratiche del corpo e sul corpo e in cui la sintomatologia isterica va di fatto in scena come «una grandiosa scena teatrale, in cui probabilmente lo stesso medico che osserva svolge un equivoco ruolo sostenitore: un’attrice e un regista, diplomaticamente e ambigualmente, sono d’accordo sulla messinscena»,²⁹ Se infatti Charcot era fermamente convinto della scientificità e veridicità delle sue dimostrazioni, molti colleghi – fra cui Axel Munthe, Jules Falret, assidui frequentatori delle *Leçons du Mardi*, e Hyppolite Bernheim – sollevarono numerosi dubbi in merito a tale presunta scientificità e alla veridicità del corpo delle pazienti esibite, il che contribuì a rendere ancor più labile il confine fra realtà e artificio nonché ad avvicinare la ‘recita’ charcottiana ad una pura forma di teatralizzazione-spettacolarizzazione. Come denunciato da Axel Munthe infatti:

le rappresentazioni da palcoscenico della Salpêtrière [...] non erano altro che un’assurda farsa, un’inestricabile miscuglio di verità e di imbroglio”. [...] Fuori della Salpêtrière non ho quasi mai incontrato le tre famose fasi ipnotiche di Charcot, così sorprendentemente esibite durante le sue conferenze del martedì. Erano tutte inventate da lui stesso, applicate ai suoi soggetti isterici ed accettate dai suoi allievi per la potente suggestione del maestro.³⁰

Mentre Jules Falret, autorevole alienista della *Salpêtrière*, mettendo in dubbio la veridicità delle isteriche, scrive che esse non sono altro che:

autentiche attrici; non provano piacere più grande che ingannare [...]. Le isteriche che esagerano i loro movimenti convulsi [...] attuano una eguale alterazione ed esagerazione dei movimenti delle loro anime, delle loro idee e delle loro azioni [...]. In una parola, la vita dell’isterica è nient’altro che un’infinita menzogna [...].³¹

²⁷ La messa in posa di un soggetto richiama direttamente l’idea di attivazione di un processo in qualche modo artificiale: artificialità degli atteggiamenti, degli sguardi, delle posture del corpo raggiunti dal soggetto in un tempo preparatorio che si dilata tanto quanto il fotografo pensa sia necessario.

²⁸ Andrew Scull, *Hysteria. The Biography*, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 104-130.

²⁹ Giuseppe Roccatagliata, *L’isteria, il mito del male del XIX secolo*, Liguori, Napoli 2002, p. 25.

³⁰ Axel Munthe, *The Story of San Michele*, John Murray, London 1929. [Ed. Italiana: *La storia di San Michele*, Garzanti, Milano 1997, p. 257]. Cit. in Roberto Giambrone, *Follia e disciplina* cit., p. 16.

³¹ Jules Falret, *Études cliniques sur le maladies mentales et nerveuses*, Bellière, Paris 1890, p. 502. Cit. in Roberto Giambrone, *Follia e disciplina* cit., p. 17.

Inoltre, se si considera il fatto che Jane Avril, una volta dimessa dalla clinica di Charcot, diverrà ballerina al *Moulin Rouge* – ribattezzato “l'altra *Salpêtrière*” – oltre che musa ispiratrice per le *affiches de théâtre* di Toulouse-Lautrec (Fig. 2) , e che a Blanche Wittmann veniva richiesto di ‘esibirsi’ per August Strindberg – che trasse da tale esperienza materia per *C'è delitto e delitto*, *Inferno* e *Mlle Julie*³² – le perplessità espresse da Munthe e Falret si rafforzano maggiormente, alimentando il dubbio che le *hysterical stars* di Charcot non avessero una libertà di azione e re-azione durante le *performances*.

Come evidenziato da Michel Foucault, la medicalizzazione dell'isteria viene ascritta alla nascita di una clinica fondata sull'*egemonia dello sguardo* – quello di Charcot in questo caso³³ – uno sguardo che si sostanzia nell'esame neurologico: un dispositivo che consente di far rispondere direttamente il corpo del paziente, tralasciando qualunque verbalizzazione. Risulta tuttavia evidente che il presunto esame obiettivo del medico/neurologo – come la pratica ipnotica promossa da Charcot e l'occhio fotografico adottato nella clinica – è solo apparentemente tale poiché il corpo che vi risponde non è un corpo neutrale, così come non lo è lo sguardo che vi si indirizza. La procedura dell'esame neurologico sembra infatti costruita appositamente per far scattare la trappola dell'isteria, che consiste nell'invertire la relazione di potere col medico, o quanto meno relativizzarla:³⁴ come suggerisce Maria Antonietta Trasforini, l'isteria costruisce con il potere medico «un luogo nuovo, conflittuale, di lotta, di sfida e di resistenza, attrazione e negazione reciproca».³⁵ L'operazione condotta da Charcot sull'isteria sembrava perfettamente riuscita, eppure, all'interno della clinica, i medici si trovano ‘costretti’ in un gioco di sguardi con l'isterica, un gioco che libera lo spazio per una possibile forma di resistenza. Le isteriche infatti tengono «testa all'iperpotere psichiatrico esasperando il corteo dei sintomi ed esibendo con magnificenza inaudita lo spettacolo della loro malattia».³⁶ Se dunque, da un lato, la spettacolarizzazione delle isteriche costituì per Charcot il mezzo più immediato per conferire credibilità al suo lavoro, dall'altro il medico francese rappresentò per le sue pazienti, «figlie asociali, illegittime, ma in cerca di legittimità»,³⁷ l'unica via possibile per ritrovare la propria identità e il proprio statuto, ma anche un'occasione per adeguarsi alle richieste

³² Per Olov Enquist, *August Strindberg: una vita*, Iperborea, Milano 2011, pp. 125-130.

³³ Per un ulteriore approfondimento, rimando a Bertrand Marquer, *Les Romains de la Salpêtrière*, Librairie Droz, Genève 2008, con particolare riferimento al cap. I, *L'Œcuménisme de Charcot*, pp. 25-105.

³⁴ Stefania Napolitano, *L'isterica, la Donna e il Medico* cit., p. 64.

³⁵ Maria Antonietta Trasforini, *Corpo isterico e sguardo medico* cit., p. 206.

³⁶ Mario Colucci, *Isteriche, internati, uomini infami: Michel Foucault e la resistenza al potere*, <www.triestesalutementale.it/letteratura/testi/colucci_2004_isteriche-internati-ecc.pdf>, p. 9.

³⁷ Michel Foucault, *La volontà di sapere* cit., pp. 92-93.

del sistema dominante e mimetizzarsi in esso.³⁸ Facendo proprie le manifestazioni esterne di altre patologie organiche, senza presentare una patogenesi riconoscibile, le isteriche giocano continuamente fra malattia e imitazione-finzione, rendendo, come sottolinea Foucault ne *Il potere psichiatrico*, da un lato difficile un loro inquadramento specifico³⁹ e dall'altro indispensabile l'attivazione di un dialogo serrato, ma aperto e diretto, all'interno del quale si inserisce la loro ultima ripresa di potere, poiché «nella breccia aperta da questa ingiunzione, esse faranno precipitare la loro vita, la loro vita reale, [...] vale a dire la loro vita sessuale».⁴⁰ Nonostante Charcot avesse costruito la sua clinica su alcuni presupposti fondamentali, primo fra tutti la svalutazione della componente sessuale della patologia isterica, poiché, come sosteneva, «se si voleva davvero arrivare a dimostrare che l'isteria era una malattia [...] era necessario che fosse del tutto spogliata di quell'elemento squalificante rappresentato dalla sessualità»,⁴¹ il corpo sessuale compariva in tutta la sua provocatoria indecifrabilità e le isteriche fornirono alla medicina la possibilità di una presa di controllo su di essa,⁴² colta da Sigmund Freud per primo. Se infatti Charcot rimase saldamente ancorato ad una concezione neurologica ed organica dell'isteria, pur riconoscendo l'incidenza dei fattori psicologici, Freud, pur dichiarando il debito nei confronti del maestro,⁴³ prese le distanze proprio dalla presunta organicità delle nevrosi. Secondo il padre della psicanalisi, infatti, all'origine di esse vi è in primo luogo la sessualità: le psiconevrosi trovano le loro radici in episodi remoti della vita del paziente e tra queste la principale è l'isteria, presentata come conseguenza di abusi sessuali subiti in età infantile da parte di un adulto – come nel caso di Augustine, l'isterica preferita di Charcot – il cui trauma, rimosso in un primo momento, riemergerebbe con il raggiungimento della pubertà e dunque di una vita sessuale attiva.⁴⁴ In riferimento all'isteria, Freud conia il termine 'conver-

³⁸ John Berger, *Questione di sguardi*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 46-47.

³⁹ Michel Foucault, *Il potere psichiatrico*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 228.

⁴⁰ Ivi, p. 275.

⁴¹ Ivi, p. 278.

⁴² Come sottolinea Michel Foucault l'isterica sembrava gridare al medico: «Tu vuoi trovare la causa dei miei sintomi, la causa che ti permetterà di patologizzarli e di funzionare come medico; tu vuoi questo traumatismo, ma allora avrai tutta la mia vita e non potrai evitare di ascoltarmi, raccontare la mia vita e di riattualizzarla incessantemente all'interno delle mie crisi!». Michel Foucault, *Il potere psichiatrico* cit., p. 280.

⁴³ Sigmund Freud fu un allievo di Jean-Martin Charcot dal 1885 al 1886.

⁴⁴ Come evidenziato da Jeffrey Moussaieff Masson, l'aver inserito, da parte di Freud, la radice delle nevrosi nel cuore della famiglia borghese non poteva esimersi dal provocare una reazione di ostracismo poiché l'immagine del padre di famiglia, guida vigorosa e autoritaria, era stata pesantemente macchiata dall'accusa di abusi sessuali. Freud allora rigirò completamente la sua teoria, attribuendo all'isterica l'incapacità di distinguere fra ricordi e fantasie, fra realtà e finzione. Jeffrey Moussaieff Masson, *Assalto alla verità. La rinuncia di Freud alla teoria della seduzione*, Mondadori, Milano 1984, pp. 103-135.

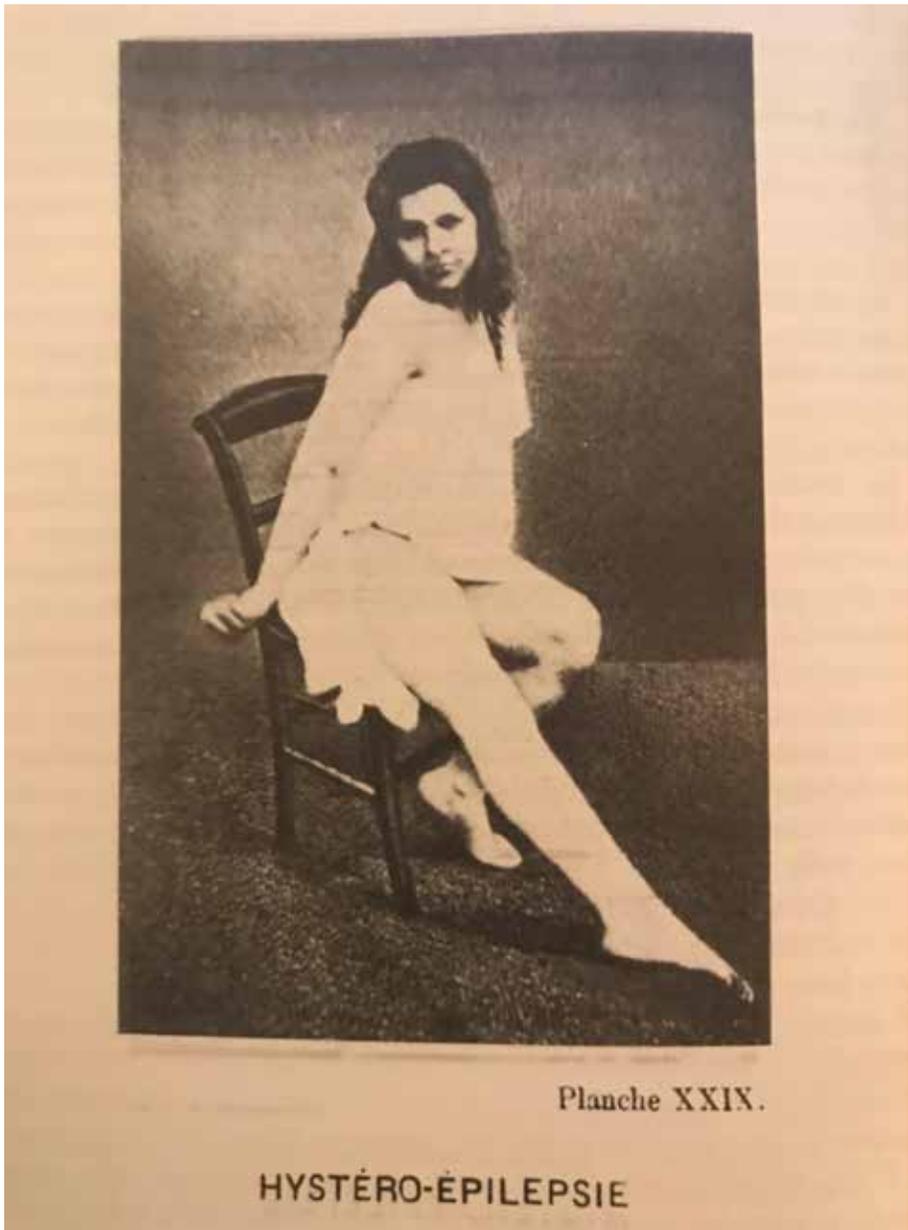


Fig. 3. Paul Régnaud. Fotografia di Augustine. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Tomo II.

sione isterica' per descrivere il fenomeno di trasformazione (e liberazione) delle energie traumatiche rimosse in manifestazioni fisiche come principio di difesa: le manifestazioni fisiche dell'isteria sarebbero allora una simbolizzazione di desideri e traumi profondi che avrebbero la funzione di esternalizzare e risolvere un conflitto che è sempre di carattere sessuale. Inoltre, negli anni ottanta del Diciannovesimo secolo, Freud, mutuando l'idea di bisessualità dalla sessuologia – un concetto che, alla fine dell'Ottocento, significava androginia ovvero la condizione di chi possiede entrambi i sessi – ma applicandola alle nevrosi, in particolare all'isteria, definirà la sessualità isterica mediante il termine 'contraddittoria simultaneità', vale a dire l'atteggiamento (passionale) di una malata che «con una mano stringe a sé le vesti (nella parte di donna) mentre dall'altra cerca di strapparsele (nella parte di uomo)». ⁴⁵ Tale contraddittoria simultaneità «fa sì che una situazione altrimenti così plasticamente raffigurata nell'attacco, assuma una scarsa intelligibilità, e pertanto, essa è perfettamente adatta a mascherare la fantasia inconscia operante». ⁴⁶ Il padre della psicanalisi introduce nell'analisi clinica della malattia, e nella conseguente terapia, anche un fattore di indiscutibile rilevanza: il racconto di sé, avviato anche attraverso l'ipnosi, insistendo sull'importanza dell'aspetto narratologico della malattia – e dunque sulla performatività della stessa – che si realizza nell'interazione fra paziente e medico. Come ricorda Didi-Huberman (2008), (anche) il padre della psicanalisi mise però in discussione il rapporto fra realtà e finzione durante la pratica ipnotica, indicando come l'abbandono di ogni resistenza, la sottomissione e la dedizione illimitata del soggetto ipnotizzato dipendessero in primo luogo da una dialettica amorosa o da una fascinazione. ⁴⁷

Il binomio sapere-potere non sembra dunque essere l'unico dei termini in gioco all'interno della clinica diretta da Charcot; a giustificare la singolare relazione fra il medico e l'isterica occorre chiamare in causa il *desiderio*, in quanto i corpi indagati sono quasi esclusivamente femminili e gli sguardi volti ad indagarli sono soltanto sguardi maschili, sguardi che appaiono palesemente affascinati. Georges Didi-Huberman (2008) ha definito il teatro di Charcot una «grande rappresentazione del desiderio» ⁴⁸ durante la quale «i corpi si attiravano, si respingevano in una sorta di parata in cui ciascuno recitava, simulava e simulando dimenticava», una danza «che prevede che all'interno della coppia vi sia uno dei due che sappia condurre, un

⁴⁵ Inoltre, sottolinea Didi-Huberman, «[...] l'isterica mette in scena due personaggi (se stessa come vittima e insieme l'aggressore), ma anche due impulsi (respingere e abbracciare; richiamare e allontanare). Il suo sintomo esprime, infine, la polarità fantasmatica maschile-femminile». Georges Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria* cit., pp. 246-247.

⁴⁶ Cfr. Sigmund Freud, *Studi sull'isteria e altri scritti*, vol. 1. (1885-1886) p. 394, e *Fantasie isteriche e la loro relazione con la bisessualità*, vol. 5 (1972), p. 391.

⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *L'invenzione dell'isteria* cit., p. 291.

⁴⁸ Ivi, p. 228.

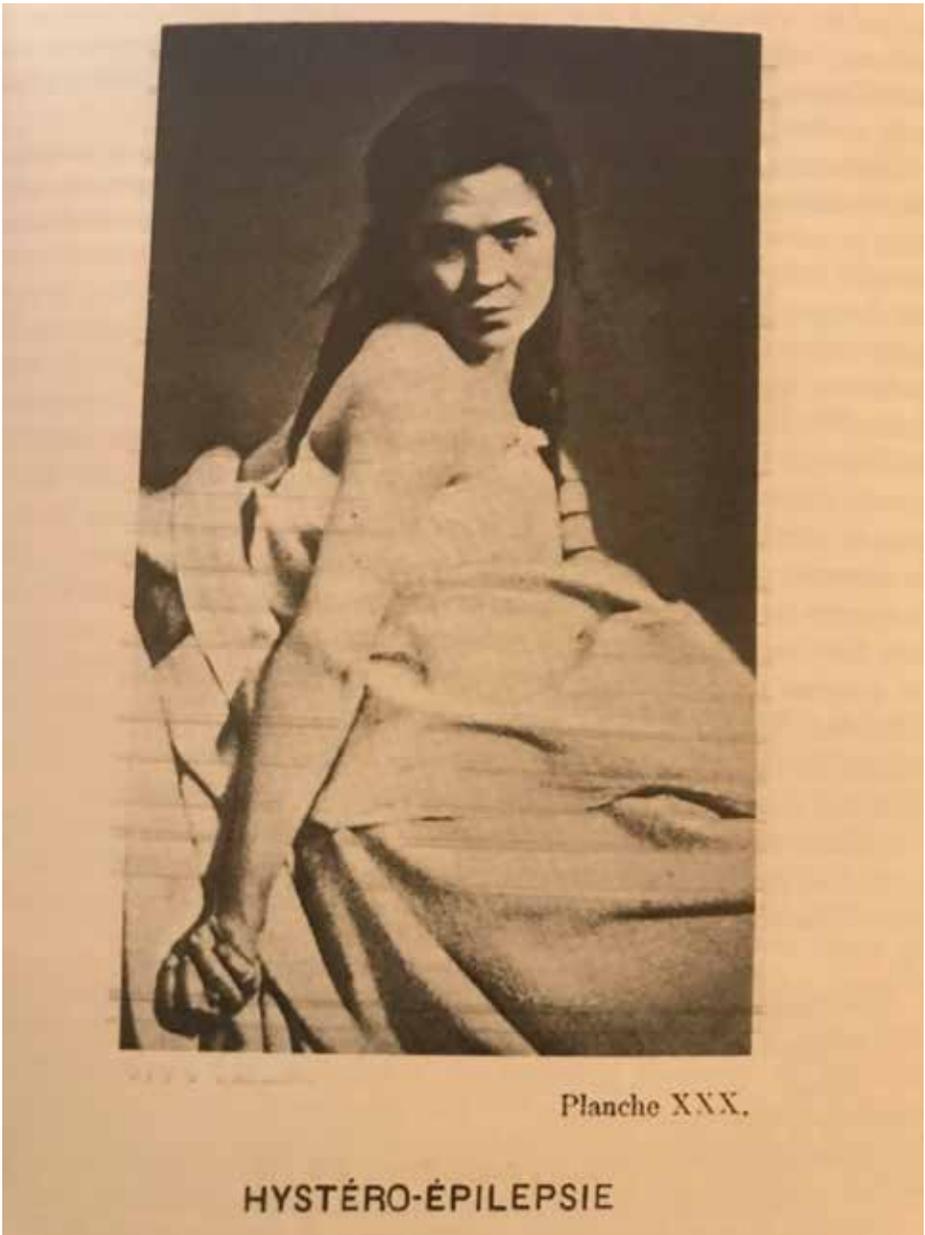


Fig. 4. Paul Régnard. Fotografia di Augustine. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Tomo II.

maestro del gioco». ⁴⁹ È una rappresentazione in cui il tempo lento della posa – per mezzo della quale l’‘occhio’ fotografico assurge a veicolo invasivo dello sguardo di chi vuole arrivare a toccare il corpo isterico, sebbene dovrebbe assicurare imparzialità, obiettività e distanza ⁵⁰ – e della costruzione della messa in scena diventano il sintomo della voluttà e dell’erotismo che lo sguardo maschile esercita sui corpi femminili. Sono corpi ‘grotteschi’ ⁵¹ quelli che si muovono davanti a lui, il più delle volte ammiccando o mimando scene di sesso o stupro e ripetendole tante volte, tutte le volte che si vuole (fig. 3 e 4). Risulta chiaro dunque che tra i due personaggi della rappresentazione: il medico e l’isterica – così come fra un regista e un’attrice – non ci sia mai neutralità o distanza di ‘equilibrio’ poiché l’uno diviene progressiva parte dell’identità – e legittimazione – dell’altra. ⁵² Il discorso acquista un peso ancor maggiore se si considera il fatto che fra le mura della clinica-spettacolo della *Salpêtrière* vada di fatto in scena un tipo di sguardo triplice: quello ‘egemonico’ del medico-regista, da un lato, che guarda, ‘spoglia’, indaga, cerca e raccoglie nel tentativo di soddisfare il proprio desiderio; quello rovesciato, ma altrettanto attento e impietoso, della ‘sua’ attrice-isterica che da un lato si ribella, ⁵³ ma dall’altro si concede allo sguardo del ‘suo’ medico per trovare quell’identità e quella legittimità che non possiede, performando ed eseguendo gli ordini di Charcot e dei fotografi e compiacendo le loro richieste; e quello del pubblico che assiste alla messa in scena della patologia rivestendo il corpo dell’isterica di altrettante connotazioni e significati.

Attrice-Isterica: tracce comuni.

Nel contesto dell’accesso dibattito di fine secolo sulla questione femminile, sul ruolo della donna nella società e sul rapporto fra i sessi, anche la figura dell’attrice, al pari della donna isterica, ricopre una posizione decisamente ambigua e complessa. Fra la *fin de siècle* e il primo decennio del Novecento, le attrici infatti,

⁴⁹ Ivi, pp. 280-281.

⁵⁰ Come evidenziato da Didi-Huberman: «se la condizione fondamentale dell’immagine era la messa a distanza con la pretesa di vedere tutto, l’isterica al contrario avrà messo in crisi proprio questa rappresentazione con il porsi a sua completa disposizione. Dandosi all’incontro, l’avrà fatto cedere a se stesso per eccesso di presenza, rivelando sino a che punto il prestarsi del suo corpo non si potesse riportare allo spettacolo di una rappresentazione in maschera, ma portasse con sé un’insurrezione, l’ossessione di tutto ciò che un occhio avrebbe solamente voluto guardare e godere a distanza», Ivi, pp. 21-22.

⁵¹ Maria Antonietta Trasforini, *Corpo isterico e sguardo medico* cit., p. 202.

⁵² Ivi, p. 177.

⁵³ Come osservano Juan-David Nasio nel suo *Hysteria from Freud to Lacan. The Splendid Child of Psychoanalysis*, Cornell University Press, London 1989, pp. 55-57 e Giuseppe Roccatagliata in *Riflessioni sulla decadenza dell’isteria*, Liguori, Napoli 1992, pp. 44-46, l’isteria potrebbe essere anche letta come il simbolo di una protesta o come lo strumento di cui dispone il soggetto femminile per liberarsi all’imposizione di un modello maschilista da cui sembra non trovare via di fuga.

avendo iniziato ad assumere un ruolo fondamentale nei teatri, attirando le folle e galvanizzando il pubblico, ma soprattutto trasformandosi in donne impresario, con compagnie proprie, indipendenti e pertanto attente a tutti i dettagli economico-registici – come nel caso di Sarah Bernhardt e Eleonora Duse – si erano fatte promotrici di un’immagine femminile marcatamente agli antipodi rispetto alla concezione borghese: la ‘New Woman’, ovvero una donna indipendente e in grado di affermarsi professionalmente.⁵⁴ Come evidenziato da Laura Mariani inoltre – che ne sottolinea la valenza emancipazionista – il mestiere teatrale rappresentava una delle rare professioni che poteva fornire alle donne indipendenza, notorietà e denaro.⁵⁵ Gli anni dell’ascesa delle prime donne a teatro sono infatti gli stessi anni in cui in Francia, in Italia e in Inghilterra nascono il suffragismo e il femminismo organizzato e in cui la società si interroga con insistenza sul ruolo della donna nella società e sul rapporto fra i sessi. Come sottolineato da Sally Ledger in *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, le ultime decadi del Diciannovesimo secolo rappresentarono un periodo di transizione durante il quale le solide strutture del maschile e del femminile iniziarono a ‘scricchiolare’ per lasciare spazio alle infinite possibilità che l’entrata in scena del femminile andava a dischiudere⁵⁶ e, in particolare, all’emergere di due nuove categorie di donna: la ‘Odd Woman’⁵⁷ e la ‘New Woman’. Fu soprattutto la seconda a segnare la cultura *fin de siècle* in quanto la New Woman costituiva una categoria più complessa, proteiforme e contraddittoria rispetto alla

⁵⁴ Per un ulteriore approfondimento in merito alla figura della ‘Donna Nuova’ rimando a Elaine Showalter, *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de siècle*. Virago, London 2009, pp. 38-59.

⁵⁵ Laura Mariani, *Il tempo delle attrici: emancipazionismo e teatro in Italia fra Otto e Novecento*, Mongolfiera, Bologna 1991.

⁵⁶ Sally Ledger e Scott McCracken (ed), *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 4.

⁵⁷ La donna ‘spaiata’, quella che non trova marito e che, negli anni Ottanta e Novanta del Diciannovesimo secolo, iniziava a diventare una vera e propria emergenza sociale in quanto la presenza di un gran numero di donne nubili cominciava a rappresentare una sfida nei confronti della cultura patriarcale, incentrata sull’istituzione matrimoniale e sulla figura femminile intesa come custode del focolare domestico. L’allarme nei confronti della donna ‘spaiata’ era da afferirsi non solo all’abbandono del vincolo matrimoniale da parte di un gran numero di persone di sesso femminile, ma anche alla necessità di trovare un’occupazione per queste donne che, non avendo marito, non avevano modo di essere sostenute altrimenti. A causa delle nuove possibilità che le nuove riforme sociali dischiudevano per le donne – che potevano intraprendere la formazione universitaria – tutta la serie di attività che, apparentemente, sembravano aprirsi per il futuro di queste figure femminili, parve improvvisamente chiudersi di fronte a quella che venne percepita come una folla di donne (nubili) pronte a rivaleggiare con la controparte maschile che da secoli aveva goduto di libero accesso al mondo del lavoro. La critica femminista interpretò il fenomeno in maniera alquanto differente, ovvero come una possibilità di fuga dalle strettoie matrimoniali, come un’opportunità per costruire una vita al di là dei dettami della cultura patriarcale e come un’occasione per la donna di intraprendere una carriera costituendosi come parte attiva del tessuto della società.

‘Odd Woman’. Come evidenzia Elaine Showalter in *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle* infatti:

unlike the odd woman, celibate, sexually repressed, and easily pitied or patronized as the flotsam and jetsam of the matrimonial tide, the sexually independent New Woman criticized society’s insistence on marriage as woman’s only option for a fulfilling life. Politically, the New Woman was an anarchic figure who threatened to turn the world upside down and to be in top in a wild carnival of social and sexual misrule.⁵⁸

Le New Women venivano spesso rappresentate in pose ostentatamente poco femminili, oppure dipinte come figure marcatamente sessuate, in cui la femminilità si sprigionava in maniera talmente esplosiva da avvicinarle alla figura di una *femme fatale* o di un vampiro. Considerate ninfomani, sostenitrici di una politica del sesso tanto liberale quanto sregolata, e dunque in grado di sbriociare le basi della famiglia patriarcale, le New Women erano avvertite come inquietanti e pericolose dalla società borghese poiché capaci di metterne in crisi la struttura portante predeterminata. La Donna Nuova era, inoltre, spesso rappresentata come una frequentatrice dell’università, o come un’ambiziosa professionista in carriera, ed era probabilmente questo ultimo aspetto – mascherato dietro lo spettro dell’aggressività sessuale – a costituire il problema principale: non era tanto la femminilità esasperata delle nuove figure femminili di fine Ottocento a spaventare il sistema dunque, quanto le possibilità che le nuove opportunità educative stavano finalmente dischiudendo alle donne. Dietro alle angosce relative alla sessualità femminile si celavano di fatto una serie di paure legate al potenziale ancora inespresso delle menti femminili: avvertite come una pericolosa forma di rivalità, e di minaccia, nei confronti degli uomini sul mercato del lavoro, un campo nel quale le donne stavano concretamente minacciando di fare ingresso. Inoltre, in virtù tanto della sua elusività, quanto della potente carica energetica che la nuova donna portava con sé, la New Woman fu immediatamente associata al fenomeno dell’isteria in quanto le prerogative isteriche tendevano a coincidere e a sovrapporsi con i tratti esasperati ed enigmatici della nuova donna emancipata.

Così come la ‘Donna Nuova’, anche l’attrice sfuggiva alle definizioni – come dimostra la palese difficoltà che i contemporanei incontravano nel definirla – proprio perché essa incarnava un modello di donna emancipata, ma disdicevole secondo la morale comune.⁵⁹ Esibendosi pubblicamente sotto gli occhi di tutti, l’attrice, con la

⁵⁸ Elaine Showalter, *Sexual Anarchy* cit., p. 38.

⁵⁹ Negli anni Ottanta dell’Ottocento, il modello della *grande dame* – portatrice di ideali di riserbo e integrità morale, ovvero il corrispettivo dell’angelo del focolare dei salotti alto borghesi – lascia spazio alla figura dell’attrice ‘Donna Nuova’, che si afferma soprattutto nell’ultimo decennio del secolo e che è il risultato, da un lato, delle lotte emancipazioniste delle donne che cercano di superare il modello della *perfect lady*.

sua aura di indipendenza, professionalità e libertà sessuale, rappresentava di fatto la negazione incarnata della morale sessuale dominante in quanto donna ‘commercializzata’ ed esposta agli sguardi e al desiderio di tutti, paragonabile pertanto alla figura della prostituta.⁶⁰ L’attrice costituiva pertanto un problema nel panorama delle donne alla ricerca di una professione perché proponeva un modello di femminilità trasgressiva tale da essere paragonata ad una *public woman*. Come afferma Nina Auerbach infatti:

Acting was one of the few professions whereby a woman could transcend her prescribed social function of self-negative service to live out her own myth [...] while the use of the phrase ‘public woman’ for performer and prostitute alike was a social liability, it endowed the actress with the fallen woman’s incendiary glory without dooming her to ostracism and death.⁶¹

Accostare le attrici intellettuali al modello della New Woman aveva dunque per i contemporanei una connotazione fortemente negativa al punto che l’attrice intellettuale di fine secolo – come Sarah Bernhardt e Eleonora Duse – venne facilmente investita dalle stesse etichette di isterismo e *nevrosité* che già connotavano la donna emancipata. In virtù della sua capacità di interpretare una molteplicità di ruoli diversi e dissacranti rispetto non solo alla moralità dei benpensanti, ma anche alla nozione di un’identità femminile fissa e riconoscibile, nonché ai modelli dominanti di identità di genere, l’attrice era percepita come una figura perturbante, potenzialmente mostruosa e pericolosa. Come l’isterica, è infatti colei che ‘ha mille maschere’ e ‘mille anime’, una donna *borderline*, in cui è impossibile tracciare un confine netto fra spontaneità e artificio, una donna che seduce con le sue continue metamorfosi ma, soprattutto, che sembra non avere un’identità ‘propria’ al di là della molteplicità ipnotica delle sue rappresentazioni. Non sembra dunque essere un caso se Alfred Binet, psicologo e autorevole collaboratore di Charcot e impegnato in quegli anni a studiare le personalità multiple e la scissione delle personalità delle pazienti isteriche in cura alla *Salpêtrière*, si avvalese per le sue indagini della collaborazione – sotto forma di intervista – di attori e attrici, arrivando a dichiarare che fra le isteriche, sotto suggestione ipnotica, e le attrici – dal punto di vista della ‘sincerità’ dell’emozione vissuta nelle rispettive *performances* – non vi è una diversità così radicale.⁶²

⁶⁰ Come sottolinea Lucia Re (cfr. Ead., *D’Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt* cit.) tutte le attrici ‘serie’ dovettero in qualche modo difendersi dall’accusa di promiscuità e dall’etichetta di ‘donna da palcoscenico’, vale a dire una donna che, infiammando il desiderio sessuale del pubblico poiché esibitrice del suo sesso, appare molto simile ad una prostituta.

⁶¹ Nina Auerbach, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*, Harvard University Press, Cambridge MA 1982, p. 205.

⁶² Per un ulteriore approfondimento rimando a Alfred Binet, *Réflexions sur le Paradoxe de Diderot*,

Come sottolineato dagli studi di Donatella Orecchia, Lucia Re e Laura Mariani, le grandi attrici internazionali di fine secolo, avevano in comune la tendenza ad esprimersi e a comunicare soprattutto attraverso l'esibizione stilizzata del proprio corpo – mediante pose, gesti e sguardo – promuovendo di fatto un tipo di recitazione tutto giocato sull'esteriorità e sulle apparenze, attraverso cui definire loro stesse e conferire un'impronta inconfondibile al proprio stile personale.⁶³ Se dunque da un lato il corpo per l'attrice è il mezzo primario attraverso il quale esprimere volutamente se stessa e la propria arte, dall'altro è anch'esso un corpo (femminile) costantemente sessuato e sessualizzato, poiché porta su di sé non solo le tracce delle passioni incarnate dall'interprete sul palcoscenico, ma anche i desideri e le voluttà scatenati nel pubblico. Non sembra dunque essere un caso se attrici quali Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse, percependo nell'isteria, come sottolinea Mark Micale, «un'alternativa fisica, verbale, un linguaggio gestuale e una comunicazione sociale iconica»,⁶⁴ si ispirarono proprio al corpo isterico e alla sua sessualità per promuovere la loro arte e il loro stile recitativo, seppur con esiti e modalità sensibilmente differenti; fu Sarah Bernhardt più di tutte, da assidua frequentatrice delle *Leçons* di Charcot, non solo a riconoscerne il potenziale performativo anche nella sua componente sessuale, ma soprattutto a portarne visibilmente iscritte sul suo corpo (scenico e non) le 'tracce'.

Il caso Sarah Bernhardt.

Negli ultimi anni dell'Ottocento, la recitazione 'moderna' delle esponenti della nuova scuola – come appunto Sarah Bernhardt e Eleonora Duse – iniziò a essere contrassegnata, non a caso, da sintomatici aggettivi, quali 'inquieta', 'nervosa', 'mobile e bizzarra'. Sarah Bernhardt rappresenta probabilmente l'esempio più emblematico, non solo per le sue sfaccettature molteplici, per la sua capacità di percorrere e di esprimere l'immaginario *fin de siècle* e del primo Novecento, o per

1896, in «L'année psychologique», vol. 3., pp. 279-295.

⁶³ Lucia Re, *D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: il rapporto autore-attrice fra decadentismo e modernità*, «MLN», 117, 1 (January 2002) (Italian Issue), pp. 115-152, <<http://muse.jhu.edu/journals/mln/summary/v117/117.1re.html>>; Laura Mariani, *Diversamente belle: Vecchiaia eroica di Sarah Bernhardt*, "più che bellezza" di Eleonora Duse, in *Storia delle Donne*, 12, 2016, pp. 13-28, <www.fupress.net/index.php/sdd>. In particolare, sulla figura di Eleonora Duse e il suo stile recitativo di quegli anni si vedano i saggi di Donatella Orecchia, *Un gusto immorale dell'arte: fra repertorio moderno e nevrosi stilistica*, in Maria Ida Biggi, Paolo Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Bulzoni, Roma 2009, pp. 147-161; *Il corpo nervoso come corpo scenico: sguardi sulla giovane Duse*, in Margarete Durst, M. Caterina Poznanski, *La creatività: percorsi di genere*, FrancoAngeli, Milano 2011, pp. 121-139 e *Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco*, 1 (gennaio-giugno 2013), pp. 110-123, <<http://www.arabeschi.it/immaginario-dei-nervi-e-il-corpo-scenico-ottocentesco/>>.

⁶⁴ Mark S. Micale, *Approaching Hysteria* cit., p. 182.



Fig. 5. Sarah Bernhardt in Amleto. *La Tragique histoire*

la capacità di aver fatto proprio questo tipo di stile recitativo. Assumendo ora i tratti della *femme fatale*, ora della *femme fragile*, Bernhardt è stata in grado di promuovere un'immagine di femminilità 'costruita' e inquietante, di donna enigmatica e segnata dal fantasma della bisessualità, poiché dotata di una naturale androginità che le permetteva di oscillare continuamente fra il femminile e il maschile. Inoltre, per il suo legame con il *demi-monde*, per il suo mestiere di attrice e per l'appartenenza alla 'razza ebraica' di cui andava fiera, la 'Divina' visse tutta la vita sull'orlo dell'accettazione sociale, ma riuscendo a divenire in seguito, anche in virtù di questo, attrante più di ogni altra attrice, non solo per i pubblici di massa, ma anche per l'*élite* intellettuale. Definita la donna serpente dal corpo filiforme e dal torso saldo, l'androgina, la bizzarra e la sinuosa, non solo per le sue forme

naturali, Sarah Bernhardt era in grado di avvitarsi su se stessa o di distendersi nelle più morbide modulazioni. Il suo corpo si esaltava e si contraddiceva ricorrendo a contrasti imprevisi o a sapienti dislocazioni fisiche fra torso-collo-testa, bacino-cosce-gambe, braccia-mani rispetto al tronco, come se stesse ri-mettendo in scena gli atti di quel canovaccio isterico a lungo osservato durante le lezioni-spettacolo di Charcot. E, in quanto attrice, era ben presente a se stessa nei suoi processi creativi, nonché consapevole di ciò che avrebbe portato sulla scena attraverso il suo corpo e di ciò che avrebbe potuto potenzialmente provocare. È dunque un corpo costruito ad arte il suo, un'arte che gli corrispondeva per la tensione al raddoppiamento e alla moltiplicazione.

Secondo Jules Lemaitre, la Bernhardt «fa ciò che nessuno aveva osato fare prima di lei: recita con tutto il suo corpo. [...] ella mette in tutti i personaggi non solo la sua anima, tutta la sua intelligenza, e tutta la sua grazia fisica, ma anche tutto il suo sesso»: ⁶⁵ usava dunque l'intero corpo in scena, dispiegando un'evidente sensualità

⁶⁵ Lucia Re, *D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt* cit., p. 121.

e quasi ostentando la sua intimità, elemento più originale e coraggioso della sua arte. Ciò che la rendeva affascinante per le donne – prime fra tutte le attrici, fra cui ad esempio la Duse ed Ellen Terry – era proprio il fatto che osava essere sempre prima di tutto se stessa, adattando ogni ruolo alla propria immagine (invece di adattarsi ad essi) e contraddicendo così visibilmente i luoghi comuni sulla passività e sulla debolezza femminili. La Divina appariva dunque una donna forte, una figura fatale e al contempo l’incarnazione della donna nuova. L’immagine sfrenata e sensuale, ma allo stesso tempo artificiosa e astratta, della Bernhardt, apparve come la negazione del decoro femminile e della moderazione ed eleganza usualmente raccomandate alle attrici serie, per esorcizzarne il sospetto di promiscuità, perennemente associato alle donne di teatro, ma soprattutto per assimilarle al perbenismo borghese. La Bernhardt aveva sviluppato una tecnica che ne faceva il compendio di una spiccata energia sessuale e di un’ammaliante artificialità femminile, i cui segni – fra cui i movimenti spasmodici del corpo – si esprimevano mediante pose maestose e audaci, dando dunque l’impressione di essere ‘tutta corpo’ e ‘tutta sesso’, tutta esteriorità e tutta artificio, come le *hysterical stars* charcottiane, ma con un’importante variante: Sarah era assolutamente conscia e consapevole della sua immagine. Nell’epoca della nascente psicanalisi la Divina, passando attraverso centoventicinque personaggi, incarnava la femminilità come maschera dai molti volti, a cui solo l’attrice poteva dare unità, e non stupisce che anche il giovane Freud, a quell’epoca allievo di Charcot, rimase colpito proprio dall’incarnazione di una femminilità assoluta di Bernhardt, che non faceva differenza fra teatro e vita, così come dal fatto che ogni suo agni arto e ogni sua giuntura partecipasse a quella recitazione.⁶⁶

Il fascino di Sarah Bernhardt, la cui arte era tutta giocata sui concetti di molteplicità e divisione, si esercitava anche attraverso la scelta di interpretare ruoli *en travesti* e la capacità di creare richiami e spostamenti continui dall’erotismo della scena alla vita ‘vera’. Sin da giovane la grande attrice, in virtù delle sue caratteristiche fisiche, sembrava predestinata a interpretare personaggi di vittime di ambo i sessi poiché aveva il corpo minuto, il volto pallido e un aspetto malaticcio. Come sottolinea Laura Mariani, in *Sarah Bernhardt, Colette e l’arte del travestimento* (2016), in età matura, a chi le domandava perché lei, così idealmente donna, preferisse Amleto ad Ofelia, rispondeva con la sua più spiccante caratteristica – la provocazione –, che non preferiva tanto le parti maschili, quanto piuttosto i cervelli maschili. Secondo Bernhardt, solo un’attrice ‘intellettuale’ era in grado di valorizzare certi personaggi e soprattutto ‘il loro carattere di esseri non sessuati’: gli ‘*insexuée*’ che tanto amava, perché in essi «l’anima e il pensiero bruciavano il corpo, riducendolo a un fantasma», e a cui aveva dato tutta se stessa, fra voce e corpo. Pose però un limite, vale a dire

⁶⁶ Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l’arte del travestimento*, Cue Press, Bologna 2016, p. 69.



Fig. 6. Anonimo, Sarah Bernhardt nuda.

che una donna poteva interpretare un uomo solo «quando si trattava di un cervello in un corpo debole», ed è per questa ragione che tutti i personaggi maschili da lei scelti erano *'insexués'*, per non violare l'intima natura dell'interpretazione. Le ragioni per cui sceglieva di recitare ruoli maschili che richiedevano l'interpretazione di un'attrice, erano le stesse che la spingevano a rifiutare certi personaggi femminili, come fece con *Chimène*, la protagonista del *Cid* di Corneille, poiché il personaggio le sembrava falso, femminile solo per le sue debolezze e versatile solo per le sue insicurezze, agli antipodi dunque rispetto alla *Fedra* di Racine, capace di parlare in nome di tutte le donne e di imporsi anche al pubblico condizionandolo sensibilmente.⁶⁷ Rendendo il travestimento l'anima del personaggio, Sarah Bernhardt evocava scomposizioni ancor più ardite⁶⁸ e fu la maggiore interprete sulle scene teatrali di questo sdoppiamento, messo in scena mediante ricomposizioni romantiche e, a

tratti, nevrotiche del presente. Non stupisce quindi che il suo *Amleto* (fig. 5) sia stato definito «il primo dei nevrastenici»: un eroe incline a scatti di nervi, esaltati dall'attrice attraverso un gioco di dettagli e frammenti corporei strettamente connessi con la sua *silhouette* androgina.

Come è stato ampiamente sottolineato, Bernhardt è solita recitare sempre un unico personaggio, se stessa, femminilizzando pertanto anche i personaggi maschili. Infatti, come riporta Mariani facendo riferimento all'opera che Colette scrisse in onore dell'amica, Sarah, parlando con Colette di un'attrice che interpretava l'*Aiglon*, le mosse una critica feroce sottolineando che essa «non era né abbastanza uomo per farci dimenticare il travestimento; né abbastanza donna per renderlo seducente».⁶⁹ La Divina scelse chiaramente la seconda via, ma con un atteggiamento tutt'altro che passivo: sceglieva liberamente i personaggi per affinità ai suoi 'nervi' e alla

⁶⁷ Ivi, p. 79.

⁶⁸ Adelaide Ristori, un'artista di tutt'altra generazione rispetto a Sarah, definì la Divina «una grande attrice [...] proteiforme» che sembrava però voler fare troppe cose in un'unica volta.

⁶⁹ Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette* cit., p. 93.

sua sensibilità, nonché ai gusti del pubblico, facendoli poi lievitare spiazzando le consequenzialità relative al sesso o alla verosimiglianza. Sarah creava con il pubblico un rapporto fisico, tale da attirarlo a sé e fargli perdere il libero arbitrio, poiché, come lei stessa ha dichiarato, nell'*Art du théâtre*, quando «si sente che la folla degli spettatori è totalmente dipendente, quando esplodono gli applausi, il piacere rassomiglia a quello che si produce [...] nei momenti di amore più intenso». Il magnetismo con il quale muoveva e toccava i nervi del pubblico era irresistibile e, infatti, molte testimonianze sulle rappresentazioni teatrali della Divina hanno parlato di una specie di brivido, derivato dal vedere violentemente infranti sul palcoscenico tutti i tabù sulla femminilità e dall'esibizione di desideri sfrenati ritenuti dalla morale borghese perversi e innaturali in una donna.⁷⁰ Bernhardt non solo era elettrizzante, quindi, ma anche abile nel provocare negli spettatori un brivido di orrore, per quanto piacevole. Oltrepassando l'identificazione femminilità-natura e presentando le donne come soggetti dotati di volontà, di autoconsapevolezza e di capacità creativa (anche nell'arte di piacere e della costruzione di artifici), Sarah sentì la necessità di ridefinire per altre vie la femminilità, da lei intesa come disponibilità a 'uscire da sé' e da quella immagine di «donne di oggi, tutte azioni e copie degli uomini».⁷¹ per ritrovarsi nella creazione. Considerava infatti la femminilità un elemento costitutivo della forza attrattiva del teatro, in quanto costruzione paziente ed elaborata di una maschera – spesso inverosimile secondo George Bernard Shaw tanto da renderla una macchina del recitare⁷² – a cui occorreva aderire perfettamente, ma che lasciava intravedere dietro di sé qualcosa di non artefatto e di misterioso, qualcosa che apparteneva alla donna prima che all'attrice, che sembrava sfuggire al controllo scenico e che per questo ancor più sorprende. Bernhardt metteva in scena stereotipi della femminilità, segnati però dalla passionalità o da forme di ambiguo erotismo, a cui non rinunciò mai – come dimostrano diverse fotografie di repertorio (fig. 6) –, così come non rinunciò a valorizzare, ed esibire, le sue gambe lunghissime con calzamaglie aderenti e lunghi stivali, utilizzando il travestimento soprattutto per dominare il tempo e invadere il repertorio maschile. Risultava eccentrica dunque, poiché sempre in tensione rispetto ad un centro (un'anima, una maschera) di per sé mobile, ed eccessiva, perché sempre 'sopra le righe' sia come

⁷⁰ Lucia Re, *D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt* cit., p. 128-129.

⁷¹ Anaïs Nin, *Il diario, Bompiani*, Milano 1977, vol.1 (1931-34), p. 332.

⁷² Come sottolinea Lucia Re, secondo George Bernard Shaw, la Bernhardt ha un effetto *dreadful* poiché appare come una mostruosa macchina per recitare. Secondo il celebre drammaturgo, nel suo corpo, che appare selvaggio e al contempo perfettamente controllato, c'è qualcosa di perturbante e profondamente inquietante. Un'incarnazione disumana di un artificio totalmente agli antipodi rispetto all'immagine familiare e rassicurante della donna legata ai normali (e naturali) ritmi biologici del corpo e della maternità. (141). La Bernhardt sembra dunque una macchina perfetta, un automa, così come le isteriche di Charcot che durante l'ipnosi venivano paragonate dal medico francese al corpo-macchina perfetto di LaMettrie

attrice recitante che come personaggio nella vita, così come sempre all'insegna dell'eccesso risultavano le sue *performances*. È esattamente qui che risiede la loro carica trasgressiva: in una distanza dalla 'norma' che le avvicinava sensibilmente alla sfera dell'arte nonché alla sessualità 'incerta' e all'eccentricità delle 'attrici' isteriche charcottiene.

A partire da questo retroscena, Sarah Bernhardt produceva le sue provocanti erosioni dei confini dei generi e dei sessi. In virtù di tali prerogative, non stupisce dunque che sia stata venerata proprio da Oscar Wilde, il quale scrisse per lei – nel 1891 e in francese – la *Salomé*: uno dei suoi testi più perturbanti.⁷³ Come ricorda Lucia Re (2002), al centro del dramma c'è non solo un'attrice/diva nel ruolo principale, ma un'attrice il cui ruolo è una sorta di *mise en abîme* della figura stessa dell'attrice/diva. Il personaggio di Salomé-Bernhardt è infatti l'oggetto del desiderio e della visione collettiva e voyeristica degli altri personaggi all'interno del dramma, una recitatrice abile e affascinante, il cui corpo – sapientemente controllato e usato – seduce chi la guarda e la ascolta, una seduzione che, inscenata sul palco, si specchia e raddoppia nello sguardo del pubblico seduto in platea. Attraverso la figura di Salomé, Wilde e Bernhardt lanciano un violento attacco al puritanesimo vittoriano in quanto Salomé, con la sua indomita forza e aggressività sessuale, rappresenta l'antitesi dell'angelo del focolare vittoriano, un personaggio profondamente sovversivo, dunque, e destinato – come infatti fu – ad essere censurato.

Consapevole del dibattito esistente in relazione alla natura femminile – definita incapace di creare, facilmente suggestionabile, incline all'imitazione incontrollata e facile preda dell'isteria – Sarah Bernhardt risponde guardando esclusivamente ai problemi del linguaggio teatrale e alla potenzialità scenica che quel tipo di corporeità era in grado di scaturire, rifiutando pertanto i pregiudizi misogini pseudo-positivisti, superandoli e ribaltandoli di 'segno'. Come scrive infatti:

L'arte teatrale mi sembra un'arte femminile, dato che contiene in se stessa tutti gli artifici che sono di competenza della donna: il desiderio di piacere, la facilità di esteriorizzare i propri sentimenti e di dissimulare i propri difetti, e l'assimilazione che è l'essenza della donna. E ciò che dà ancora alla donna una piccola superiorità, è di essere donna, e che le qualità psichiche generalmente vincono sulle qualità psichiche dell'uomo. È perché la nostra arte così bella e così completa che riflette tutte le altre arti, la nostra arte [...] resta un po' inferiore perché non può esercitarsi senza la bellezza del corpo [...].⁷⁴

⁷³ Cfr. Elaine Showalter, *Sexual Anarchy* cit., pp. 144-162.

⁷⁴ Cit. in Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette* cit., p. 66. Attraverso queste parole Sarah Bernhardt sembra infatti rispondere alle teorie di Charles Darwin e Havelock Ellis, nonché ad alcuni stereotipi tipici della cultura ottocentesca. Darwin in *The Descent of Man* (1871) aveva suggerito infatti che le donne, inferiori all'uomo in tutte le arti, fossero naturalmente passive, emotive ed incapace di pensiero o azioni proprie originali, e quindi avessero una naturale tendenza a ripetere, subire ed imitare, oltre

Le parole di Sarah rivelano non solo la volontà di esaltare la superiorità della donna in quanto donna (nell'arte del teatro), ma anche un insieme di contraddizioni interessanti. Quando sottolinea le 'competenze della donna', Sarah parla infatti di 'facilità di esteriorizzare i sentimenti', il che sembra ipotizzare un'assenza di finzione o artificio del corpo, dal momento che tutto viene proiettato sull'apparenza di esso e sulla sua capacità di comunicare mediante un linguaggio iconico, ma quando parla di 'dissimulazione' sembra introdurre una capacità conscia di finzione controllata, così come quando definisce l'assimilazione, 'l'essenza della donna'. Le tre 'competenze' femminili descritte dall'attrice, a mio parere, sembrano richiamare alcune delle prerogative, ma anche delle ambiguità e delle problematiche, delle isteriche di Charcot: donne la cui patologia si esprimeva attraverso il corpo e l'esibizione di sintomi, in cui risulta difficile stabilire un confine netto fra realtà e finzione, e 'malate' di un meccanismo pericoloso di imitazione-assimilazione incontrollata. Sarah Bernhardt sembra di fatto operare una demedicalizzazione dell'isteria, trasformandola in arte e approfittando proprio dell'indeterminatezza della 'patologia'. Attraverso una revisione e una riappropriazione totale dell'isteria, inoltre, l'attrice si ispira chiaramente e volutamente proprio al corpo femminile isterico, e alla sua sessualità incerta e 'fuori norma', per promuovere e dar voce a un nuovo tipo di femminilità e a una nuova immagine di donna.

Come suggerisce Claudine Hermann nella sua introduzione alla ristampa femminista di *Ma double vie* (1980) e come ricorda Mariani, per capire l'importanza di Sarah Bernhardt e della sua figura bisogna in primo luogo focalizzare l'attenzione sulla qualità di imprenditrice di se stessa e sulla sua lezione di libertà e di indipendenza femminile. La sua immagine pubblica puntava sulla femminilità come maschera e sul travestimento quali elementi di ricerca e autocostruzione attraverso l'altro da sé: temi centrali questi, sia per il lavoro attorico, sia per i processi di formazione dell'identità femminile fra i due secoli. La sua immagine femminile oscillava continuamente fra maschile e femminile, fra 'donna nuova' e femminilità totale, comportando dunque una nuova concezione dell'identità: un luogo di tensioni in divenire fra mostruoso e sublime, fra interno ed esterno, fra

che a eccitarsi facilmente. Ciò le rendeva da un lato pericolosamente deboli e potenzialmente vittime di passioni e degenerazioni pericolose, ma dall'altro anche particolarmente adatte a recepire l'influenza civilizzatrice dell'uomo e ad essere indirizzate sulla retta via della maternità e degli affetti familiari. La stessa passività, la rapidità di percezione e la capacità imitative femminili sono anche alla base del luogo comune secondo cui le donne avrebbero brillato più degli uomini solo nel teatro e nell'arte della recitazione. Come afferma Havelock Ellis – profondamente influenzato nelle sue teorie da Lombroso e Mantegazza – le donne infatti sono potenzialmente grandi attrici poiché con la loro esplosività emotiva, la loro eccitabilità e la loro abitudine a imitare, sono comunque istintivamente attrici. Ellis cita proprio la Bernhardt – insieme alla Duse – come esempio dell'indiscussa preminenza delle donne nel teatro, ma lo fa solo per sfatare il mito che esse siano dotate di genio poiché ciò che la Bernhardt – così come la Duse – ha fatto è semplicemente quello che tutte le donne sono comunque in grado di fare.

identità sociale-biologica e culturale, che tanto sembra richiamare la condizione identitaria-sessuale delle pazienti di Jean-Martin Charcot. Inoltre, Sarah sembra voler fare del proprio corpo un *medium* attraverso cui dar voce e un'ulteriore possibilità di riscatto anche alla donna isterica. La Bernhardt, che consciamente porta iscritte su di sé le 'tracce' isteriche, sembra infatti voler dichiarare: 'Io sono una Donna, un'Attrice, (ma anche) un'Isterica, quindi Sono!', rivendicando al contempo l'identità e l'autenticità delle donne, delle attrici e delle isteriche di cui si 'fa' portavoce e mezzo espressivo.

Sesso, carta e palco

La fabbrica del teatro nelle riviste LGBT+ «Fuori!», «Lambda» e «Babilonia» (1971-1984)

Cristina Tosetto

Fin dagli anni Settanta, le riviste legate alla liberazione (omo)sessuale o, secondo uno sguardo retrospettivo, alla galassia LGBT+ (il termine «omosessuale» comprendendo all'epoca travestiti, transessuali, sadomasochisti e quanti avessero un'esperienza della propria sessualità e/o del proprio genere diversa dalla norma eterosessuale), hanno dato spazio al teatro. Che «Lambda» elegga il Living Theatre quale interlocutore privilegiato,¹ che «Babilonia» consacrì approfondimenti a Jean Genet² e al *Rocky Horror Picture Show*,³ tutto ciò è già degno di nota: ma i loro redattori e collaboratori si spinsero oltre calcando in prima persona i palchi. Alfredo Cohen e Mario Mieli⁴ sono stati tra i primi attivisti a mettere in scena, fin dalla metà degli anni Settanta, i temi del sesso e della sessualità⁵. All'epoca, diedero impulso a una «gaia critica» che vedeva nel travestitismo una via alla liberazione sessuale. Per la prima volta anche la critica teatrale fu portata a «sessualizzare» il suo oggetto di studio (*Di che sesso è il teatro?*⁶ si chiese Antonio Attisani su «Scena»), in

¹ Si veda in particolare il caso della pubblicazione della poesia *L'amore che osa pronunciare il suo nome* di James Kirkup segnalata alla redazione di «Lambda» da due attori del Living Theatre: Ilion e Carol Westernik. S.a., *Blasfemo?*, «Lambda», 10 (1977), p. 1. Successivamente, Felix Cossolo, direttore di «Lambda», racconterà di come ha conosciuto il Living: «Ho conosciuto personalmente i compagni del LIVING soltanto il 17 gennaio 1980 al Cabaret Voltaire dove hanno presentato il nuovo allestimento di ANTIGONE. Ma i primi rapporti epistolari con alcuni del LIVING risalgono a due anni fa circa. Ilion e Carol ci inviarono la traduzione della poesia L'AMORE CHE OSA DIRE IL SUO NOME di James Kirkup che tanto scalpore suscitò in Inghilterra e che provocò il sequestro del giornale e la condanna del direttore di GAY NEWS». Julian Beck, Tom Walker, Argento, Ilion Troy, *The Living Theatre*, intervista a cura di Felix Cossolo, «Lambda», 26 (1980), p. 4.

² F. Gnerre e A. Veneziani (a cura di), *Jean Genet*, «Babilonia», 5 (1983), pp. 12-18.

³ Paolo Belluso, Fabio Merkel (a cura di), *The Rocky Horror Picture Show*, «Babilonia», 2 (1983), pp. 8-13.

⁴ Per un'analisi della sua attività teatrale cfr.: Stefano Casi, *L'omosessualità e il suo doppio. Il teatro di Mario Mieli*, «Rivista di sessuologia», 2 (1992), pp. 158-168; Daniela Quarta, *La traviata norma. Espressioni formali di una minoranza nel movimento del '77*, «RIDS», 81 (marzo 1981), pp. 3-26; Concetta D'Angeli, *Teatro Talento Tenacia... Mario Mieli*, «Atti&Sipari», 3 (ottobre 2008), pp. 14-15.

⁵ In appendice propongo alcune brevi notizie biografiche su alcuni dei protagonisti trattati in questo articolo.

⁶ Antonio Attisani (a cura di), *Di che sesso è il teatro?*, «Scena», 1 (1978), pp. 4-5.

un momento storico in cui numerosi collettivi profilavano l'opzione di un «teatro frocio», espressione correntemente usata per definire in quegli anni un certo teatro omosessuale militante, come riporta Stefano Casi.⁷ Alla fine degli anni Settanta, la spettacolarizzazione del «teatro frocio» era dietro l'angolo. Ciro Cascina diede allora nuova dignità al travestitismo riallacciandosi alla tradizione napoletana del femminiello,⁸ capace di infondere dinamismo al teatro in seno al movimento.

Dal punto di vista degli studi di genere, il «teatro frocio» è particolarmente interessante perché utilizzò il travestitismo come mezzo per decostruire la tacita normalità eterosessuale opponendogli, nel caso di Mieli, l'esperienza di una «transessualità antidentitaria».⁹ In relazione a Mieli, questo approccio pratico e militante («politica dell'esperienza»)¹⁰ è stato qualificato *queer*¹¹ per sottolinearne la rimozione dalla «teoria *queer* accademica».¹² Ecco quindi che lo studio della fabbrica del teatro sorta in queste riviste permetterebbe di risalire alle radici storico-politiche di una via *queer* che ci sembra eccedere il teatro di Mieli e che oggi è ancora trascurata.

Non si tratta di ingigantire il contributo di Mieli ma di ricollegarsi all'attualità della ricerca in un momento in cui gli studi di genere gli testimoniano una nuova attenzione. Penso cioè sia utile sottolineare la complementarità tra *Elementi di critica omosessuale* di Mieli e l'impatto del teatro che praticò. Tuttavia non si teorizza qui l'esistenza di un teatro transessuale capitanato da Mieli. Si avanza la tesi che la sua «estetica transessuale», cioè l'idea che il travestitismo possa scardinare la

⁷ Stefano Casi, *Teatro in delirio, la vera storia del K.G.B.&B., Kassero Gay Band and Ballet*, Centro di Documentazione Il Cassero, Bologna 1989.

⁸ Il femminiello è una figura tipica della cultura popolare partenopea, termine usato per riferirsi ai travestiti maschi con espressività marcatamente femminile. Il femminiello fa parte del folklore ed è storicamente ancorato nel tessuto urbano cittadino dove gode di una posizione di rispetto. Eugenio Zito, Paolo Valerio, *Corpi sull'uscio, identità possibili. Il fenomeno dei femminielli a Napoli*, Filema, Napoli 2010.

⁹ Tim Dean, "Il mio tesoro. Note a posteriori", in Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, a cura di Gianni Rossi Barilli e Paola Mieli, Feltrinelli, Milano 2005 (ed. orig. 1977), p. 257.

¹⁰ «Politique de l'expérience». Massimo Prearo, *La trajectoire révolutionnaire du militantisme homosexuel italien dans les années 1970*, «Cahiers d'histoire», 119 (avril-juin 2012).

¹¹ *Queer* è un termine inglese che significa letteralmente «strano», «bizzarro» e «deviante». Questo termine è stato proposto per indicare una forma di pensiero che Teresa de Lauretis nel 1991 ha condensato nella formula *queer theory*. Oggi si traduce questo termine al plurale parlando di «teorie *queer*». Secondo Lorenzo Bernini «le teorie *queer* possono essere descritte come filosofie politiche critiche che, assumendo il punto di vista delle minoranze sessuali, denunciano come arbitrario, abusivo e intollerabile il regime che le rende tali, senza offrire necessariamente soluzioni o alternative, ma lasciando per lo più alle pratiche di lotta dei movimenti sociali e dei singoli soggetti il compito di elaborare e sperimentare le une e le altre». Lorenzo Bernini, *Le teorie queer. Un'introduzione*, Mimesis, Milano 2017, p. 53.

¹² Prearo Massimo, *Le radici rimosse della queer theory: Una genealogia da ricostruire*, «Genesis. Rivista italiana delle storiche», 1-2 (dicembre 2012), pp. 95-114.

separazione di genere, abbia suscitato l'attenzione di altri gruppi teatrali. Questo dovrebbe stimolare lo studio di altri collettivi e artisti che, come Alfredo Cohen e Ciro Cascina, conobbero il pensiero di Mieli senza per questo uniformizzarsi, tracciando quindi percorsi personali all'interno della galassia dei movimenti di liberazione sessuale, percorsi che oggi potremmo definire *queer*. In quanto luogo di elaborazione di pensiero politico ed estetico, le riviste sembrano favorire questo approccio corale, basti vedere i nomi degli artisti e dei collettivi citati ed intervistati in seguito alla loro partecipazione a manifestazioni ed eventi legati ai movimenti di liberazione: Caramella al Mughetto, Leo Pantaleo, il FAAG di Roma, il Collettivo teatro rituale di Torino, Giorgio Straccivarius di Perugia, la Compagnia Teatrale di Parma, le Queen's regines, il gruppo La Camera di Bologna, il Collettivo Teatrale Trousses Merletti Cappuccini e Cappelliere di Parma, Nino Gennaro del collettivo Il Teatro Madre, Riccardo Reim.

Nell'attuale contesto di crociate «anti-genere»,¹³ ci sembra ancor più utile sottolineare questa dimensione corale del teatro nelle riviste LGBT+ e rievocare figure oggi trascurate come Alfredo Cohen e Ciro Cascina. Queste riviste ci permetteranno quindi di risalire alle tendenze e alle contraddizioni che attraversano la pratica del teatro della liberazione (omo)sexuale: «e poi dicono che tutti i diversi sono uguali!». ¹⁴ L'espressione «teatro dei sessi» ci è parsa perfetta per identificare queste pratiche come anticipatrici delle future teorie *queer* così come l'espressione «teatro frocio» permette di ricollocarlo nella cultura del periodo. Come le riviste prepararono e ampliarono questo «teatro frocio» e possibile «teatro dei sessi»?

In un itinerario tra storiografia teatrale e studi di genere, intendiamo tracciare una prima fisiologia del teatro dei nascenti movimenti LGBT+ italiani attraverso l'analisi delle riviste «Fuori!» (1971-1982), «Lambda» (1976-1982) e «Babilonia» (1982-2009). Citeremo anche alcune riviste effimere legate all'area milanese: «Usciamo Fuori!», «Il vespasiano degli omosessuali» e «Dalle cantine frocie». Studieremo come questi periodici, fagocitando apporti eterogenei, diventarono laboratorio politico ed estetico. Il corpus non è rappresentativo di tutte le pubblicazioni create dai movimenti omosessuali.¹⁵ Abbiamo scelto queste riviste perché sono legate ad alcune fasi chiave della storia di questi movimenti e perché hanno funzionato come luoghi di incontro e di confronto tra correnti opposte.

Il 1971 corrisponde all'uscita del numero zero della rivista «Fuori!» e alla nascita dell'omonimo movimento. Il nostro studio si conclude nel 1984, due anni dopo la chiusura di «Fuori!» e di «Lambda» e un anno dopo il suicidio di Mario Mieli, inizio

¹³ Sara Garbagnoli, Massimo Prearo, *La croisade "anti-genre", Du Vatican aux Manifs pour tous*, Textuel, Paris 2017.

¹⁴ S.a., *A questo numero di "dalle cantine" hanno collaborato*, «Dalle cantine frocie», 1 (1977), n.n.

¹⁵ Stefano Casi, *Catalogo dei periodici omosessuali italiani*, Circolo culturale XXVIII giugno & Arci gay, Bologna 1986.

di una nuova fase in cui i movimenti omosessuali si confrontano con inedite forme d'integrazione e con l'epidemia dell'AIDS che diventerà di bruciante attualità nel 1985 alla morte del celebre attore americano Rock Hudson.¹⁶ Il numero importante di documenti consultati ci ha spinto a concentrarci in particolare sulle figure di Alfredo Cohen, Mario Mieli e Ciro Cascina, primi artisti interni ai movimenti.¹⁷

Si tratta di considerare «Fuori!», «Lambda» e «Babilonia» come autonomi oggetti di ricerca storiografica, approccio direttamente ispirato all'attività del GRIRT (Groupe de Recherche Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre) e chiave metodologica della mia tesi dottorale. In quest'ottica, la composizione della pagina, la scelta dei materiali, la successione dei testi e delle firme, l'apparire di fotografie e di fumetti, denotano l'architettura mobile della rivista, luogo filosofico-politico dell'incontro bello (perché fortuito) tra sesso e teatro.

«Fuori!» ovvero il sesso è politico

Il 15 aprile 1971, su «La Stampa», l'articolo di Andrea Romero¹⁸ intitolato *L'infelice che ama la sua immagine*, riguardo alla cura psichiatrica dell'omosessualità,¹⁹ aveva spinto un gruppo di Torino a scrivere alla redazione del quotidiano che però rifiutò di pubblicare la lettera. Qualche mese più tardi, nel dicembre 1971, apparve il numero zero della rivista «Fuori!», ad opera di Angelo Pezzana, Alfredo Cohen, Emma Allais, Mariasilvia Spolato, Myriam Cristallo, Carlo Sismondi, e il suo compagno Francis Padovani. L'iniziativa puntava alla controinformazione sulla scia dei numerosi periodici underground internazionali che Angelo Pezzana, all'epoca libraio, vendeva e leggeva. Si trattò di «qualche

¹⁶ La vicinanza del caso Hudson del 1985 e il suicidio di Mieli nel 1983 è significativa. Mieli ha come orizzonte di riferimento la liberazione (omo)sessuale e non tiene conto dei rischi di questa liberazione perché non si è confrontato con l'epidemia, ciò che può rendere in parte anacronistico il suo pensiero come nota Tim Dean, "Il mio tesoro. Note a posteriori", in Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale* cit., p. 254. Mieli ha quindi una visione che appartiene alla fase iniziale del movimento ma che oggi è letta ed esaminata nell'ottica delle teorie queer.

¹⁷ Alfredo Cohen, Mario Mieli e Ciro Cascina non sono stati i tre nomi della loro generazione. Sono stati tra i primi artisti legati ai movimenti italiani di liberazione sessuale. Altri maestri della recitazione *en travesti* come Paolo Poli, Dominot e Vinicio Diamanti conoscevano i movimenti ma non vi parteciparono così attivamente. Un volume edito nel 1976 traccia un panorama del travestitismo a teatro e nelle arti senza abbordare però la tematica della liberazione (omo)sessuale: Gillo Dorfles, Giovanni Buttafava, Gianni Romoli, Peppe Delconte, Carlo Romano, *Gli uni & gli altri, travestiti e travestitismi nell'altre, nel teatro, nel cinema, nella musica, nel cabaret e nella vita quotidiana*, Arcana Editrice, Roma 1976.

¹⁸ Primario neurologo dell'ospedale Mauriziano di Torino. Gianni Rossi Barilli, *Il movimento gay in Italia*, Feltrinelli, Milano 1999, p. 49.

¹⁹ L'articolo fa riferimento al libro *Diario di un omosessuale* di Giacomo Dacquino pubblicato nel 1970. Il libro esprime l'ideologia dello psichiatra Dacquino ma è raccontato dal punto di vista di un ragazzo in fase di «guarigione» dalla sua omosessualità.

migliaio di copie distribuite a mano».²⁰ All'interno, la caricatura di Romero/Freud presenta il suo articolo sull'omosessualità racchiuso in un fumetto. La copertina della rivista mostra un gruppo di manifestanti sorridenti che avanza abbracciandosi e levando il pugno nel saluto marxista. Difficile riconoscere qualcuno dei fondatori: perché quindi questa fotografia? Secondo Myriam Cristallo la redazione voleva far credere ad un movimento ampio; per questo nella notte prima del lancio della rivista alcuni redattori scrissero sui monumenti di Torino slogan inneggianti alla liberazione omosessuale: «per dare l'impressione che – dietro i quattro gatti che eravamo allora – si celasse un vero e proprio movimento di popolo».²¹

Nasce così la prima rivista italiana del movimento omosessuale. L'obiettivo era duplice: creare un mezzo libero di controinformazione e costruire una rete di militanti per la liberazione sessuale. Il nome della rivista proposto dal milanese Gigiluigi, era l'acronimo di Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano (FUORI), e stava appunto ad indicare «l'uscir fuori», il «*coming out*»: rivendichiamo la nostra identità omosessuale e prendiamo la parola.

Il primo numero del «Fuori!» appare nel giugno 1972 in un formato in quarto con sulla copertina il sommario racchiuso tra larghe bande verdi e nere. Il verde diventerà il colore distintivo del movimento FUORI.²² Si trattava in parte di una riproduzione del numero zero con diverso formato.²³ Il sottotitolo è «mensile di liberazione sessuale», liberazione che si dimostra complicata per la redazione stessa.²⁴ Parte scrive sotto pseudonimo: Emma Allais²⁵ si firma Stefania Sala e Carlo Sismondi prende la piuma di Domenico Tallone.²⁶ All'epoca, l'omosessualità era considerata una malattia, era tollerata solo nella sfera privata e a volte poteva essere ragione di licenziamento.²⁷ L'iniziale motore del FUORI fu la lotta contro i discorsi pseudoscientifici sull'omosessualità. Dopo l'articolo di Romero, il Congresso Internazionale di Sessuologia «La sessualità e le sue devianze», tenutosi a Sanremo

²⁰ Gianni Rossi Barilli, *Il movimento gay in Italia* cit., p. 50.

²¹ Myriam Cristallo, *Uscir fuori. Dieci anni di lotte omosessuali in Italia 1971-1981*, prefazione di Ivan Scalfarotto, postfazione di Benedetto Della Vedova, Tei, Roma 2017, p. 70. Nel numero del 24 giugno 1972, il settimanale *Panorama* recensiva 50 militanti a Roma, venti a Torino e dieci a Milano. Gianni Rossi Barilli, *Il movimento gay in Italia* cit., p. 51.

²² S.a., *Giù le mani dagli omosessuali*, «Fuori!», 9 (maggio-giugno 1973), p. 9.

²³ Myriam Cristallo, *Uscir fuori* cit., p. 72.

²⁴ Alfredo Cohen, Anna Della Vida, Margherita Leist Jorino, Mario Mieli, Francis Padovani, Angelo Pezzana, Giuseppe R. Rosso, Stefania Sala, Mariasilvia Spolato, Domenico Tallone. La redazione ha sede a Torino in via San Francesco d'Assisi 21.

²⁵ Myriam Cristallo, *Uscir fuori* cit., pp. 161-162.

²⁶ Gianni Rossi Barilli, *Il movimento gay in Italia* cit., p. 61.

²⁷ Mariasilvia Spolato fu licenziata dal Ministero dell'istruzione per «incapacità all'insegnamento», in seguito alla pubblicazione sul settimanale *Panorama* di fotografie che la ritraevano con un cartello inneggiante alla liberazione omosessuale all'occasione della manifestazione dell'8 marzo 1972 a Roma. Myriam Cristallo, *Uscir fuori* cit., p. 28.

il 5 aprile 1972, costituì in effetti il secondo momento fondamentale nella storia della rivista e del movimento.

Le piccole fotografie che accompagnano l'articolo di Alfredo Cohen sulla prima manifestazione del FUORI in occasione del Congresso ritraggono una giovane Françoise d'Eaubonne, tra le fondatrici del FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire) nelle vesti di donna sandwich («Saluto la giusta lotta degli omosessuali e delle donne») e, in un'altra immagine, si intravede Angelo Pezzana tra le palme sanremesi con un pannello che recita «Nessuno ha il diritto di reprimere la nostra sessualità». Parteciparono all'evento, tra gli altri, Carlo Sismondi, Alfredo Cohen, Mario Mieli e Enzo Francone. Nel suo articolo *L'Omosessuale Rivoluzionario presente al I° Congresso Internazionale di Sessuologia a Sanremo viola la Situazione e rimanda a Pertinenze da stabilire*, Cohen racconta quest'esperienza con il linguaggio poetico che lo contraddistingue. Presenta la manifestazione non tanto come atto di protesta contro i congressisti riuniti ma come evento (happening) di cui giornalisti e poliziotti divennero l'ignaro pubblico:

PER NOI eravamo a Sanremo, non certo per gli psichiatri attardatisi in un convegno morto prima di essere nato. Era per noi stessi che cantavamo e gridavamo a Sanremo, e ci aspettavamo i giornali, il clamore intorno alla dimostrazione. Era per noi e i compagni sconosciuti che volevamo essere fotografati intervistati, e ci abbracciavamo davanti agli altri, gli eterosbirri, gli sconfitti, i delusi, i consumatori della noia, i Burocrati del Sesso, grandi e piccoli, i vinti della città del sole, da noi in sole, dalle nostre menti in sole. [...] Noi siamo braccia sul corpo di chi ci piace. Sessualità che ha riscontri di completezza, la pienezza del nostro riconoscerci; l'urgenza di essere FUORI! Lo sguardo dato sul tram e la carezza restituita; il corpo allargato sulla Città, la Fronte schiarita sul Pensiero. [...] Noi siamo l'immaginazione di quello che dovrà essere.²⁸

Già dal primo numero del «Fuori!», Alfredo Cohen comincia a sottoporre l'esperienza del gruppo a una rielaborazione poetica e quasi drammaturgica: l'azione dei partecipanti si frantuma progressivamente nei dettagli dei corpi che si abbracciano e si sfiorano, particolari simili a istantanee fotografiche che in un crescendo illuminano la città di una nuova libertà di movimento e di pensiero.

Alfredo Cohen dal «Fuori!» alla scena

L'attività di redattore di Cohen appare profondamente legata a quello che sarà il suo percorso artistico di cantautore e attore. Myriam Cristallo indica che già prima del suo debutto in un cabaret torinese chiamato Swing, Alfredo Cohen si esibiva

²⁸ Alfredo Cohen, *L'Omosessuale Rivoluzionario presente al I Congresso Internazionale di Sessuologia a Sanremo viola la Situazione e rimanda a Pertinenze da stabilire*, «Fuori!», 1 (giugno 1972), p. 5.

nelle case di amici e compagni mettendo in scena i temi affrontati nella rivista «Fuori!»:

Intanto Alfredo, trasferitosi a Roma, continuava il suo originale discorso di liberazione omosex attraverso le canzoni di critica alla repressione e all'ipocrisia dominante. Alle canzoni si affiancavano piccoli brani di prosa. Il suo primo recital iniziava con la frase-choc: «Salve, signori, sono anormale!». Nell'ottobre del '77 tenne, presso un teatro di Roma, un secondo recital, intitolato *Il signor Pudore*. Seme di questo suo talento piccoli brani che già da anni recitava in case amiche, dove il suo primo bersaglio era stato il sistema di «cura» dei gay da parte degli psicanalisti. «Se hai avuto madre forte e padre debole... sì [*sic*] frocio; se hai avuto padre forte e madre debole... sì [*sic.*] frocio lo stesso». ²⁹

La questione della psicanalisi accompagnerà Cohen fino all'uscita del suo primo disco del 1977 intitolato *Come barchette dentro a un tram*, che comprende il brano *Edipuccio e li briganti psicanalisti*. Il suo articolo sul Congresso sanremese preannuncia quindi uno dei temi fondamentali dei suoi spettacoli e delle sue canzoni.

Ma al di là dei temi ricorrenti, le pagine della rivista «Fuori!» permettono di ricostruire la genesi di alcuni lavori di Cohen soprattutto perché l'attore-cantautore vi pubblica dei materiali in divenire, prime rielaborazioni in chiave poetica del racconto della quotidianità degli omosessuali che saranno poi riprese nei suoi spettacoli e nelle sue canzoni. Cohen calca per la prima volta il palco nel 1974 con *Dove vai stasera amico?* in cui interpreta una carrellata di personaggi omosessuali in stile cabarettistico. Nel 1973, nella rivista «Fuori!» pubblica un articolo che ricorda il titolo del suo spettacolo: *Dove vai omosessuale?*. In questo testo, accompagnato da disegni di David Hockney in cui coppie di uomini si sfiorano e osservano nello spazio di un materasso, Cohen descrive un ventaglio di individui estremamente diversi, accomunati dalla difficoltà di vivere con gioia il proprio desiderio:

I vecchi omosessuali hanno assaporato le pagine di Proust e di Marx con la stessa golosità ed hanno preteso servirsi della propria omosessualità come raffinatezza estrema, [...] fino a cercare la propria identità in stragrandi manovre di appostamento dietro il cespuglietto, in attesa del ragazzo che fa pagare il prezzo salato della sua prestantza e della sua prestazione, davanti ai cartelloni del cinema in attesa della gente che ci starà, che esce dall'ultimo spettacolo con il sesso più indurito e con la voglia di prendersela con il primo incontrato, fino a ballare in finte balere su finte pedane e con finti riflettori accesi fintamente soltanto per chi li sogna di notte nel letto semidistrutto dalla fatica nervosa sopportata quella sera e quella giornata, in fabbrica e nel corteo, a scuola e in ufficio, per strada e sul tram, leggendo Proust e Marx con lo stesso risultato vanificato [...] fino all'arco fatale del proprio essere omosessuale in milioni di valutazioni sogget-

²⁹ Myriam Cristallo, *Uscir fuori* cit., pp. 178-179.

tive, incommensurabili nella loro stragrande ricchezza di sofferenza, ma ecco, soltanto di questo, ancora una volta.³⁰

L'articolo evoca personaggi e luoghi che costituiscono un atlante dell'universo omosessuale. In quest'ottica, la formula «vecchi omosessuali» sta ad indicare la decrepitudine data dal desiderio continuamente represso. *I vecchi omosessuali* è anche il titolo alla canzone che apre l'album *Come barchette dentro a un tram*. Nell'articolo, un lungo passaggio sui «vecchi omosessuali di settanta anni o di venti anni» che nei pomeriggi, spinti da un bruciante desiderio, vanno nei parchi ad aspettare per ore dietro i cespugli un incontro, rimanda chiaramente ad una strofa della canzone: «Città dai mille mali dove li hai confinati? I vecchi omosessuali, destini consumati, vanno a raggiungere senza sorridere, i tuoi giardini, dove, un giorno, fecero pompini».

Lo spettacolo *Oggi sul giornale* del 1975 e il recital *Salve signori sono anormale* del 1976, nei quali Cohen denuncia i luoghi comuni della stampa omofoba, si ispirano chiaramente a materiali pubblicati sul «Fuori!», rivista attenta a recensire ciò che i giornalisti spacciano per verità scientifiche sull'omosessualità. Dopo l'esperienza del «Fuori!», la rassegna stampa, scrive Stefano Casi, diventerà caratteristica dei periodici gay in generale: «Quasi tutte le riviste hanno spazi per la pubblicazione di articoli apparsi sulla stampa non gay. Si fa il confronto fra i soliti aberranti pensierini dei giornali sulle perversioni sessuali e le sue conseguenze, e la realtà di essere omosessuali».³¹

Perfino l'ultimo recital di Alfredo Cohen intitolato *Il signor Pudore* del 1977 come l'omonima canzone del suo album, trova le sue origini in una poesia pubblicata sul «Fuori!» nel 1973: *Ai signori del sesso*. Questi signori eterosessuali che alla vista dei gay sputano sul letto dove giace la loro moglie-oggetto e corrono sudando e bestemmiano per le strade al grido di «questa è la fine del mondo»,³² ricordano il signor Pudore che, come recita la canzone, «Denti bianchi sputa nero nero per la via».

I diversi materiali che Cohen pubblica e rielabora in spettacoli e canzoni sembrano partecipare a quella che lui stesso qualifica come l'«ipotesi di una rivoluzione quotidiana».³³ Si tratta di «vivere in maniera rivoluzionaria» giorno per giorno nella prospettiva di una liberazione sessuale che ribalterà il sistema capitalistico eterosessuale e borghese: «Ora, cosa colora di rivoluzionarietà [*sic*] un fatto se non il suo specifico assommarsi in prospettive di rovesciamento totale

³⁰ Alfredo Cohen, *Dove vai omosessuale?*, «Fuori!», 7 (febbraio 1973), p. 7.

³¹ Stefano Casi, *Catalogo dei periodici omosessuali italiani* cit., pp. 7-8.

³² Alfredo Cohen, *Ai signori del sesso*, «Fuori!», 9 (maggio-giugno 1973), p. 4.

³³ Alfredo Cohen, *Sull'ipotesi di una rivoluzione quotidiana*, «Fuori!», 8 (marzo 1973), p. 21.

del reale imposto, (quindi “fittizio”) [...]?».³⁴ Per Cohen, la morale imposta dal sistema capitalistico borghese è fittizia e può essere ribaltata a questo titolo. Gli omosessuali artisti, intellettuali e anche uomini di genio sono stati degli «assassini dell’omosessualità» perché accettavano che continuasse ad essere considerata un misfatto. Cohen assume invece la prospettiva dell’omosessuale rivoluzionario per il quale «Il buco del culo non sarà pertanto “quel buco del culo che lo prende, e gli piace!”, ma esattamente il reale che è nostro, al di là delle paure che, oggi, dentro la ostentazione, anche pubblica della nostra sessualità, [...] insistiamo a covare».³⁵ In quest’ottica, l’artista che lotta per la liberazione sessuale può ribaltare la falsa morale borghese sollevando il sipario sui suoi tabù, trovando le parole capaci di illuminare il suo volto represso.

Il «Fuori!» conferma questa capacità di Cohen a rendere per parole e immagini il vero volto della repressione e il desiderio di libertà degli omosessuali. «L’amore è un sentimento libero, diseguale» scrive un lettore della rivista «va dove vuole né c’è volontà che possa frenarlo; [...] Ed è quella versione dell’amore che con tanta vivezza descrive Alfredo Cohen ed altri a cui mi riferisco, finalmente sottratta ai feroci nascondimenti dei lunghi anni di costrizione e che trovo talvolta assai più limpida di altri comuni amori... di sistemazione».³⁶

Mario Mieli: marxismo, travestitismo e autocoscienza

I contributi di Mario Mieli cominciano a essere pubblicati nel «Fuori!» a partire dal terzo numero. Nel suo primo articolo, Mieli avanza l’idea che la questione della liberazione sessuale partecipi alla prospettiva marxista di liberazione completa dell’individuo.³⁷ In quest’ottica di liberazione totale dell’individuo e della sua sessualità, Mieli nota che la repressione della società capitalistica è esercitata sugli omosessuali malgrado essi siano liberi per legge ed è indirizzata in particolare verso gli omosessuali più appariscenti e androgini, sui quali si canalizza la violenza.³⁸ L’articolo situa l’interesse di Mieli per le quotidiane manifestazioni di fluidità di genere e di travestitismo nell’ambito di una più vasta rivoluzione marxista da sperimentare sulla propria pelle.

In Marocco, Mieli compera un velo blu con cui si drappeggia: «Ciò che mi torna più familiare è la risata che, avvolto nel velo blu notte, raccolgo per strada: la stessa d’Europa. L’omosessuale trascina con se le catene della propria oppressione in ogni

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ S.a. [indicazione: Lettera firmata – Venezia], Cari amici, «Fuori!», 7 (gennaio-febbraio 1973), p. 18.

³⁷ Mario Mieli, *Per la critica della questione omosessuale*, «Fuori!», 3 (settembre 1972), p. 1.

³⁸ «Essa [la lotta] si dilegua nei fatti, mentre resta codificata in leggi astratte, che mettono il cuore in pace al borghese oppressore e legalizzano la vita triste e la morte squallida della checca isterica cui è ridotto colui che è omosessuale». *Ivi*, pp. 1-2.

paese, in qualunque sistema sociale». ³⁹ Contemporaneamente, critica le operazioni chirurgiche di «riassegnazione sessuale»: «la metamorfosi di chi cede volontariamente la propria sessualità maschile, lo stereotipo di virilità da circo propagata dal Capitale in cambio dello stereotipo di donna frigida, castrata, sterile, oppressa, che il Capitale richiede». ⁴⁰ Questo giudizio si spiega in parte per il fatto che Mieli associa il tabù della separazione dei ruoli di genere all'interdizione al travestitismo, la cui violazione diventa strumento politico di liberazione sessuale. ⁴¹

Mario Mieli nota questa carica eversiva del travestitismo in un articolo che scrive per il «Fuori» a proposito del Gay Liberation Front inglese: «si travestono non per cercare di imitare lo stereotipo femminile del Capitale, ma per manifestare contro la polarità dei sessi [...] e per sbizzarrirsi nel gioco fantastico della distruzione dei ruoli». ⁴² Inizialmente il travestitismo era un tabù a cui si derogava solo in spazi e momenti prestabiliti (balli e feste soprattutto), pratica bollata come contro-rivoluzionaria dagli stessi militanti londinesi. ⁴³ Portate alla ribalta a New York dal Theatre of the Ridiculous, ⁴⁴ recuperate poi dal Transvestites & Transsexuals Group londinese, l'esibizione *en travesti* e la «scheccata» pubblica trasformano le abituali etichette spregiative di effeminati e donne mancate in arma politica del movimento.

Mieli continua la sua esplorazione del travestitismo proprio in seno al movimento «rivoluzionario», consacrando un articolo ai cosiddetti «radical-chic». Quest'articolo sul costume del rivoluzionario che si tratti di «giacca prugna dagli ampi revers e pantaloni leopardati» ⁴⁵ o dalla *mise* giapponese di Mario Mieli nella fotografia a fondo pagina, pone il problema della dialettica tra rappresentazione di sé e «pensiero critico» all'interno del movimento stesso. L'autore considera che l'oppressione delle «checche», gli omosessuali che più subiscono la violenza a causa dei loro modi femminili, abbia portato queste ultime a sviluppare uno spirito

³⁹ Mario Mieli, Piero Fassoni, *Marocco miraggio omosessuale*, «Fuori!», 4 (ottobre 1972), p. 9.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Enzo Moscato, all'epoca professore di storia e filosofia nonché futuro drammaturgo, condivide la posizione di Mieli: «I travestiti sono per noi persone estremamente importanti. Una riserva di dinamite. È già molto convincerli a non farsi operare, a restare così, come il potere non li accetta. Per questo, per le enormi contraddizioni che giorno per giorno sperimentano sulla loro pelle, i travestiti rappresentano un non indifferente potenziale rivoluzionario [...]». Enzo Moscato, *Spacca-Napoli & Buca-culi*, «Fuori!», 8 (marzo 1973), p. 6. In controtendenza rispetto alle posizioni di Mieli e Moscato, il «Fuori!» dà spazio a quanti si interrogano sul travestitismo anche nell'ottica di cambiare sesso. Monica Galdino Giansanti, travestito e redattore della rivista, anima una rubrica dedicata a travestiti, transessuali e feticisti che chiedono informazioni anche riguardo ad eventuali interventi chirurgici. Monica Galdino Giansanti, *Monica-Eon*, «Fuori!», 9 (maggio-giugno 1973), p. 10.

⁴² Mario Mieli, *London Gay Liberation Front, Angry Brigade, piume & paillettes*, «Fuori!», 5 (1972), p. 5.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Kelly I. Aliano, *Theatre of the Ridiculous, a critical history*, McFarland, Jefferson 2019.

⁴⁵ Mario Mieli, *I radical-chic o lo chic radicale*, «Fuori!», 7 (gennaio-febbraio 1973), p. 17.

critico radicato nell'esperienza personale e una consapevolezza più profonda delle dinamiche della rappresentazione di sé:

Certo qualche puritano mi verrà a obiettare che, grazie a Dio (che dico! Grazie a Marx), questa attitudine allo chic radicale non coinvolge, anzi, non concerne assolutamente la gran parte dei militanti della sinistra eterosessuale: che tutt'al più si tratta di una manifestazione della «decadenza borghese di quella congrega di emarginati, lesbiche e culattoni, che, guarda caso, è proprio una checca che ce ne viene a parlare». Ma la checca, abituata a far da bersaglio a tante critiche di tanti severi censori, di frecce e frecciate ha fatto tesoro, educandosi ad uno spirito critico elastico nel suo rigore [...]. Così la sensibilità del suo spirito critico impedisce oggi alla checca di accettare l'obiezione che il radical-chicchismo sia soltanto prodotto della «decadenza» omosessuale, perché forse della *decadenza* omosessuale da sublimati piedistalli borghesi è espressione piuttosto l'allegria coscienza di incarnare lo chic radicale comune a tanti compagni gay.⁴⁶

Radical-chic non sono quindi solamente le checche, benché quest'ultime siano le più coscienti del fenomeno. Gran parte di coloro che si identificano con i movimenti rivoluzionari aderisce inconsapevolmente all'estetica radical-chic. Mieli la definisce come il sintomo di una «dialettica esistenziale» tra ciò a cui la società capitalistica riduce l'individuo e ciò a cui egli aspira:

A mio parere il radical-chicchismo rappresenta il *côté* un po' frivolo, ma a volte assai più pesante, della dialettica del rivoluzionario con se stesso: per un verso esso soppesa l'onere del condizionamento borghese, per l'altro esprime in certo qual modo una dose di intenzionalità creativa, una voglia di recitare se stessi secondo una determinazione soggettiva, per smettere infine la carcassa dell'interprete e vitalizzare la maschera del personaggio, cui, più o meno consciamente si aspira.⁴⁷

Scegliendo come caso di studio gli ignari radical-chic, Mieli vuole insistere sulla necessità di prendere coscienza di sé, nel tentativo di incarnare quell'individuo-soggetto capace di definire ciò a cui aspira, di elaborare pensiero critico e autonome pratiche rivoluzionarie. Il teatro gioca qui solo come metafora di uno scollamento dell'individuo dal personaggio che vorrebbe incarnare. I radical-chic non si rendono conto di questo scollamento, ponendo quindi il radical-chicchismo come sinonimo di pensiero a-critico che seppellisce qualsiasi intuizione rivoluzionaria sotto la mercificazione modaiola della rivoluzione: «incomincia ad annoiare il radical-chicchismo [...] di coloro che, per dar lustro, *facciata* al “Fuori!”, si fanno in quattro per riempirne le pagine da articoli firmati dai “grandi nomi” del *gauchisme* e della “contro-cultura” internazionale, fino a fare del giornale – Dio

⁴⁶ Ivi, p. 16.

⁴⁷ Ivi, p. 17.

ce ne scampi e liberi! – un ennesimo inserto dell’«Espresso».⁴⁸ Non stupisce che la redazione abbia introdotto l’articolo specificando la sua estraneità rispetto alla posizione di Mieli⁴⁹: ma qual è questa posizione?

Negli articoli di Mieli, la questione del travestitismo si intreccia a quella dell’elaborazione di un pensiero critico sull’omosessualità che parta dalla pratica di autoscienza. Diventa presto chiaro per Mieli come le riunioni di autoscienza organizzate con gli altri compagni del FUORI di Milano⁵⁰ possano costituire uno strumento di reale pensiero critico contro la società fallocentrica⁵¹ e in rotta con la teorizzazione accademica slegata dall’esperienza soggettiva:

Guy Hocquenghem, noto teorico e stella lucentissima del FHAR, ha trattato con i piedi me e un altro compagno del «Fuori!» che ci eravamo recati da lui per discutere il metodo e le prospettive di ricerca del collettivo di presa di coscienza di Milano, snobbandoci in forza del consueto paraocchi chauvinista [*sic*] e di una strafotenza teorica assai vicina al confusionarismo [*sic*] cialtrone dei suoi amici Guatary [*sic*] e Deleuze, «*analisti anti-psicoanalitici*», come essi azzardano definirsi dettando legge (dal pulpito maschilista, e oggi assai in voga, che detengono all’università di Vincennes) sul solito codazzo peccorelle degli *snob* culturali.⁵²

Questa via dell’autoscienza risulterà incompatibile anche con l’adesione del FUORI di Torino al Partito Radicale nel 1974, che provoca quindi l’uscita di Mieli dalla rivista. La presa di distanza dal FUORI torinese, il travestitismo e l’autoscienza lo porteranno verso nuove pratiche (tra cui il teatro) e verso importanti elaborazioni teoriche (quell’«estetica transessuale» di cui ci occuperemo analizzando la rivista «Lambda»).

Le riviste dell’area milanese: Maria, Corrada, Antonina e le altre

Nel 1975, il FUORI di Milano (di cui fa parte Mieli) diventa autonomo e pubblica un bollettino, «Usciamo Fuori!», supplemento a «Rosso», periodico legato all’Autonomia Operaia. Il bollettino ebbe un solo numero ma sufficiente per rimarcare la frattura con il «Fuori!» torinese in quanto: «il giornale [«Fuori!】 rappresenta solo il collettivo redazionale che lo pubblica, ma non rispecchia e non ha mai rispecchiato la realtà più complessa e articolata del FUORI! a livello nazionale. [...] È assurdo quindi che Pezzana, uno dei responsabili del giornale, si erga a dirigenza di

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ivi*, p. 16.

⁵⁰ Collettivo FUORI di Milano, *Metodo e contenuti delle prime riunioni*, in «Fuori!», 3 (1972), p. 4.

⁵¹ Mario Rossi [pseudonimo di Mieli], *Il fallo nel cervello*, in «Fuori!», 9 (1973), pp. 13-14.

⁵² Mario Rossi, *Paris-Fhar*, in «Fuori!», 10 (1973), p. 16.

una base che è solo presunta, e che mai ha fatto deleghe di alcun genere. Per quanto ci riguarda gli togliamo l'autorità (autoconferitasi) di parlare a nome nostro». ⁵³

Qualche mese più tardi, nel marzo 1976, il collettivo teatrale Nostra Signora dei Fiori che raggruppa Mieli e alcuni membri dei nascenti COM (Collettivi Omosessuali Milanese) presenta al Teatro Quarto di Milano (oggi Teatro Arsenale), *La Traviata Norma, ovvero vaffanculo... ebbene si!*. ⁵⁴ Il Teatro Quarto diventa anche luogo di incontro dei COM e sede redazionale dell'unico numero del loro bollettino, «Il vespasiano degli omosessuali», supplemento a «Re Nudo». ⁵⁵ Sulla copertina si vedono gli attori del collettivo Nostra Signora dei Fiori esultanti sul palco del Teatro Quarto. All'interno, la redazione ⁵⁶ pubblica stralci dello spettacolo e chiarisce le motivazioni che hanno spinto alla creazione del collettivo teatrale:

Un evento teatrale ha interessato in questi mesi Milano particolarmente quell'area della sinistra che, a partire dal femminismo, ha cominciato ad interrogarsi sul personale e sul significato che la liberazione della sessualità assume nell'ambito del rapporto individuo/movimento. A proporlo è un gruppo di omosessuali che hanno scelto il teatro come forma di comunicazione, fondata essenzialmente sul desiderio. Lo spettacolo, che coinvolge profondamente il pubblico in virtù del senso di colpa che normalmente accompagna la scoperta della propria omosessualità, è nato, piuttosto casualmente da una parte dei componenti [de]l'ex collettivo FUORI di Milano che già un anno fa si era dissociato dalla decisione del FUORI nazionale di federarsi al Partito Radicale. La constatazione che le forti differenze nell'esperienza dei singoli all'interno del collettivo rendevano impossibile l'individuazione e la realizzazione di una prassi comune da un lato, e la necessità avvertita di superare la fase fondamentale della presa di coscienza dall'altro, ha condotto allo scioglimento. Come conseguenza sono sorti vari gruppi che hanno il loro momento di comunicazione e di scambio di esperienza nei Collettivi Omosessuali Milanese (COM). Tra questi è il gruppo «Nostra Signora dei Fiori [Fiori]», che presenta lo spettacolo dibattito «La Traviata Norma; ovvero: vaffanculo... ebbene si!». [...] Intenzione del collettivo è di riuscire a portare «lo spettacolo» anche all'interno della realtà sociale (fabbriche, scuole, case occupate ecc.) onde evitare che il discorso sul personale e nello specifico sulla sessualità rimanga tra «pochi intimi», quindi si invitano gli eventuali interessati a prendere contatto con il collettivo stesso o indirizzare la corrispondenza a: Collettivi Omosessuali Milanese, via Cesare Correnti 11, Milano. ⁵⁷

Il collettivo, desideroso di portare nella pubblica arena la questione della sessualità, crea uno spettacolo dibattito. Ma la scelta del teatro si iscrive anche nel rifiuto

⁵³ S.a., *Editoriale*, «Usciamo Fuori», 1 (1975), p.1.

⁵⁴ COM (dir.), *La Traviata Norma, ovvero vaffanculo... ebbene si!*, L'Erba Voglio, Milano 1977.

⁵⁵ «Il vespasiano degli omosessuali», [numero unico] supplemento a «Re nudo», 43 (luglio 1976).

⁵⁶ Bambola [Fabio], Corrado (Levi), Daniele, Fausto, Francesco, Gigi, Giovanni, Mario M. [Mieli], Mario R. [Rovere], Massimo, Pierangelo, Pippo, (Pepys), Roberto (Natalea) [Polce].

⁵⁷ Francesco, Giovanni, *L'eterosessualità è contro natura?*, «Il vespasiano degli omosessuali», 1 (1976), p. 25.

della politica del FUORI torinese e in una ricerca di più profonde dinamiche di confronto tra militanti: «Un omosessuale che si vive con sensi di colpa e cupezza il suo essere diverso, non si libera affatto di quelle cose se Pezzana sale su una pedana con volto cereo, giacca e cravatta, tira fuori il fallo e dice con voce cavernosa e maschia: “Devi liberarti!”».⁵⁸ La presa di coscienza delle contraddizioni interne al movimento tra omosessuali dall’aspetto virile, da un lato, e checche e travestiti che continuano a essere emarginati, spinge a sperimentare diverse pratiche che si adattino alla liberazione di ciascun individuo, tra cui il teatro: «Così chi mi vuole aiutare a liberarmi, può farlo solo sforzandosi di liberare se stesso, da solo in coppia insieme al gruppo con l’autocoscienza con l’autoanalisi o inventando nuovi strumenti».⁵⁹

Ai primi del mese di ottobre 1976, alcuni giovani dei COM occupano una casa in via Morigi 8 tenendovi riunioni di autocoscienza aperte. Come vedremo, la rivista «Lambda» pubblicherà il diario di questa esperienza. Nel luglio 1977, appare «Dalle cantine frocie». Si tratta di un poster pieghevole, supplemento a «Stampa alternativa», che si iscrive in un progetto più vasto di Corrado Levi, membro dei COM, nell’ambito della facoltà di architettura di Milano.⁶⁰ In una veste grafica ispirata a precedenti esperienze di Levi,⁶¹ la redazione⁶² pubblica in particolare un doppio paginone intitolato «gli insorti». Vi si leggono estratti dello spettacolo *Pissi Pissi Bau Bau* firmati Collettivi Omosessuali Padani (COP), un testo di Maria Ivana l’Implacabile friulana (personaggio di Mario Rovere) estratto da *Questo spettacolo non s’ha da fare* del collettivo Immondella Elusivi di cui fa parte Mieli e citazioni tratte da *Eliogabalo* di Antonin Artaud: «Io vedo in Eliogabalo, non un pazzo ma un insorto». I vari contributori tra cui Maria Mieli, Corrada Levi e Antonina Artaud⁶³ firmano in copertina vicino a una lista di collaboratori dai nomi coloriti come «C.C.a.V. Collettivo Chiappe al Vento» o «L. C. Lotta Culana». Il travestitismo e il travestimento invadono così le pagine di «Dalle cantine frocie» sotto il segno del teatro.

⁵⁸ Roberto Polce, *Verso un'altra frocia*, «Il vespasiano degli omosessuali», 1 (1976), p. 32.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ «Dalle cantine frocie» è il terzo numero di una rivista/poster intitolata «Dalle cantine» pubblicata tra il 1975 e il 1977 presso l’Università di Architettura di Milano.

⁶¹ Corrado Levi, *Coglioni rotti*, «Il vespasiano degli omosessuali», 1 (1976), pp. 18-19.

⁶² Oltre ad una lista immaginaria di collaboratori, la redazione è composta dai membri dei COM e da celebri autori quasi tutti al femminile: Sandor Ferenczi, Maria Ivana, Sergia, Bambola, Maria Mieli, Sacher Masoch [autore di *Venere in pelliccia*], Sandra, F. Picabia e K. Kraus: (però con spintarelle in punti cruciali), Antonina Artaud, ed è stato goduto fino in fondo (pensato oh) da: Corrada Levi, Lorenza, Norma Luca, Roberta C.

⁶³ Per approfondire il riferimento di Mieli ad Artaud e in particolare alla figura di Eliogabalo consiglio l’articolo di Stefano Casi, *L’omosessualità e il suo doppio. Il teatro di Mario Mieli* cit.

L'estetica transessuale in «Lambda», verso l'imminente crollo dell'eterosessualità

Nel novembre 1976, a Torino, esce il primo numero di «Lambda», mensile di informazione dentro al movimento di liberazione sessuale diretto da Angelo Pezzana,⁶⁴ supplemento a «Alternativa radicale». Si tratta di un giornale in quarto con un dorso che varia nel corso degli anni dai 33 ai 36 cm. Benché vi si affermi l'esistenza di un unico movimento omosessuale, fin da subito «Lambda» si apre a diverse tendenze, tra cui l'autocoscienza sperimentata per esempio dal FUORI DONNA.⁶⁵ La rivista si professa inclusiva e cerca di limare gli attriti che hanno seguito l'entrata del FUORI torinese nel PR attraverso l'ironia e la libera espressione delle opinioni contrastanti; libertà di cui Cohen nota subito la natura poco conciliante:

Sono FUORI! (radicale, bene bene...)
Sono COAG⁶⁶ (giustappunto)
Sono COM (oh la madunina!)
Sono XWYXX (molte grazie)
Sono frocio (pure?)⁶⁷

Le poesie di Cohen e agli articoli proposti da differenti gruppi gay, lesbici, e transessuali, si adattano male all'evidente tentativo del direttore di «Lambda», Angelo Pezzana, di tenere unito un movimento ormai esploso in molteplici direzioni.⁶⁸ Si tratta in effetti di una linea che la rivista non riuscirà o vorrà tenere.

Già a partire dal quinto numero, il giornale cambia sottotitolo in «Per una critica della liberazione sessuale», chiaro rinvio agli *Elementi di critica omosessuale* di

⁶⁴ Il comitato di redazione del primo numero è composto da: Franco Bigatti, Matilde Bona, Biagio Campanella, Laura Fossetti, Francesco Merlini, Filippo Molinengo, Vittorio Pepe, Rossana Pittatore, Adriano Valianti.

⁶⁵ Laura di Nola, *Un'esperienza del Fuori! Romano*, «Lambda», 1 (novembre 1977), p. 6.

⁶⁶ Collettivo Omosessuale Autonomo Genovese.

⁶⁷ Alfredo Cohen, *Poesie*, «Lambda», 1 (novembre 1976), p. 5.

⁶⁸ «Pezzana: Allora, secondo una schematizzazione alquanto grossolana, ma non inesatta, gli omosessuali nel movimento di liberazione si dividono in due gruppi: quelli seri, che fanno politica nei partiti organizzati, ma che tengono pressoché inalterato il loro ruolo "maschile" e quelli che invece rifiutano qualsiasi collocazione politica precisa, non si riconoscono in nessun gruppo specifico, rifiutano tutto quello che tradizionalmente viene definito maschile e recuperano invece quello che c'è di più ruolizzante della condizione femminile: trucchi, gridolini, atteggiamenti, effeminatezza efferata ecc. si autodefiniscono gay e basta. [...] La scelta dei COM di provocare comunque, sempre ha indubbiamente un fascino enorme. Eterosessuali uguali porci, il nemico sono loro. Si può anche essere d'accordo, ma la provocazione, il rifiuto di qualsiasi forma di dialogo [...] è, a mio avviso, una posizione che non ha prospettive. [...] Però, ripeto, questa prassi politica ha anche enorme carica di positività ed il movimento ne sarebbe impoverito – e molto – se venisse a mancare l'azione di questi compagni». Angelo Pezzana, *Politica gay*, intervista a cura di Akinghetto Stein, «Lambda», 1 (novembre 1977), p. 2.

Mario Mieli. Altro riferimento è il Living Theatre a cui si ispira lo stile tipografico del titolo della rivista che, dal suo quarto numero, riprende l'alfabeto corporeo dello spettacolo *Paradise Now*. Il Living è citato a più riprese come alfiere della liberazione sessuale.⁶⁹ Benché Pezzana sia indicato come direttore, nel corso di questi primi mesi, si fa spazio all'interno della redazione un giovane che presto prenderà in mano le redini di «Lambda»: Felix Cossolo (all'epoca nascosto dietro alla piuma di Felix Calabrese). Cossolo dà sempre più spazio alla figura di Mario Mieli, all'autocoscienza e al teatro. Per contrasto, la figura di Alfredo Cohen sparisce a poco a poco dalla rivista che, dopo aver inizialmente pubblicato sue poesie⁷⁰ e articoli sulle sue performance,⁷¹ si limiterà dal 1977 a reclamizzarne i dischi e gli spettacoli, intervistandolo e ricominciando a pubblicare i suoi scritti solo nel 1979.

Paradossalmente, gli anni 1978/79 corrispondono alla notorietà maggiore di Cohen, grazie anche ad alcune clamorose apparizioni sulle reti nazionali. Dopo la sua prima performance sui teleschermi alla Televisione Libera di Livorno nel 1976, guadagna Rete 1 (poi Raiuno) e presenta la canzone *La mia virilità* alla trasmissione «Scena contro Scena» dell'11 marzo 1977, dove viene intervistato da Enza Sampò sul disco *Come barchette dentro a un tram*. Dopo la diffusione di alcuni stralci dello spettacolo *Il signor Pudore*, è invitato alla trasmissione «Come mai» della Rete 2 nella puntata del 29 gennaio 1978 (Mario Mieli era stato invitato nella puntata del 27 novembre 1977). La sua apparizione più clamorosa resta quella del 6 novembre 1978 al talk show di Maurizio Costanzo «Acquario» (programma con una media di 12 milioni di ascoltatori). Cohen vi è invitato in quanto «cantautore gay», insieme a Orietta Berti, rappresentante della «canzonetta all'italiana». I rapporti con la Rai si complicano in seguito alla sua intervista del 10 agosto 1979 alla trasmissione radiofonica «Voi ed io». Durante un acceso dibattito con il conduttore Giancarlo Fusco sul tema della lussuria, Cohen pronuncia la frase «lo sperma non serve a procreare»; scatta quindi un procedimento di urgenza e la trasmissione viene sospesa. Prima che i microfoni si spengano per volere del direttore di struttura Enrico

⁶⁹ La redazione fa per esempio riferimento a *Le Sette meditazioni sul sadomasochismo politico* dei «compagni» del Living Theatre, spettacolo interrotto dalla polizia ad Alessandria a causa della nudità di un attore. Franco Bigatti, *Le mode. Hollywood Hollywood*, «Lambda», 2 (dicembre 1976), p. 2.

⁷⁰ Alfredo Cohen, *Poesie*, «Lambda», 1 (novembre 1976), p. 5. Alfredo Cohen, *Una nuova poesia di Allen Ginsberg da Gay Sunshine n.20/30 [sic] estate 1976*, «Lambda», 2 (dicembre 1976), p. 5.

⁷¹ Facciamo riferimento al resoconto di una manifestazione a Livorno in occasione della trasmissione alla Televisione Libera di Livorno delle canzoni di Alfredo Cohen. Laura Fossetti, *Il FUORI! provoca Livorno rossa*, «Lambda», 2 (dicembre 1976), p. 1.

Moratti, Cohen aggiunge: «prima ve la siete presa con il “cazzo” di Zavattini, ora con i liquidi». ⁷² La stampa da immediatamente eco all’evento. ⁷³

Nel frattempo, la sua attività di cantautore e attore suscita l’interesse dei media. Il 16 dicembre 1979, in occasione dello spettacolo *Mezzafemmena e Munachella*, è di nuovo intervistato con Antonella Pinto (sua partner nel successivo spettacolo *Una donna* del 1980), dalla scrittrice Barbara Alberti ai microfoni di Radio Radicale (dove era già passato nel 1977 in uno speciale sul FUORI). Ormai Alfredo Cohen è un capocomico, titolare di una compagnia teatrale che miete ottime recensioni sui maggiori quotidiani nazionali. Continuano alcune sue apparizioni agli eventi organizzati dal movimento. Il 30 giugno 1979, Cohen da un concerto per la «Prima Festa dell’Orgoglio Omosessuale» organizzata dal FUORI ai giardini di Palazzo Reale a Torino, in concomitanza del decennale della rivolta di Stonewall, a New York, «scintilla» del movimento di liberazione (omo)sessuale. Per l’occasione, «Lambda» gli consacra un’intervista, su cui ritorneremo in seguito, in cui parla della sua esperienza di omosessuale e del senso di alcuni suoi spettacoli. ⁷⁴

Ritornando a Mieli, i contributori del numero sei di «Lambda» ⁷⁵ del 1977 lo consacrano definitivamente quale riferimento critico del periodico. In copertina si pubblica una sua presentazione del libro *Elementi di critica omosessuale*: «Il desiderio omosessuale è universale, cioè presente in ogni essere umano, ove non sia manifesto esso giace latente». ⁷⁶ Come spiegherà più in dettaglio nel suo studio, la prospettiva di una omosessualità universale ridefinisce lo scopo della lotta di liberazione: «L’obiettivo non è quello di ottenere un’accettazione dell’omoerotismo da parte dello status quo etero-capitalistico: bensì di trasformare la monosessualità in Eros davvero polimorfo, molteplice; di tradurre in atto e in godimento quel polimorfismo transessuale che esiste in ciascuno di noi in potenza e represso». ⁷⁷ Mieli non usa il concetto di «transessuale» nell’accezione di persona che stia per affrontare un intervento di «riassegnazione sessuale» ma come sessualità e deside-

⁷² Alfredo Cohen fa riferimento all’episodio del 25 ottobre 1976 in cui Cesare Zavattini pronunciò la parola «cazzo» ai microfoni della trasmissione «Voi ed io, punto a capo» diretta da Beppe Grillo. Questa parola non era mai stata pronunciata in radio prima di allora.

⁷³ S.a., *Cohen e i radicali accusano la Rai*, «Corriere della Sera», 11 agosto 1979, p. 13. S. S., *Mamma Rai, le parolacce e il nudo*, «Corriere d’informazione», 11 agosto 1979, p. 2.

⁷⁴ Alfredo Cohen, *Intervista ad Alfredo Cohen*, a cura di Felix Cossolo, «Lambda», 25 (1980), p. 13.

⁷⁵ I contributori del numero sei della rivista sono Felix Calabrese [pseudonimo di Cossolo], Francesco Merlini, Filippo Molinengo, Franco Monnet, Rolando Natta, Riccardo Rosso, Adriano Valianti e un fantomatico La Can. Il direttore responsabile è Angelo Pezzana benché la sua firma sparisca progressivamente dalle pagine della rivista. La sede della rivista continua ad essere Torino.

⁷⁶ Mario Mieli, *La gaia critica*, «Lambda», 6 (1977), p. 1.

⁷⁷ Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale* cit., p. 111.

rio polimorfi, che negano la polarità dei sessi (uomo/donna). Questi concetti vengono accolti dalla redazione e in particolare da Felix Cossolo con grande interesse.⁷⁸

Nello stesso numero sei, si trova un estratto di *Elementi di critica omosessuale* riguardante lo sport⁷⁹ e una presentazione del testo dello spettacolo *La Traviata Norma, ovvero vaffanculo... ebbene si!* appena edito da L'Erba voglio. Profondamente legato ai temi trattati in *Elementi*, lo spettacolo mette in atto quella che Mieli e Christopher Lane definiscono l'«estetica transessuale»: «Come Mieli spiega, l'«estetica transessuale» non abilita gli uomini a spacciarsi per donne, lasciando inalterata l'eterosessualità. Idealmente essa spiazza ogni comprensione sociale di genere, distruggendo lo status dell'eterosessualità e lasciandoci tutti a ricominciare, per così dire, da zero».⁸⁰ La rassegna stampa che accompagna la presentazione del testo sottolinea appunto la carica provocatoria legata al travestitismo e il particolare clima che viene a stabilirsi tra attori e pubblico:

«Lo spettacolo... era quanto di più inquietante si potesse immaginare, almeno per le forse schematiche certezze dei giovani della “nuova sinistra”, aperti che siano» (Pasquale Guadagnolo – Tempo)

«Giocosità... divertimento... provocazione e un percettibile risvolto di autoironia nel rappresentarsi in immagini di donne-oggetto» (Franco Quadri – Panorama) [...]

«La scena è in platea, gli attori sono gli spettatori. Quindi riflettori puntati sul pubblico e Collettivo Gay schierato davanti alle prime file pronto all'abbordaggio come i tigrotti della Malesia. Il cabaret si trasforma in happening, aggressiva terapia di gruppo. Il teatro diventa vita, comportamento» (Nicola Garrone)⁸¹

Lo spettacolo viene presentato come un «momento reale di liberazione collettiva, raggiunto attraverso un coinvolgimento non solo emotivo ma anche fisico degli spettatori».⁸² Di fatto *La Traviata Norma* sancisce il successo dell'«estetica transessuale» di Mieli e ne prepara la diffusione.

In effetti, numero dopo numero, la rivista permette di seguire la genesi di un

⁷⁸ «Non voglio essere recuperato dalla normalità eterosessuale perché non credo in questa. Ma non credo nemmeno in un modello omosessuale [...] voglio andare avanti nella mia liberazione per far esplodere tutto ciò che ho rimosso e come dice Mario Mieli cambiare me stesso e non essere né omosessuale, né eterosessuale e più che bisessuale essere “quello che non sappiamo ancora perché represso”». Felix Cossolo, *La mia (omo)sessualità condizionata*, «Lambda», 4 (marzo 1977), p. 5. «Non si vogliono rendere conto [i compagni] che, fintanto che l'omosessualità resterà repressa, quello omosessuale sarà un problema riguardante tutti, dal momento che il desiderio gay è presente in ogni essere umano, è congenito, anche se attualmente, nella maggior parte dei casi, viene rimosso o quasi rimosso (M. Mieli)». Felix Cossolo, *Gay power e black power*, «Lambda», 6 (1977), p. 4.

⁷⁹ Mario Mieli, *Sex e sport dal libro di Mieli*, «Lambda», 6 (1977), p. 5.

⁸⁰ Christopher Lane, “L'estetica transessuale di Mario Mieli”, in Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale* cit., p. 283.

⁸¹ L'Erba voglio, *Cari compagni e amici*, «Lambda», 6 (1977), p. 5.

⁸² *Ibid.*

«teatro dei sessi» che per la scelta del travestitismo maschile e l'opposizione alla «Norma» eterosessuale si confronta, salvo rare eccezioni,⁸³ all'«estetica transessuale» di Mieli.⁸⁴ Il numero sette di «Lambda» annuncia che il collettivo Immondella Elusivi⁸⁵ (di cui fa parte Mieli) dal 22 giugno al primo luglio 1977 presenterà al Teatro Arsenale di Milano *Questo spettacolo non s'ha da fare: andate all'inferno!* e pubblica estratti di *Pissi Pissi Bau Bau*, testo del Collettivo Teatrale Trousses Merletti Cappuccini e Cappelliere⁸⁶ legato ai COP (Collettivi Omosessuali Padani). Tra i due gruppi nasce un sodalizio documentato dal numero successivo della rivista che rende conto del Convegno di Bologna del 26, 27 e 28 settembre 1977 organizzato dai gruppi di Autonomia Operaia⁸⁷: «Per quanto riguarda noi froci, la necessità di riunirci da soli è apparsa chiara sabato pomeriggio, quando la presenza di molti etero curiosi suscitava di riflesso gli shows delle “cugine” milanesi e padane, molto azzeccati e giustamente provocatori (scheccate, sfilate di mises folli, avances, etc.) ma rendeva così impossibile discutere tranquillamente fra noi».⁸⁸ Quest'estetica fu quindi lungi dal creare l'unanimità e suscitò vive reazioni. Sempre in occasione del convegno, da segnalarsi le polemiche sull'intervento di Mario Mieli vestito da «contadinella» che rubò il microfono a Dario Fo per denunciare il sordo conformismo dei militanti di sinistra.⁸⁹

⁸³ Facciamo riferimento per esempio al teatro legato ai movimenti lesbici del COSR (Collettivo Omosessuale della Sinistra Rivoluzionaria) e del FUORI DONNA che annunciano sul numero sette di «Lambda» di voler creare un collettivo teatrale gestito da donne. Pur facendo parte del «teatro frocio» questi collettivi si distaccano dall'«estetica transessuale» di Mieli perché affrontano le questioni della sessualità e del genere senza dedicarsi al travestitismo.

⁸⁴ In effetti, come la casa editrice L'Erba voglio approfitta di uno spazio sulla rivista per coinvolgere i lettori nella diffusione del testo, così numerosi collettivi teatrali nati dopo l'esperienza del collettivo Nostra Signora dei Fiori approfitteranno delle sue pagine come cassa di risonanza.

⁸⁵ Francesco Ascoli, Stefania Curzi, Adriana, Mario Mieli, Roberto Reale, Mario Rovere, Gaetano Scilletta, Pierangelo Zimmermann, Bambola.

⁸⁶ I membri del collettivo sono Giuseppe Bovo, Fabio Saccani, Mario Zanardi, Silvio Malacarne, Flavio Merkel e Attimo Azzoni. Si aggiungeranno successivamente Claudio Valentini e Guglielmo Aschieri.

⁸⁷ Il convegno si tenne in piazza VIII Agosto invece che a piazza Maggiore a causa del Sinodo dei vescovi nella Cattedrale di San Petronio.

⁸⁸ Jusha di Pisa, *Bologna gaya*, «Lambda», 8 (1977), p. 6.

⁸⁹ «L'intuito m'ha fatto scavalcare un servizio d'ordine, e tutto solo salire sul palco e portar via il microfono a Dario Fo per dire a cinquantamila persone riunite in una piazza che erano delle pecore a stare ad ascoltare l'ennesimo pastore incaricato di tenerle a bada [...]. A un certo punto ho gridato il tuo slogan “Combattere per la pace è come scopare per la castità!” e m'è stato riferito che in quel momento, pronunciando la tua frase, ho avuto in mano la piazza. Poi, una valanga di fischi. Me ne sono andato felice, mostrando il culo: ero vestito da contadinella inerme. I fischi di quelle pecore erano tanti belati che confermavano la giustezza del mio intervento: sì, quella gonna gialla, larga come una corolla, quel maglione verde, quel fiore rosso sul petto, rosso come le calzette sopra il collant nero, quelle espadrillas turchesi come il colletto della camicia, quel nastro in vita, quel trucco senza età, erano il mio bel vestito!». Mario Mieli, *Care checcacce del Lambda*, «Lambda», 8 (1977), p. 7.

Il numero nove di «Lambda» annuncia l'uscita del disco di Gimmi Onano con musiche tratte dallo spettacolo *Al maschio non far sapere* del gruppo Caramella al Mughetto (composto da Roberto Polce e da Gimmi Onano) presentato al teatro CTH di Milano e al Banana Moon di Firenze gestito dal militante Bruno Casini (attualmente fondatore e direttore del Florence Queer Festival), mentre la compagnia gay di prosa Gli esauriti presenta dal 7 al 18 dicembre presso il Teatro Nuovo di Torino *La Dame aux Camélias ovvero la vera storia di A Duplessis*, libera riduzione di Leo Pantaleo. Da questo numero nove di «Lambda» si costituisce una seconda redazione milanese che ha sede nel Palazzo occupato di via Morigi, «casa» dei COM e che pubblicherà sulla rivista il diario di quest'esperienza intitolato *Cronache di Palazzo*. Nel numero dieci, le *Cronache di Palazzo* ritornano sullo spettacolo *Pissi Pissi Bau Bau* ospitato in via Morigi nel 1977 e sulla creazione, in collaborazione con i COP, dello spettacolo sulla storia dell'occupazione del palazzo, probabilmente *Questo spettacolo non s'ha da fare: andate all'inferno!*.⁹⁰

Il numero dieci della rivista rende noto che il secondo convegno di Bologna dal 26 al 28 maggio 1978 prevede un ricco programma di spettacoli teatrali e musicali.⁹¹ Se gran parte di questi artisti e collettivi utilizza il travestitismo, Alfredo Cohen nell'intervista del 1979 con Felix Cossolo attribuirà al suo personaggio di Mezzafemmena una «polimorfità sessuale» che ricorda da vicino l'«estetica transessuale» di Mieli:

LAMBDA: Parliamo dei tuoi spettacoli

COHEN: Ne ho fatti parecchi. Tra quelli passati c'è ad esempio *Il signor Pudore e Mezza femmina e Za' Camilla* che per me resta un punto molto importante: uno spettacolo che va oltre il concetto di omosessualità, e investe il pubblico di qualcosa di molto più vasto; non più omosessualità come desiderio, ma semplicemente IL DESIDERIO, senza più etichette; la famosa polimorfità sessuale che resta la meta, il sogno.⁹²

L'«estetica transessuale» di Mieli, mediata dagli spettacoli dei COM, dei COP e dall'eco che ne dava «Lambda», ebbe quindi una vasta diffusione, diventando un paradigma del «teatro dei sessi» con cui confrontarsi e di cui riappropriarsi. All'alba degli anni Ottanta, quest'estetica, profondamente legata all'idea di un imminente

⁹⁰ Redazione Milanese di Lambda, *Cronache di Palazzo*, [fotografie di Andrea Pincione], «Lambda», 10 (1977), p. 10.

⁹¹ Mentre Mieli rifiuta di partecipare al convegno perché è deluso dal movimento, la programmazione prevede: Alfredo Cohen in *Mezzafemmena e Za' Camilla*, FAAG di Roma in *L'Omosessualità o la difficoltà di esprimersi*, Collettivo teatro rituale di Torino con *Rebis*, Giorgio Straccivarius di Perugia in *Il Cuore rivelatore*, Compagnia Teatrale di Parma, le Queen's regines in *Grand Hotel*, Collage del gruppo La Camera di Bologna, il Collettivo Teatrale Trousses Merletti Cappuccini e Cappelliere di Parma con *Pissi Pissi Bau Bau*.

⁹² Alfredo Cohen, *Intervista ad Alfredo Cohen*, a cura di Felix Cossolo, «Lambda», 25 (1980), p. 13.

crollo della dominazione eterosessuale, dovrà fare i conti con la spettacolarizzazione del «teatro frocio» e la sua accettazione da parte di una cultura capitalistica e fallocratica di cui vagheggiava la fine.

Ciro Cascina femminiello o il travestitismo come scelta di vita

Da un lato, Gino di Girolamo, redattore di «Lambda», rende conto di questa spettacolarizzazione già in occasione della Rassegna sulle devianze organizzata dal Cabaret Voltaire nel 1977 alla quale parteciparono Mario Mieli e Paolo De Manicor. Durante la rassegna, Saro Gabrotti salì sul palco reggendo una candela per poi urlare con effetti stereofonici: «Mettetevela pure in culo la candela della sacralità! Godetevi pure lo spettacolo dell'omosessualità [...]».⁹³

D'altro canto, la spettacolarizzazione è data anche da una cattiva conoscenza della realtà di quanti scelgono il travestitismo, siano essi travestiti, transessuali o feticisti. A partire dal gennaio 1979, «Lambda» dà spazio alla riflessione su questa pratica cercando di coinvolgere chi la sperimenta quotidianamente.⁹⁴ Se Roberto Polce denuncia la spettacolarizzazione di trucco e travestimento lodandone però la carica rivoluzionaria e creativa,⁹⁵ Dominot considera che il messaggio dell'artista *en travesti* rimane valido qualora ci sia «una ricerca interiore».⁹⁶ Un altro collaboratore racconta l'esperienza vissuta in occasione del campeggio di Capo Rizzuto (organizzato dalla rivista) a contatto con i militanti di Torre Annunziata usi al travestitismo:

Vi giuro che dopo i primi momenti in cui il tutto poteva essere divertente (oltretutto queste persone, peraltro simpaticissime, a livello umano hanno una ricchezza non comune), ho realizzato con tristezza che il loro è un comportamento non di un'ora o un giorno per ridere e riderci addosso, ma un teatro continuo che nella loro situazione sociale sono costretti a vivere per andare avanti; una pesante maschera [...]. Come più in là, dopo l'assemblea interna che ci ha messo tutti al [*sic*] confronto con le travestite di Torre e col discorso sul travestitismo in generale, ci ha spiegato Ciro [Cascina] (che aveva proposto l'incontro), la «femminella» napoletana è accettata in certo qual modo nella realtà sociale partenopea [...]. Perché è accettata? È la confidente di tutte le comari del rione, «porta fortuna» invitata a cene e matrimoni (guai se rifiuta!), è insomma una delle tante figure del folklore.⁹⁷

La testimonianza di Ciro Cascina rivela a molti militanti che il travestitismo può

⁹³ Gino di Girolamo, *Il Cabaret Voltaire e i teatranti conferenzieri*, «Lambda», 10 (1978), p. 3.

⁹⁴ Gilda, *Travestiti*, «Lambda», 20 (1979), p. 4.

⁹⁵ Roberto Polce, *Violette e violacce*, «Lambda», 22 (1979), p. 21.

⁹⁶ Dominot, *Intervista a Dominot*, a cura della redazione di «Lambda», «Lambda», 22 (1979), p. 16.

⁹⁷ Maurizio, *Travestirsi è bello?*, «Lambda», 24 (novembre-dicembre 1979), p. 23.

essere più di una pratica e di uno stile di recitazione: una scelta di vita e un ruolo sociale.

Cascina, sempre più presente alle attività dei movimenti, ha la sua consacrazione nel 1981 quale artista di punta della liberazione omosessuale. Quell'anno, all'occasione della Sei giorni del monologo a Milano, presenta lo spettacolo *La Madonna di Pompei* e vince il primo premio battendo *Ciò detto, passo oltre* di Mario Mieli.⁹⁸ Recensendo lo spettacolo, Ivan Teobaldelli allude a più riprese alla distanza che separa Cascina sia dagli atteggiamenti delle «regine» (e di Mieli) che da un certo teatro freddamente militante:

Col titolo *La Madonna di Pompei* si srotola la provocazione teatrale di Ciro Cascina, attore napoletano per la prima volta a Milano, che proprio qui, al Cristallo, stravinca «La sei giorni del Monologo» e s'impone con una presenza scenica indiscutibile, senza tentennamenti o ancora peggio, ammiccamenti. Con alle spalle una lunga gavetta nel teatro emarginato di base, Cascina è oggi l'esponente di punta del teatro omosessuale militante e nelle manifestazioni del Movimento gay italiano, inevitabile «attrazione» del programma. Ma sarebbe un errore (dato che non esiste uno «specifico» del teatro omosessuale) catalogarlo come «attore gay». L'uso del dialetto (il napoletano dei bassi, strettissimo e a volte incomprensibile), la pirotecnica dei gesti, che va dall'iperbole dei movimenti (urli, smorfie, lacrime, sputi e sculettamenti) al silenzio più agghiacciante; l'improvvisazione che gli impedisce di avere un copione e lo fa inventare ogni sera sulla «reattività» del pubblico; la sua spudorata esibizione di femminella nei codici dell'avanspettacolo, tutto questo lo svicola dal teatro di militanza, quasi sempre concettuale e rigidamente di parola. Decolla, allora, la coscienza della repressione omosessuale, dal compatimento ad un'invettiva feroce e ludica, ad una teatralità che non è consumabile nelle due ore di spettacolo ma insegue la cattiva coscienza dello spettatore, la pizzica e la disturba. [...] Al di qua della spettacolarità, dell'effettaccio, del Melodramma e di innocui suicidi teatrali s'apre un taglio sulla Napoli disgregata di oggi. Molto meno retrò e folcloristica, più disumana con l'eroina e l'anonimato delle marchette e delle femminelle. Tutti si possono riconoscere nei jeans di Ciro Cascina e nei suoi capelli appena un poco lunghi, nella sua voce bassa, roca, nei falsetti di testa. Senza l'alibi di una piuma o di un filo di rimmel, questa presenza inquietante s'infiltra nella normalità dello spettatore e l'incalza ripetendogli: «Noi siamo uguali!».⁹⁹

Vestendo un abito semplice, di tutti i giorni, Cascina incarna quindi una nuova via del teatro, senza soluzione di continuità tra palco e vita. Questo legame ha un forte impatto politico che emerge nei suoi spettacoli ma che resta escluso dai circuiti ufficiali. Sandro Avanzo lamenta la scelta della Biennale Teatro del 1982 di programmare gli spettacoli *All'Albergo Palomba si mangia si beve e si pomba* di Alfredo Cohen e *Pierrot Napoletano* di Leopoldo Mastelloni ignorando quindi

⁹⁸ S.a., *Sei giorni di monologhi*, «Lambda», 2 (maggio 1981), p. 2.

⁹⁹ Ivan Teobaldelli, *Il teatro di Ciro Cascina*, «Lambda», 7-8 (dicembre 1981 – gennaio 1982), p. n.n.

Cascina.¹⁰⁰ Quest'ultimo diventa simbolo della resistenza del movimento alla spettacolarizzazione:

Resta, fatto emblematico, la difficoltà con cui un attore del movimento come Ciro Cascina, che fa del suo spettacolo un'azione realmente politica, deve scontrarsi per farsi dischiudere i battenti da quel teatro ufficiale che con tanta gioia ha imparato a spalancarli all'«omosessualità gastronomica».¹⁰¹

«Babilonia»: un aquilone a rischio reificazione?

Il numero zero di «Babilonia», mensile di cultura e informazione gay, esce in formato tabloid nell'agosto 1982, un mese dopo l'ultimo numero di «Lambda». Nell'ambito del nostro studio, non analizzeremo l'integralità dei numeri di «Babilonia» ma solo i primi al fine di chiarire come questo periodico abbia stimolato e partecipato a suo modo alla fabbrica del teatro inaugurata nel «Fuori!» e poi in «Lambda».

Il gruppo legato a «Lambda» si lancia nell'avventura editoriale di «Babilonia» sospinto da Felix Cossolo, direttore di redazione, e Ivan Teobaldelli, direttore editoriale. In copertina del numero zero, il disegno dal tratto rosso di un gigante pene firmato Mario Schifano ridefinisce i contorni della fotografia in bianco e nero di un uomo di schiena. Corrado Levi commenta:

Schifano ha sempre avuto molto successo per le speranze che trasmette e contemporaneamente la cultura di mercato e la società lo hanno mal digerito perché ciò comporterebbe una loro modifica qualitativa: è impossibile una digestione di Schifano a meno di una rullata felicità. L'augurio per Babilonia è che sia anch'essa un boccone non digeribile con i normali succhi gastrici, una città non tracciabile con le diritte vie, una leggera e irresistibile speranza perché per tutti diversa.¹⁰²

La citazione chiarisce la problematica maggiore con cui si confronta la rivista: la mercificazione. Felix Cossolo da tempo chiedeva a diverse personalità come migliorare «Lambda»: Mario Mieli aveva indicato come problema proprio la «liberalizzazione mercificatoria della sessualità»¹⁰³ e proposto come antidoto una

¹⁰⁰ Sandro Avanzo, *Teatro*, «Lambda», 11-12 (aprile-maggio 1982), p. n.n.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Corrado Levi, *Una schiena e un fallo di Mario Schifano per la prima notte di Babilonia*, «Babilonia», 0 (agosto 1982), p. n.n.

¹⁰³ «Perché non fate una critica che parta dai vostri vissuti personali di tutti i locali che sono pubblicizzati su LAMBDA. Voglio dire, leggendo LAMBDA non si vede abbastanza chiaramente l'autenticità della vita di chi lo fa, l'autenticità dei problemi che si incontrano nei luoghi che [...] sono ancora un ghetto omosessuale». Mario Mieli, *Intervista a Mario Mieli*, a cura di Felix Cossolo, «Lambda», 25 (1979), p. 13.

più franca sincerità dei singoli redattori, radicata nel loro vissuto.¹⁰⁴ La redazione di «Babilonia» sembra aver fatto tesoro della soluzione proposta quando scrive nell'editoriale del numero zero:

Confessare che Babilonia, mensile di cultura e informazione gay, prende quota solo per un'ostinata scommessa, è quasi una professione di fede seguita da un esorcismo di debolezza. È un po' come riuscire a sollevare un aquilone e poi puntare il dito sulla sua fragilità. [...] Tutti si affrettano ad esibire, tirandoli fuori per i piedi, i cadaveri di Re Nudo, di Grattacielo e del Quotidiano Donna e attaccano un mitragliamento del tipo: ma l'avete individuato il vostro lettore medio? Farete un discorso ruffiano o rigorosamente minoritario? Puntate sulla colletta o sui finanziamenti? E la pubblicità? E il professionismo?... La presunzione di rappresentare qualcuno (non accontentandosi mai di «poco» ma esibendo «procacissime» minoranze) è la prima e la più comoda delle tentazioni. Permette automaticamente di legittimare tutto: le ambizioni personali, le stronzate letterarie, le vedette e la voglia di un papà o di una mamma. Babilonia, al contrario, rappresenterà semplicemente chi ci lavora. E se capita che costoro abbiano alle spalle una vivace militanza gay (e un giornale, Lambda, con 5 anni di pubblicazioni), rappresenterà anche quell'impegno di lotta.¹⁰⁵

Questo periodico autogestito ad ambizione nazionale, valorizzerà quindi fin da subito i contributi di ogni singolo redattore¹⁰⁶ e saprà conquistare un vasto pubblico grazie a una veste elaborata e la ricercatezza nelle fotografie e nelle invenzioni grafiche. Nel numero zero, per esempio, un doppio paginone intitolato *Il gioco dell'oca milanese*¹⁰⁷ (il cui scopo del gioco era arrivare alla casella «Babilonia» superando la casella «Io sono omosessuale e tu?») traduce graficamente e ironicamente l'idea secondo cui «Il desiderio omosessuale è universale».¹⁰⁸

Il primo numero adotta lo stile magazine, un formato in quarto con copertina a colori e un sommario strutturato in diverse rubriche tra cui una consacrata al teatro. Nei numeri successivi, diversi collaboratori si occupano di spettacolo proponendo recensioni, interviste e dossier. Marco Sanna in particolare, già improvvisato «critico teatrale» della *Pagina Frocia* di «Lotta Continua» e co-fondatore del collettivo

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ S.a., *Editoriale*, «Babilonia», 0 (1982), pp. n.n.

¹⁰⁶ Collaborano alla rivista: Francesco Gnerre, Paolo Hutter, Mario Cirrito, Mario Mieli, Andrea Pastor, Andrea Pini, Beppe Ramina, Sandro Avanzo, Enzo Terzano, Piergiorgio Paterlini, Maurizio Bellotti, Paolo Lambertini, William Belli, Paolo Azzolini, Silvio Malacarne, Pier Vittorio Tondelli, Dario Trento, Enrico Giordani, Marco Bisceglia, Marco Sanna, Elio Pecora, Dario Bellezza, Lidia Menapace, Carlo Marcandalli, Giovanni Dall'Orto, Gino Campanella, Antonio Veneziani, A. Monticelli Carlini, Giovanni L. Giudici, Corrado Levi, Paolo Rumi. Massimo Consoli gestisce la redazione di New York. Antoine Perruchot è corrispondente da Parigi. Le fotografie sono di Andrea Pincione, Tony Patrioli e Giovanni Rodella.

¹⁰⁷ S.a., *Il gioco dell'oca milanese*, grafica a cura di Arturo e Giulio, «Babilonia», 0 (1982), pp. n.n.

¹⁰⁸ Mario Mieli, *La gaia critica*, «Lambda», 6 (1977), p. 1.

Narciso, scrive la recensione dello spettacolo *Bello l'amore mio che se ne andò in marina...* e ne intervista l'ideatore, Riccardo Reim, un artista dalla lunga carriera ma ancora poco conosciuto nel movimento rispetto a Cascina, Cohen e Mieli.¹⁰⁹

Lo stesso Sanna intervisterà anche Alfredo Cohen ricavandone una preziosa testimonianza che evidenzia l'impronta autobiografica e la funzione «terapeutica» di uno dei personaggi più celebri dell'artista, Mezzafemmena:

D: Reciti sempre vestito da donna: cosa rappresenta per te e per la tua arte?

R: È vero recito sempre vestito da donna, ma il mio, esula dai soliti spettacoli «en travesti», perché, per es. uso abiti da donna un po' rotti, rovinati, kitch [*sic*], uso calze vistosamente maschili... quindi niente di compiacente a certa cultura del travestitismo. È il frocio di paese che si traveste in casa, di nascosto, con i trucchi e i vestiti della sorella maggiore. Non ho mai portato sulla scena l'omosessuale metropolitano: non lo sento, non lo sono. Mi interessa la «mezzafemmena», come venivo chiamato in paese. Vorrei farne un nuovo tipo teatrale, che so, come Pulcinella o Colombina. [...]

D: Non credi che operare in teatro, come per qualsiasi altra forma di arte, solo in forma autobiografica sia una forma riduttiva?

R: No, e poi fino ad ora, per me questo è stato un bisogno, uno scaricare tensione accumulate nel quotidiano di frocio, di «mezzafemmena».¹¹⁰

Il periodico si apre al teatro omosessuale italiano come *Gli amanti dei miei amanti sono i miei amanti* di Giuseppe Patroni Griffi¹¹¹ e anche agli artisti internazionali, proponendo interviste di personaggi come Lindsay Kemp¹¹² e dossier come quello su Jean Genet in cui alcuni collaboratori della rivista¹¹³ assemblano

¹⁰⁹ Riccardo Reim, intellettuale, poeta, scrittore e attore, debutta nel 1972 a soli diciannove anni nel ruolo di protagonista in *Ragazzo e ragazzo* di Dacia Maraini. Nel 1976, recita sempre a teatro in *Oh mamma!* e in *L'uomo di sabbia*, spettacoli diretti da Tinto Brass. Nel 1978, è il protagonista di *Lady Edoardo*, regia di Aldo Trionfo. Negli anni Ottanta si dedica anche alla scrittura. Con Copi crea *Tango-charter*. Intellettuale dalla vasta cultura, i suoi testi che spesso porta in scena come attore, intrecciano i riferimenti letterari in un'acuta e ironica esplorazione della sessualità: *Gamiani de Musset* (1984), *La carta da parati gialla* (1985), *Les enfants terribles* (1989), *Frau Sacher-Masoch* (1991), *Virginia Maria de Leyva monaca di Monza* (1992), *Le ceneri del West* (1994), *I ragazzi di via Pal* (1995), *I mignotti* (1997), *Marquis de Sade*, *Vierge et Martyr* (2004). Marco Palladini, *Il teatro di un libertino umanista*, «Reti di dedalus», 2014, [consultato il 12/04/2019] URL: http://www.retidedalus.it/Archivi/2015/gennaio/TEATRICA/3_reim.htm

¹¹⁰ Alfredo Cohen, *Alfredo Cohen*, intervista a cura di Marco Sanna, «Babilonia», 10 (1984), pp. 36-37.

¹¹¹ Adriana Asti, *Incontro con l'attrice milanese alle prese con la commedia Gli amanti dei miei amanti sono i miei amanti di Giuseppe Patroni Griffi*, intervista a cura di Emilio Pappini, «Babilonia», 2 (1983), pp. 32-33.

¹¹² Lindsay Kemp, *Da Divine a Nijinskij, attraverso Lorca e Salomé, i travestimenti di un inafferrabile saltimbanco*, «Babilonia», 3 (1983), pp. 26-27.

¹¹³ Segnaliamo in particolare l'articolo di Riccardo Reim che trae spunto dalla recitazione «furtiva» che Genet consigliava agli attori che volessero recitare *Les Bonnes*. Riccardo Reim, *Il rovescio mortale*, in F. Gnerre, A. Veneziani (a cura di), *Jean Genet*, «Babilonia», 5 (1983), p. 15.

testi originali, fotografie, riflessioni e brevi saggi ispirati dall'opera dello scrittore francese.

La rivista non s'interessa all'attività di performer di Mario Mieli che è considerato piuttosto per i suoi contributi teorici. In effetti, l'unico vero e proprio testo teorico che Mieli ha prodotto sulla sua pratica scenica rimane l'intervista rilasciata ad Antonio Attisani:

Ognuno dovrebbe sperimentare se stesso: questo teatro dovrebbe essere un invito alla gente a fare esperienza di sé, perché nella società dello spettacolo, che è la società nevrotica, ognuno di noi tende in genere a non conoscere se stesso e il limite delle proprie potenzialità, non solo a livello mentale, ma anche a livello fisico.¹¹⁴

Da qui il suo invito a superarsi, sfidando i propri limiti, come l'attore che è di per sé masochista avendo solo il costume per placare la paura di esporsi. Così l'abito è per Mieli magico, nel senso che prepara un superamento di sé.¹¹⁵ La preparazione e la vestizione dell'abito, come se si trattasse della preparazione di un composto alchemico,¹¹⁶ permette a Mieli di proiettare il proprio corpo verso l'ideale transessuale metafora della fine di ogni repressione. Il *Ricordo* che «Lambda» pubblica dopo la sua morte, benché non rinvii al teatro, riporta a questa stessa idea di una identità sessuale stratificata che non ha gran che a che vedere con il rapporto sessuale in sé ma piuttosto con le potenzialità inesprese dell'individuo.¹¹⁷

Nel 2003, «Babilonia» pubblicherà un'intervista/dialogo tra Felix Cossolo e Ciro Cascina. Cossolo introduce questo confronto con la frase «Che fine ha fatto Ciro Cascina?» e dipinge il ritratto di un artista «Nomade per scelta» che ha rifiu-

¹¹⁴ Mario Mieli, *L'attore è masochista*, intervista a cura di Antonio Attisani, «Scena», numero speciale (estate 1978), p. 104.

¹¹⁵ «Era stato questo rilassamento totale, questo sfogo del mio masochismo che avevo fatto prima di entrare in scena facendomi il costume. Quindi il costume era magico e il costume aveva veramente, materialisticamente, la facoltà di rilassarmi e di aprirmi alla completa espressione del Logos». Ivi, p. 105.

¹¹⁶ Per quanto riguarda l'interesse di Mieli per l'alchimia e come questo si intrecci con il suo teatro invitiamo a leggere l'articolo di Stefano Casi, *L'omosessualità e il suo doppio. Il teatro di Mario Mieli* cit.

¹¹⁷ «Il discorso di liberazione è un discorso di liberazione della nostra transessualità che non comporta soltanto la molteplicità del desiderio rispetto alle altre persone, ma comporta anche la molteplicità del nostro essere che è uomo e donna, e più che bisessuale è quello che noi non possiamo sapere ancora, perché è represso. [...] Io considero, sebbene ancora a livello metaforico, perché non so cosa saremo quando saremo liberati, - il termine di ermafrodito e di transessuale come un fine che noi dobbiamo porci ed un fine interno, perché non è solo proiettato nel futuro, ma nel futuro presente-passato che è dentro di noi e che è nel nostro inconscio. Quindi la liberazione omosessuale deve tentare di essere una liberazione di tutto ciò che in noi è represso». Mario Mieli, *Sono un transessuale schizofrenico* [Stralcio dell'intervento di Mario Mieli al V congresso del FUORI del 1976], «Babilonia», 3 (1983), pp. 14-15.

tato «una carriera manovrata da manager e impresari». ¹¹⁸ Il legame che intercorre tra la sua arte e la sua vita ne risulta rafforzato ¹¹⁹ così come la funzione terapeutica del suo teatro:

Molti suoi coetanei dei vicoli, *femminielli*, oggi sono trans; Ciro invece è orgoglioso di quello che è, delle sue rughe, degli anni che passano, del disordine della sua vita. Angosce e paure scompaiono quando lui è in scena: quello è *il suo territorio*. ¹²⁰

Più di vent'anni dopo il successo folgorante della *Madonna di Pompei*, Ciro Cascina è un artista che sente di far parte di un'epoca di lotta ormai passata, ma che, grazie al teatro, continua a creare spazi di libertà, di incontro e di confronto capaci di trasformare angosce e paure in strumento politico, nello spirito dei primi movimenti.

Nelle testimonianze di questi artisti, il teatro si rivela quindi strumento terapeutico ed esplorativo del proprio corpo e della propria identità. Si tratta di conoscere sé stessi creando reali momenti di condivisione, sfuggendo lo spauracchio del folklore e dell'uniformizzazione dell'identità omosessuale.

Interrogarci sulla maniera secondo cui le riviste LGBT+ degli anni Settanta hanno preparato e amplificato un «teatro frocio», prefigurazione di un «teatro dei sessi» che anticipa le teorie *queer*, ci ha portati a guardare al di là della sola presenza di recensioni di spettacoli e saggi di argomento teatrale.

Se la rivista «Fuori!» non presta grande attenzione al teatro, ne è stata non di meno un vasto cantiere di preparazione. I materiali che Alfredo Cohen vi pubblica e poi rielabora in canzoni e spettacoli, i saggi che Mario Mieli consacra al travestimento costituiscono il seme del futuro «teatro frocio» esploso alla metà degli anni Settanta.

Dal canto suo, «Lambda» appare in concomitanza con il successo di *La Traviata Norma, ovvero vaffanculo... ebbene si!* e diventa cassa di risonanza per i nascenti collettivi teatrali della penisola. La rivista contribuì alla diffusione dell'«estetica transessuale» di Mieli al punto da farle assumere valore di modello (positivo o negativo secondo i punti di vista). «Lambda» stimolò la creazione di circuiti di diffusione per gli spettacoli e gli artisti omosessuali, facendo conoscere nuovi luoghi

¹¹⁸ Ciro Cascina, *Nomade per scelta*, intervista a cura di Felix Cossolo, «Babilonia», 225 (novembre 2003), p. 54.

¹¹⁹ «In scena e nella vita la sua teatralità esplose lasciandosi influenzare dal periodo, dal momento, dalla stagione; facendosi penetrare, bisticciare, corrompere dagli eventi». *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

come il club Banana Moon di Firenze, festival come il Cabaret Voltaire di Torino, e programmando essa stessa artisti e gruppi in occasione del secondo convegno di Bologna del 1978. Negli anni Ottanta, i redattori della rivista furono tra i primi a notare il talento di Ciro Cascina e a coinvolgerlo nelle iniziative del movimento gay. Ciro Cascina, femminiello, fu più di un personaggio del folklore napoletano: diede un contributo decisivo al «teatro dei sessi» in seno ai movimenti, presentando il travestitismo non come una pratica ma come una dimensione esistenziale.

La rivista «Babilonia» consacra definitivamente il teatro quale componente della cultura omosessuale, proponendo recensioni di spettacoli, interviste e dossier. Il desiderio di dare la parola agli artisti rivela un più vivo interesse per i diversi processi di creazione, lasciando intuire una molteplicità di approcci, obiettivi ed estetiche. Fedele al suo nome che ricorda la confusione delle lingue, «Babilonia» esplora con curiosità tutto ciò che la scena offre e produce, allargando così l'orizzonte del «teatro frocio» degli anni Settanta.

«Usciamo Fuori!», «Il vespasiano degli omosessuali» e «Dalle cantine frocie» costituiscono delle esperienze a parte. Ognuna apparsa come numero unico, legato ad una fase particolare dei movimenti dell'area milanese, le tre riviste sono ciò che potremmo definire come delle effimere fucine creative. Accogliendo poesie, stralci di testi teatrali, frasi, permettono ai militanti di riunirsi e raccontarsi e così facendo di fissare una tappa importante di un percorso esistenziale comune. Se in «Il vespasiano degli omosessuali» l'esperienza teatrale diventa stimolo alla creazione della rivista in «Dalle cantine frocie» lo spettacolo continua sulle pagine invase da bizzarri personaggi inventati, redattori *en travesti* e testi di spettacoli.

Brevi profili dei principali protagonisti

Alfredo Cohen (nome d'arte di Alfredo D'Aloisio) nasce l'8 ottobre 1942 a Lanciano in provincia di Chieti, in Abruzzo. Nel 1968 si laurea in Lettere e Filosofia all'Università di Urbino e nel 1970 si trasferisce a Torino dove insegna nella scuola media Salvatore Quasimodo e anima spettacoli teatrali. Fin dal 1971, fa parte della redazione della rivista «Fuori!» e dell'omonimo movimento (Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano). Nel 1974, il FUORI aderisce al Partito Radicale e Cohen debutta con lo spettacolo *Dove vai stasera amico?*. Crea quindi uno spettacolo all'anno: nel 1975 *Oggi sul giornale*, nel 1976 *Salve signori sono anormale*, nel 1977 *Il signor Pudore*. Nel dicembre 1976 registra il 33 giri *Come barchette dentro a un tram* prodotto da Franco Battiato e l'anno successivo si trasferisce a Roma. Nel 1978 crea il personaggio di «Mezzafemmena» che porterà in scena fino alla metà degli anni Ottanta con grande successo. I suoi spettacoli più celebri sono *Mezzafemmena e Zà Camilla* del 1978 e *Mezzafemmena e Munachella* del 1979. Lo stesso anno firma un 45 giri con i singoli *Roma* e *Valery*. Nel 1980, presenta al Teatro in Trastevere con Antonella Pinto lo spettacolo *Una*

donna in una trilogia con le due versioni di Mezzafemmena. Cantautore e attore affermato, recita nel film *Il Marchese del Grillo* di Mario Monicelli. Lo stesso anno recita *Mammagrassa* (1981) seguito da *All'Albergo Palomba si mangia si beve si pompa* presentato alla Biennale di Venezia (1982), *Dillo a mamma te'* (1983), *Mezzafemmena lover's* (1984), *Filomena l'Africana* (1986). Cura nel 1990 la regia dello spettacolo delle sorelle Bandiera tratto da *Le serve* di Jean Genet. Recita poi in *Rossini Rossini* (1991) e *Parenti serpenti* (1992) di Monicelli. Abbandonerà la carriera artistica alla metà degli anni Novanta. Muore a Djerba (Tunisia) il 18 novembre 2014. Le informazioni biografiche sono tratte dal documentario *Alfredo D'Aloisio in arte (e in politica) Cohen (68')*, 2018 scritto e diretto da Enrico Salvatori e Andrea Meroni.

Mario Mieli nasce a Milano nel 1952. Nel 1971 si trasferisce a Londra dove conosce il Gay Liberation Front. Tornato in Italia lo stesso anno, fonda con Angelo Pezzana e altri attivisti il primo movimento omosessuale italiano chiamato FUORI. Grande viaggiatore, scrive nella rivista «Fuori!» articoli sul FHAR parigino e sulle sue esperienze in Marocco. Nel 1974, in seguito all'adesione del FUORI di Torino al Partito Radicale, il FUORI di Milano diventa autonomo. Nel 1976, Mieli e altri compagni creano i Collettivi Omosessuali Milanesi (COM). Si dedica quindi al teatro e crea con il collettivo Nostra Signora dei Fiori *La Traviata Norma, ovvero vaffanculo... ebbene si!* che accende i riflettori sul «teatro frocio» e stimola la nascita di nuovi collettivi come il KTTMCC (Kollettivo Teatrale Trousses Merletti Cappuccini e Cappelliere). Questo spettacolo stimola nuove esperienze anche nella misura in cui fa guadagnare ad artisti e collettivi nuove vetrine «ufficiali» nei club e nei festival. Laureatosi in filosofia, pubblica la sua tesi nel 1977 con il titolo: *Elementi di critica omosessuale*. L'enorme successo di quest'opera lo rende una delle figure di riferimento per i movimenti omosessuali italiani. Lo stesso anno presenta con il collettivo Immondella Elusivi *Questo spettacolo non s'ha da fare: andate all'inferno!*. Nel 1981 va in scena il suo ultimo spettacolo: *Ciò detto, passo oltre*. Muore suicida nel 1983, lasciando il manoscritto del romanzo *Il risveglio dei faraoni*.

Ciro Cascina nasce a Portici agli inizi degli anni Cinquanta e si trasferisce a Torre annunziata ancora bambino. Qui frequenta il liceo e si iscrive all'Università di medicina che abbandonerà per dedicarsi a tempo pieno alla recitazione *en travesti*. Si esibisce in case private imparando da grandi artiste della tradizione del femminiello. Alla fine degli anni Settanta, debutta nei primi locali gay napoletani come il Bagatto. Nello stesso periodo, si avvicina al movimento, recitando nell'ambito dei campeggi di Capo Rizzuto a partire dal 1980 e nei seguenti almeno fino al 1983. Diventa un'icona del movimento grazie al suo spettacolo *La Madonna di Pompei* che vinse nel 1981 la Sei giorni del monologo (31 marzo - 5 aprile a Milano) a cui

partecipò anche Mieli con *Ciò detto, passo oltre*. Recita nell'*Aulularia* di Plauto con la regia di Sergio Pacelli nel 1982 e ha diverse esperienze nel teatro professionale. Molto più tardi incontra Gabriele Cerminara, fondatore nel 1983 della Compagnia delle palline. A Roma, nel quartiere San Lorenzo, Cerminara fonda il teatro l'Incontro dove i due cominciano a collaborare alla fine degli anni novanta e creano numerosi spettacoli tra cui *Migranti* nel 2003. Nel 2009, Ciro Cascina partecipa alla fondazione dell'Associazione femminile antiche napoletane (AFAN). Ancora oggi continua la sua attività di divulgazione sul tema della femminella. Ciro Cascina, *La poesia e il teatro di Ciro Cascina*, intervista a cura di Francesco Gnerre, «Testo e senso», 9 (2008).

Riccardo Reim, intellettuale, poeta, scrittore e attore, debutta nel 1972 a soli diciannove anni nel ruolo di protagonista in *Ragazzo e ragazzo* di Dacia Maraini. Nel 1976, recita sempre a teatro in *Oh mamma!* e in *L'uomo di sabbia*, spettacoli diretti da Tinto Brass. Nel 1978, è il protagonista di *Lady Edoardo*, regia di Aldo Trionfo. Negli anni Ottanta si dedica anche alla scrittura. Con Copi crea *Tango-charter*. Intellettuale dalla vasta cultura, i suoi testi che spesso porta in scena come attore, intrecciano i riferimenti letterari in un'acuta e ironica esplorazione della sessualità: *Gamiani de Musset* (1984), *La carta da parati gialla* (1985), *Les enfants terribles* (1989), *Frau Sacher-Masoch* (1991), *Virginia Maria de Leyva monaca di Monza* (1992), *Le ceneri del West* (1994), *I ragazzi di via Pal* (1995), *I mignotti* (1997), *Marquis de Sade, Vierge et Martyr* (2004). Marco Palladini, *Il teatro di un libertino umanista*, «Reti di dedalus», 2014, [consultato il 12/04/2019] URL: http://www.retidedalus.it/Archivi/2015/gennaio/TEATRICA/3_reim.htm.

Rita Renoir.

Quando Artaud fa lo striptease

Renato Tomasino

Prima di raccontare dell'Arte di Rita Renoir, creatura sovversiva che ha sfidato i benpensanti e gli "intellettuali" impegnati del mondo intero per affermare il diritto della femminilità ad esibirsi e a farsi riconoscere come l'essenza più autentica dello spettacolo, dovremmo chiederci chi lei fosse in realtà e da dove venisse. E qui ci coglie lo sgomento, perché non lo sapremo mai con esattezza. Pare sia nata a Parigi nel '38 in una famiglia di agiata borghesia; la diceria che fosse nata nel '36 è sicuramente falsa, perché dovuta alle sue dichiarazioni rilasciate quando doveva nascondere i suoi quindici anni per essere ingaggiata nel '53 al *Casino de Paris* e pochi mesi dopo al *Crazy Horse*. Quello di Rita Renoir sarebbe, secondo lei stessa, il suo vero nome perché figlia non riconosciuta del grande regista Jean e nipote del pittore Pierre-Auguste, affermazione che in ogni caso tradisce l'amore per la regia e per le arti figurative da lei acquisito da autodidatta con il suo lavoro, dopo avere abbandonato gli studi a tredici anni. Vito Molinari, il grande regista di varietà e delle soubrettes, però asserisce che era di buona famiglia viennese e che si chiamava Rita Atlanta.¹ Le biografie su Internet la danno invece con dubbia sicurezza come tal Monique Bride-Étivant; mentre la voce curata da Mino Colao sul volume d'aggiornamento della *Enciclopedia dello Spettacolo* fondata da Silvio D'Amico non sembra nutrire alcun dubbio sul fatto che Rita Renoir sia parigina e si chiami così.² Di certo c'è solo che è deceduta nel 2016 e sepolta nel Cimitero Caucade di Nizza.

Ma ci piace credere alla favola del nome e delle origini da lei messa in campo, perché tradisce quel bisogno di paternità che ci pare sia la molla più interiore, e la più potente, della sua Arte; un'Arte che la porta ad erigersi come icona desiderabile, suscitatrice del desiderio dell'Altro al tempo stesso in cui all'Altro offre con la sua immagine le protesi fantasmiche di un'immaginaria castrazione originaria. La qualcosa ci pare sia proprio la quintessenza del femminile come *parure* ed esibizione tese a suscitare il desiderio maschile. Dunque, in tanta incertezza, vada pure bene per noi Rita Renoir, soprannominata la «tragédienne du strip-tease», colei che

¹ Vito Molinari, *Le mie grandi soubrettes*, Gremese, Roma 2017, p. 140.

² *Enciclopedia dello Spettacolo*, UNEDI, Roma, 1975, aggiornamento 1955-65 (voce "Rita Renoir", a cura di Mino Colao).

ha fatto dello strip-tease la sua auto-analisi e la sua necessità esistenziale esibite sulla scena. Queste considerazioni sembrano suffragate da quanto lei stessa avrebbe dichiarato al suo compagno Jean-Pierre George: un'infanzia trascorsa agiatamente ma lontana da un padre sempre assente; vissuta con balletti improvvisati in casa sulle musiche degli chansonniers allora in voga, ma nella più totale ignoranza della musica classica; un grande amore giovanile conclusosi tragicamente, un marito effimero che non si è curato di lei, del suo lavoro né delle sue relazioni.

Certo, divenuta famosa, Rita ha potuto fare diverse altre cose nella sua vita oltre allo spogliarello: ha fatto del cinema, e con registi di rilievo, fino al ruolo della giovane nevrotica in *Deserto Rosso* ('64) di Michelangelo Antonioni. Sulla scena nel '63 ha recitato nell'*Oreste* di Euripide al *Théâtre Recamier* per la regia di Gerard Vergés e lo stesso anno in *Les Amours de Médée* di Corneille al *Festival de Barentin* per la regia di Jean Serge, e poi tanto altro tra cui alcune divertenti e *glamour* commedie di autori contemporanei. Ma il successo più clamoroso l'ha ottenuto nel '65 alla prima assoluta della commedia *Du vent dans les branches de sassofras* di René Obaldia data al Théâtre Gramont con la regia di René Dupuy. In questa *pièce* parodica ed insieme affabulatrice sulla mitologia western, Rita, che è affiancata da Michel Simon, interpreta magistralmente la giovane prostituta india soprannominata in maniera allusiva «Petite-Coup-Sûr», ed è al tempo stesso bellissima e ingenua, sensuale e semplice, una creatura dolce e fantastica dall'intelligenza tutta da scoprire. Il critico del «Figaro Littéraire» la esalta come «la grand et belle surprise de la soirée [...] d'une comédie énorme et poétique qui ne connaît pas des moments bas»; e la definisce come personaggio «Jolie», «comique», «audace» ed elegante nei passi di recitazione di alcuni alessandrini come Théràmène (dalla *Phèdre* di Racine).³

Non mancano al carnet di Rita degli *happenings* secondo la voga instaurata dagli avanguardisti teatrali del tempo: uno riguarda l'*expo* del '64 del pittore Jean-Jacques Lebel al *Centre Americain* di Place de l'Odéon; un altro, estivo e vacanziero, la vede collaborare addirittura con Picasso per *La Désir attrapé par la queue* al Festival della «libera espressione» di Saint-Tropez del 1967. Un terzo è una sorta di breve commedia condotta con improvvisazioni, elaborata con il «suo» intellettuale situazionista Jean-Pierre George come primo atto da rappresentare con il secondo dato dal lungo strip di quasi un'ora *Le Diable*, in modo da offrire una serata piena e da solista al debutto parigino del '72 al *Théâtre de Plaisance* in occasione di quello *strip* che trionfalmente aveva attraversato la Francia e l'Italia.

Quel primo atto si chiamava *Un violon, des jarretelles et moi que dirait tout*: sulla scena di un elegante ambiente Louis XIV la vedette appare inguainata in una *mise* di satin nero lucido scollata e tagliata in modo da consentire l'esposizione

³ Ivi, p. 939.

delle lunghe gambe; lei racconta avvicinandosi al proscenio che la prima volta che ha fatto l'amore è stato incontrando in un locale un tipo con un grosso sigaro che le ha detto sbrigativamente «Andiamo!». Ma lei come poteva andare se era già «gluante» (per precedenti incontri?)... nel raccontare questo scabroso particolare si siede sulla sponda del proscenio, accavalla le cosce per lasciare filtrare gli sguardi dalla platea... poi continua: «è andato via senza parole...ed io nella mia stanza ho scritto sullo specchio col mio rossetto PUTE». La tristezza del “vissuto” personale sparisce di colpo dal suo volto quando chiede sorridendo: «Vi piace fare l'amore in tanti?». Quel che segue dipende dalla reazione del pubblico, come in una “commedia dell'Arte”. In ogni caso scenderà in platea, tra la gente, sollecitando singoli spettatori a caso perché si confessino, mettendo le loro gambe tra le sue lunghe e nivee. I più sono sconvolti, attoniti, e livide le signore che siedono loro accanto. Poi prende a trascinare tanti sulla scena, fino a venticinque, e imponendo loro di stare di schiena rispetto alla sala, verso la quale devono però rivolgere il viso, lascia vedere che dietro di loro li abbranca uno dopo l'altro per le gambe soffermandosi addosso eretta, e poi chinata...In realtà nulla succede ovviamente da parte sua, ma tutto possiamo immaginare e tutto può succedere nelle reazioni in sala e sul palcoscenico. Il sipario cala quando l'atmosfera è sufficientemente arroventata per goderci *Le Diable*, l'incredibile secondo tempo artaudiano di cui diremo.

Un *happening*, dunque, volgare, scabroso, non nuovo alle più azzardate *soubrettes* del varietà. Per esempio, stereotipie simili si riscontrano nelle performance d'avanspettacolo fino a Marina Marfoggia e dunque alla nostra TV! Tuttavia è un *happening* sviluppato sulla messa in gioco del proprio vissuto adolescenziale che ritorna, e poi del rischio, del “tutto può succedere”. Ha commentato Jean-Pierre George: «Cela fait partie du ces moments extraordinaires, comme quand je suis allé voir Wilson, *Le Regard du sourd*, ou *Orlando furioso* de Luca Ronconi. C'est cela: un très intense émotion, une tension, une joie de voir que ce type de spectacle était possible».⁴

Ma quali che siano le cose notevoli nel cinema, nel teatro drammatico, e nello *happening* della carriera di Rita, esse sono ben poca cosa rispetto ai meriti che la sua Arte dello *striptease* le ha acquisito nella storia del teatro novecentesco.⁵ Proveremo a renderne conto ripartendo dalla cosa in apparenza più futile: l'immagine della vedette. Infatti, presentandosi sulla scena della “avanguardia teatrale” Rita esibisce – caso inusitato – il fascino di una mirabile “plastica” corporea insieme a quello di un carattere orgoglioso e determinato, ponendosi dunque come una presenza quanto mai carismatica. La sua beltà longilinea ed elegante non disdegna

⁴ Jean-Pierre George, *Le Diable et la Licorne*, La table Ronde, Paris 2004, p. 116.

⁵ Renato Tomasino, *Storia del teatro e dello Spettacolo*, Palumbo, Palermo 2001, parte XII, cap. *Scintillanti falene*; Id., *C'era una volta la showgirl*, Odoya, Bologna, parte I, cap. *Il New Burlesque e lo Striptease parigino* (prossima pubblicazione).

delle “nuances” al posto giusto ed una “allure” elegante, altera, ma decisamente erotica. George asserisce che nel suo passo ci sia sempre, anche fuori dalla scena, una connotazione come di danza leggera e per questo l’ha soprannominata “la licorne”, ovvero l’animale fantastico che si favoleggiava che camminando danzasse.⁶ Il viso regolarissimo, le labbra dolcemente carnose, gli occhi lunghi ma con sguardo da giovane pantera sono incorniciati da una foltissima e tempestosa chioma rossa, e la pelle diafana è impreziosita, soprattutto sul décolleté, da efelidi appena percettibili, quasi si tratti di pagliuzze luminose spolverate lì ad arte.

Malgrado queste doti naturali Rita indugia sulla cosmesi valorizzante in particolare il nero attorno agli occhi così allungati ed il contorno della bocca, dichiarando apertamente che la cosmesi è la prima pratica di scena, sapiente e magistrale, necessaria alla creazione di una maschera iconica cui la vedette deve rispondere anche nella sua vita d’ogni giorno. Soprattutto lei, che subito è stata proclamata la “reine du strip-tease”, ovvero di quella pratica scenica futile quanto ambigua che però alla fine degli anni ’50 vede accorrere “le Tout-Paris”; anche artisti ed intellettuali quali i situazionisti, i lacaniani, i nouveaux philosophes, i narratori “du regard”, i cubo-futuristi eredi delle avanguardie storiche e, insomma, tutti coloro che poi avrebbero partecipato al ’68 non con il lancio dei cubi del pavé e con le sciarpe anti-lacrimogeni, ma con la sovversione artistica e culturale. Di tutto ciò Rita si fa carico nella sua erotica e futile pratica di scena, indotta dal fatto che in quella pratica ha immesso tutto il suo vissuto e la sua tormentata soggettività.

Alain Bernardin, patron del *Crazy Horse*, dichiara più volte di ricordarsi di Rita nel ’56, in tutta la bellezza dei suoi 18 anni: «Era la sensualità fatta donna. Con lei monto allora il mio primo numero di nudo. Abbigliata con un attillato tubino di seta verde, appollaiata su di un alto sgabello da bar, al ritmo del celebre blues *Creole Love Call*, lei “avvampa” il pubblico. E io sento che ciò cattura».⁷

Questa prima performance da vedette non è stata coreografata da Rita, ma – intraprendente e determinata com’era – è difficile stabilire a quali aspetti dobbiamo un apporto decisivo della personale ideazione ed a quali invece quella dell’esperto Alain. In ogni caso, il “numero” è di sicuro rilievo ed attira l’attenzione di pubblico e critici, poiché allora, nel pieno della stagione d’oro del *Crazy Horse Saloon* – che esibiva *stripteaseuses* come Dodo d’Hamburg (l’irresistibile *Veuve relaxée*), Candida con il suo “bagno di schiuma”, e la *chansonnière* Julia Boouge, la lussuosa Rita Cadillac sempre “en soirée” – era uso che apparissero recensioni ed anche articoli di *gossip* attorno alle protagoniste di quella che era considerata dalle avanguardie parigine “la noble art du Striptease”.

⁶ Jean-Pierre George, *Le Diable* cit., *passim*.

⁷ Jean-Pierre George, *Le Diable* cit., p. 20 (trad. propria). Alain Bernardin, a cura di, *Il favoloso Crazy Horse*, Il Cigno, Bologna 1982, p. 15.

In realtà il “patron” mente ben a ragione: non era il '56 ma il '53, e Rita non aveva allora 18 anni, ma quindici: Roba da finire in galera e far chiudere il locale! Ma la menzogna sull'età l'aveva messa in campo la fanciulla, per lavorare, e il “patron” aveva abboccato, senza curarsi di controllare di fronte a “tanta grazia” da poter esibire. Dunque, ora che in seguito all'interessamento di un amico giornalista che l'aveva presentata aveva ottenuto un ingaggio, la fanciulla si trovava da parte sua a dover mettere in scena esattamente la se stessa ed i suoi spregiudicati comportamenti degli ultimi anni appena trascorsi, e dunque sapeva quel che faceva sulla scena per esperienza vissuta.

Era accaduto che malgrado la frequenza da tredicenne ai corsi di pittura di rue Duperrée a Pigalle, ed in maniera più prolungata a quelli di danza classica degli Studi Wacker a piazza Clichy, in ciò comportandosi proprio come una adolescente della buona borghesia parigina, aveva però ben presto rivendicato la propria libertà di giovane ambiziosa e scaltrita, nonché priva di ogni remora morale imposta dalla buona società. Ed eccola con l'amichetta del cuore Suzzy a girovagare per i locali di Pigalle in abbigliamento succinto, trucco eccessivo e lunga chioma rossa al vento per farsi invitare al tavolo da qualche cliente. Del resto, i suoi primi lavoretti al *Casino de Paris*, l'avevano abituata alla spregiudicatezza costringendola ad apparire come figurante, nuda o quasi, nei musical di scena ed il suo libero randagismo per le vie del quartiere le avevano insegnato il resto... Così ora le due amichette bevevano smodatamente al tavolo del cliente di turno e prendevano la percentuale sul conto immancabilmente salato dal loro “protettore” del momento. Poi filavano alla toilette e lì vomitavano tutto quanto, ben addestrate a farlo; e così rientravano in sala beccheggiando sinuose sui tacchi a spillo alla ricerca di un nuovo gonzo. Per ammissione della stessa Rita, fu quello il periodo più felice della sua esistenza perché si sentiva completamente libera e nomade.

Ora, sulla scena del famoso *Crazy Horse*, Rita si esibisce inguainata in un satin che più leggero e lucido non si può, che sembra lì lì per scucirsi ad ogni ancheggiamento sull'alto sgabello da bar, che le libera le stupende cosce completamente a nudo ad ogni accavallamento di gambe, mentre lei è davvero la *Creole love call* di quella musica che accompagna ogni suo movimento, con quello sguardo da civetta che invita esplicitamente ogni spettatore all'amore e quella chioma rossa in tempesta che avvolge tutta la procace figuretta rendendola simile ad una risplendente pagoda. Il “numero” non è una novità assoluta: già Bettie Page si rifaceva ad una tradizione “burlesque” quando si lasciava fotografare da Irving Klaw accostata ad un bancone da bar in camicetta bianca scollacciata e gonnellina di pelle aderente, e dopo di lei cento soubrettes replicheranno quella figuretta adescante in cento varietà... Evidentemente c'è un filo rosso che, come proclama la stessa Rita, collega striptease e prostituzione: l'esibizione erotica è inscindibile dall'allusione ad una compravendita del corpo che allo scopo è feticisticamente adornato ed esposto a

sguardi desideranti. Tuttavia qui è chiaro che si tratti insolitamente di una stupenda adolescente, di una sinuosa “gazzella” da occasione irripetibile.

Ma perché la sua *mise* è di un verde brillante quanto acquoso? Ha detto Porfirio (*Sui simulacri*), che il «divino è luminoso» e risulta pressoché invisibile ai mortali poiché si manifesta loro attraverso una «materia traslucida», quale potrebbe essere un cristallo prismatico che è possibile catturare con la vista solo attraverso le sue molteplici rifrazioni.⁸ Anche Aristotele nel *De Anima* ed altrove ha scritto delle qualità «dia-faniche»⁹ degli oggetti trascendentali, quali potrebbero essere non solo le apparizioni divine ma anche tutte quelle icone alla cui formulazione contribuisce la memoria, poiché è l'*anámnēsis* quella che, suscitata da un'esperienza empirica e sensoriale, elabora poi l'icona come tale; la qualcosa ben s'attaglia alla pratica artistica che sempre risulta dall'elaborazione in una forma ottimale dell'esperienza e poi del ricordo che essa suscita alla mente, come pure ben sapeva il Platone del *Fedro*, del *Timeo*, del *Simposio*. Per questo tutti i poeti – da Omero a Virgilio, da Marino a Góngora – quando fanno apparire una ninfa, una Venere nascente dalle acque, una qualsiasi beltà incorruttibile pur se si offra ai mortali, la descrivono candida di membra, dalle vesti e dall'incarnato traslucidi, per l'appunto “dia-fanica”, in maniera che essa rispecchi nella sua stessa forma iconica l'azzurro tenue di un cosmo aurorale ed inaugurale, e il verde riflettente e traslucido del mare. Bene, di tal natura deve apparire la scabrosa esibizione di quella fanciulla che c'irretisce e cattura da quell'alto sgabello addossato al banco delle mescite, peraltro carico di prismatici cristalli liquorosi: il suo verde chiaro che sgriglia e si rifrange sulle nuances del suo corpo, scoprendo membra di neve, ci annuncia che di una ninfa, una dea dell'amore si tratta, la quale inaugura il mondo come Eros poiché pecca e ci fa peccare; ma lei resta intatta e a noi, invece, ci ha gettato nella disperazione attraverso l'esibizione di percorsi scopici colpevoli d'eccitare un desiderio che resta tuttavia insoddisfatto.

A chi attribuire allora tanta sapienza – la “dia-fanicità” dell'immagine e la rossa vampa della chioma – in una sola icona? A giudicare da quel che seguirà nelle altre performances propenderemmo per Rita, poiché le pratiche seduttive manovrate da Alain, anche se magistrali, forse non attingevano a tanta sensibilità (se non ancora cultura).

Dunque Rita nel “numero” si spoglia, lentamente, ma avendo cura che tutti i suoi movimenti producano tagli e scissure tra la stoffa traslucida e il candore della pelle poiché in essi risiede la suscitazione del desiderio come osserva anche Barthes, e non certo in una totale nudità subito offerta agli sguardi libera da ogni impedimento.¹⁰ Di

⁸ Porfirio, *Sui Simulacri*, Adelphi, Milano 2012, p. 67.

⁹ Aristotele, *Della generazione e della corruzione, Dell'anima, Piccoli trattati di storia naturale*, Biblioteca Universale Laterza, Bari 1983.

¹⁰ Roland Barthes, *Système de la Mode*, Seuil, Paris 1967 (ediz. it. *Sistema della Moda*, trad. it. Lidia

più, come ben sapeva la rossa Rita Hayworth con il suo strip di un solo guanto in “Gilda” – peraltro prototipo e simulacro dichiarato da quest’altra Rita che non a caso ha assunto lo stesso nome – sul lucido satin attillato ogni movimento corporeo produce grinze luminose, allusive di grazie intime ed inconfessabili: questi tagli di luce sulla forma corporea esaltano un *manque* che fantasmicamente deriva da una castrazione originaria, e fantasmicamente si proiettano in altrettante protesi di sutura, nella riformulazione immaginaria di quell’androginia perfetta e totale in cui la fanciulla ritrova il Padre e risiede “nel Padre” finalmente appagata, o almeno nel desiderio di Lui, dell’Altro, finalmente riaccesso.¹¹

Non a caso la femmina “putaine” somiglia al transgender e lo ama, ed a sua volta questi a lei vuol somigliare, amandola. Così, infatti, Sarduy analizza come una «autoplastica del travestito» elaborata per ricompensare la madre e risvegliare i sensi del padre la sapiente operazione della “erección cosmetica”.

Scrivendo dunque: «Il travestito non imita la donna. Per lui, al limite, non c’è la donna, dato che sa – e forse, per paradosso, è l’unico a saperlo – che ella è solo un’apparenza, che il suo regno e la forza della sua forma feticistica sono in realtà le protesi di una *mancanza*».¹² In questa apparenza consisterebbe tutto il potere della “Simulazione”, ovvero – ci pare – di quanto è all’origine di ogni esibizione corporea in qualsiasi scena. Come poteva sapere tutto questo la nostra Rita seconda (e per la verità come poteva saperlo anche la grande Rita prima?). Per “istinto”, per “desiderio dell’apparire” e perché tutti possano amare l’esito elaborato da quel desiderio; esattamente come accade al *travesti* di Sarduy: Gilda e la Renoir si giocano dunque tutto il loro potere sulle pieghe luminose di un tubino di satin che, marcandone la femminilità, proprio per questo le rende androgini splendenti grazie all’esibirsi come donatrici di protesi fantasmiche, insieme alla femmina e all’Altro di cui essa reclama il desiderio.

Pochi mesi, e Rita si appropria totalmente del suo lavoro e ottiene da Alain il compito di montare una performance di striptease tutta sua: coreografia, costume, scene, luci e naturalmente il tema conduttore. Si tratta di mettere in scena *La balancoire* (l’altalena). Anni dopo lei stessa racconterà al suo compagno Jean-Pierre George, come ancora quindicenne, avvolta in lunghe gonne di seta nere o bianche, s’infilasse tra le quinte morta di paura per le responsabilità che si era assunte nei confronti del cabaret e di tutta la troupe tecnica, per quel che sarebbe accaduto davanti al pubblico;¹³ ma una volta al lavoro l’istinto e la determinazione

Lonzi, Einaudi, Torino 1970).

¹¹ Renato Tomasino, *Hollywood veste il “manque”*, «Fiction. Cinema e pratiche dell’Immaginario», *Sull’Insoddisfazione*, 1 (1977).

¹² Severo Sarduy, *La simulación* in Giovanna Calabrò, a cura di, *Identità e Metamorfosi del Barocco Ispanico*, Guida, ed. Napoli 1987.

¹³ Jean-Pierre George, *Le Diable* cit., p. 47.

le facevano dimenticare ogni tremore. Si ricorda, quanto al tema, di avere avuto un volo dell'immaginazione guardando nella sua scuola di pittura la riproduzione di un famoso dipinto di Fragonard che ora si trova alla *Wallas Collection* di Londra. In questo capolavoro del rococò tutto centrato sulla metonimia dello sguardo "di piacere" e dunque sul futile come oggetto del desiderio, una fanciulla agghindata da damina settecentesca si diletta su e giù con l'altalena agitando all'aria le gambe inguainate nelle calze bianche, e perdendo al volo una deliziosa scarpina che si libra verso l'alto; un cavalier servente, sdraiato sul prato, la rimira in estasi tra le gonne svolazzanti verso là dove non dovrebbe, raggiungendola là dove lui desidera ma al ritmo alterno dell'altalena. A sua volta lei di sicuro sa cosa offre a quello sguardo, ma non se ne cura e sorride divertita della dilettevole tortura inflitta al corteggiatore.

Ma c'è dell'altro: l'uomo che nell'oscurità, protetto dalle fronde del giardino edenico, spinge l'altalena, non sarebbe un servitore ma un alto prelato innamorato della giovane cortigiana; per la qualcosa il suo zelo avrebbe il significato di un piacere perverso, quello d'espone le graziose intimità della sua fanciulla ad uno sguardo indecente. Ha scritto Starobinski a proposito di questa tela: «La pittura fissa un istante. L'estetica del Rococò vuole che quest'istante pittorico[...] fissi il punto acuto d'una situazione fuggitiva, che rappresenti un'occasione». Ed ancora afferma che in Fragonard «le *istantanee* sono emozioni risvegliantisi al contatto (ed alla vista) d'un corpo femminile subitamente offerto, ma nel quale già s'annuncia un movimento indietreggiante o fuggente».¹⁴

Rita ha deciso; tuttavia la sua *Balançoire* avrà qualche cosa in più: la fanciulla sull'altalena, facendo finta di non accorgersi dei cento sguardi altalenanti tra le sue cosce – stavolta infatti non si tratta di un cicisbeo, ma di tutti gli spettatori lì in platea – si divaga con la lettura di pagine particolarmente scabrose del Marchese de Sade. Però a furia di dondolarsi, tra le fantasticherie indotte da quel che legge e gli sguardi fissi verso le sue intimità, sente crescere il turbamento e l'eccitazione; prende allora a spogliarsi lentamente, a contorcersi, sempre sull'altalena, finché nuda e sdraiata su di essa si produrrà in una danza parossistica che somiglia tanto a un rito voodoo, evocato sia dalla musica – che dai minuetti iniziali è trascorsa fino a frenesie caraibiche – sia dallo sferzare l'aria della sua lunga e folta chioma rossa. Nella performance la *danseuse* ha così inserito per la prima volta un tema che le sarà sempre congeniale: quello dell'umiliazione come fonte dell'eccitazione del pubblico e sua personale. La fanciulla sa che quelle frasi sadiane lette ad alta voce sporcano pubblicamente le sue labbra da sogno, sa che nel frattempo in molti la guardano e dove la guardano, che sulla sua microfisionomia come nelle sue

¹⁴ Jean Starobinski, *La scoperta della libertà*, trad. it. Manuela Busino-Maschietto, Skira-Fabbri, Genève 1965, p. 76 (ed. orig. *L'invention de la liberté*, Skira, Genève 1964).

smanie si esibisce in un desiderio d'avvilimento e di svendita montate fino all'estasi finale, ed è proprio quella consapevolezza che le rende irresistibile il percorso verso l'abiezione sublime. «C'est un rêve d'humiliation» direbbe la Roberta di Klossowski...¹⁵ bene, sarà proprio questo sogno perverso a rendere irresistibili le performance della *stripteaseuse*.

Quanto alla componente "colta", la lettura di Sade da parte della damina, dove può averla appresa un'adolescente che ha conseguito a mala pena la scuola media inferiore e poi è fuggita raminga per le strade di Pigalle? Forse sono state proprio le frequentazioni "intellettuali" che capitano in quelle strade, anche tra i "clienti" delle *entraîneuses*, che hanno cominciato ad insegnarle qualcosa; oppure la memoria di qualche sporadica "lezione di recitazione" presso il prestigioso attore-regista della *Comédie Française* Maurice-René Escande, lezioni tuttavia dalla stessa dichiarate fondamentali nella sua formazione. Una cosa è certa; da questo momento in poi Rita ha una concezione "stanislavskiana" del suo lavoro, che sia o meno consapevole di questa ascendenza. Dichiaro spesso, infatti, che occorre sentire la propria performance nell'intimo, come se essa specularmente riproducesse una parte fondamentale della propria esperienza soggettiva – sensazioni, sentimenti, angosce irrisolte nell'infanzia e nell'adolescenza, manie e vanità... – perché se nello strip non vi sia tutto questo vissuto, sia pure trasfigurato nella drammatizzazione scenica, allora il corpo della performer non vibra e non manifesta nulla, è solo un oggetto freddo che si muove secondo le stereotipie del genere.¹⁶

Ma il tema dell'umiliazione erotica raggiunge l'acme con *La gargote* (La bettola) del '61. Una bellissima fanciulla dall'aria lussuosa e chic si trova, non si sa come, in una taverna della *banlieu* frequentata da gente del quartiere, lavoratori proletari, ubriaconi. La musica swing e l'ambiente promiscuo la eccitano: prende a spogliarsi davanti a tutti con gesti spasmodici ma a ritmo perfetto, fino a restare in guepière di stecche e merletto quanto mai sexy, lunga distesa sullo squallido pavimento, intenta a sfilare i reggicalze, a levarsi lentamente le calze di nylon scure, e poi la stessa guepière. Si copre allora con un drappo rosso e, a ritmo di un tamburo africano percosso dal vivo da qualche immigrato proprio per incitarla, prende a danzare in giro tra gli avventori e per i tavoli. Scopre parti delle sue cosce, del seno, delle reni giocando con il drappo mentre si avvicina agli avventori, strusciandosi di schiena addosso a quelli che se ne stanno eretti al bancone della mescita, sedendosi e contorcendosi sopra coloro che stanno seduti ai tavolini; e ne riceve in cambio i sospiri, i tastamenti oltraggiosi, ma anche i pesanti insulti che detta loro l'eccitazione cui li costringe.

¹⁵ Pierre Klossowski, *Les Lois de l'hospitalité*, Gallimard, Paris 1965 (ediz. it. *Le leggi dell'ospitalità*, trad. it. Giancarlo Marmorì, Sugar, Milano 1968).

¹⁶ Patrick Lindermohor (testi), Frank Horvat (fotografie), *J'aime le strip-tease*, Editions Rencontres, Paris 1962.

Non basta. A questo punto la performance di Rita è anche da lei parlata, magistralmente recitata secondo i canoni del naturalismo estremo, quale che sia il grado di verità di quella recita: Rita stessa si insulta da sé gridandosi «putain», «trueie» e quant'altro ed apostrofandosi con frasi mormorate, sussurrate, smozzicate, urlate che risultano di difficile decifrazione anche se il senso si può intuire che sia quello dell'esprimere il proprio stato di degrado e di animalità. Tra tutte le parole spicca però il grido più volte ripetuto: «J'ai chaud!...J'ai chaud», emesso proprio mentre più vergognosamente si struscia contro la "vittima" di turno. Mentre lei vola verso un selvaggio orgasmo (simulato?), tutti gli avventori ridono, la insultano con gli epiteti più volgari, e soprattutto una grassa e anziana megera avvinazzata, che ride sguaiata e sdentata, la sferza con epiteti gergali che la marchiano a fuoco come la più volgare delle "ninfomani" da marciapiede...E allora, per Rita, è l'estasi...sulla scena! Con Stanislavskij dunque, ma già ben oltre Stanislavskij. Con una "crudeltà" che non risparmia soprattutto se stessa.

La performance, per fortuna, risulta documentata dal film *Mondo di notte 3* di Gianni Proia (1963), uno dei tanti "Film-mondo" sexy degli anni '60, popolare filone italico d'allora che prende le mosse dai "Teaserama" americani di Irving Klaw, Russ Meyer, Terence Young ed altri. Ma la stessa vedette ha parlato di questa sua esperienza al "limite". Per esempio, Vito Molinari raccoglie una sua interessante dichiarazione che sarebbe stata rilasciata ad Alessandro Cervellati per il reportage *Op-là! Lo Spogliarello* (oggi introvabile):

una brava *effeuilleuse* [alla lettera "che si sfoglia, come una rosa"] non può essere una creatura insensibile, ma qualcosa di meglio; il suo striptease deve, innanzitutto, procurare a lei stessa il calore che lei trasmetterà al pubblico. Lo spogliarello è un'attrazione erotica, che è cosa del tutto diversa dall'attrazione pornografica. Altrimenti le performances, siano esse tragiche o comiche, riusciranno mosce e prive di vigore. Adesso tutte vogliono praticare dell'erotismo come quello di Marlene, che è stata in realtà un'artista freddissima, che ha praticato un erotismo di secondo grado perché puramente cerebrale. Questo è l'errore in cui sono incorse molte spogliarelliste che l'hanno imitata ma solo nella sua apparenza. Per esempio alcune si accarezzano la gamba, agitano il guanto che si sono tolte, etc...Ma tutto ciò non è di per sé erotico, è solo imitativo. Una cosa erotica deve venire da una pulsione interiore, deve essere qualcosa che si sente dentro imperiosamente...¹⁷

In questa dichiarazione è notevole il coraggio e la lucidità della presa di distanza dalle maniere formali dell'espressionismo, anche a costo d'avanzare delle sottili riserve su di un simulacro assoluto della performance femminile del Novecento

¹⁷ Vito Molinari, *Le mie grandi* cit., p. 140; Alessandro Cervellati, *Op-là! Lo spogliarello*, Tamari, Bologna 1968.

quale è Marlene Dietrich; ed è notevole l'apertura ad una dimensione più fisica e meno "cerebrale" dello stare sulle tavole del palcoscenico.

Un'ascendenza "alta" è anche quella che riscontriamo in *Un Rideau nommé désir* dove il tram della pièce di Tennessee Williams del '47, *A Streetcar named desire* – pièce appannaggio di tante Star di Broadway e resa celebre nel mondo dal film del '51 di Elia Kazan con Marlon Brando e Vivien Leigh – diventa invece il *rideau*, ovvero il sipario del palcoscenico. Anche in questo caso Rita conferma la sua ispirazione nelle manifestazioni estreme del naturalismo letterario e drammatico; ma non è qui il traffico lungo la via sub-urbana di New York che porta all'umile casa proletaria della sorella ad evocare i sogni e le speranze di una donna "di classe" che fugge dai suoi fantasmi, ma l'itinerario che porta al palcoscenico ed all'esibizione, luogo di onirismo e delusioni tuttavia non dissimile dal rifugio della tragica eroina di Williams nella dimora dei Kowalski. Da cosa fugge e cosa cerca questa donna? Quella di Rita, come quella di Tennessee, è una donna abbandonata, che lo stato di solitudine e il timore dello sfiorire indotto dal tempo portano alle smanie di desideri erotici che divengono ninfomania, aggravata dal disperato rifugio nell'alcool e negli stupefacenti, e dunque dall'ossesso tentativo d'accendere la libidine in chiunque la rimiri, spinto fino all'allucinazione ed alla demenza ed infine al forzato internamento manicomiale.

In termini di striptease questo vuol dire che una bellissima donna *en soirée* si disfa molto lentamente, su di una ritmica sonora ossessiva, della "incellofanatura" *glamour* della sua *mise* che, all'inizio, sembra renderla desiderabile quanto incorruttibile poiché, come sostiene Baudrillard,¹⁸ la donna rielaborata dalla propria cosmesi e dalla propria *mise* a fini seduttivi è proprio quella che non si può toccare, non si può baciare o stringere a sé, pena la perdita del suo stesso potere di seduzione con il corrompimento della sua simulazione iconica. Ma qui è la stessa Rita a procedere verso la corruzione dell'icona con l'atto del liberarsi gradualmente del suo look, e dunque ad avere il coraggio d'affermare che lo *strip* è un lungo viaggio in cui il soggetto che lo compie è condannato a suscitare nel desiderio il percorso del Thanatos. Allora il suo giocare con la copertura-scopertura del sipario esposta sempre più nuda allo sguardo di tutti, non fa che accrescere la sua insoddisfazione, che infliggerle una sensazione di solitudine, di rifiuto, che accende il suo parossismo: la danza si fa frenetica, come sorretta dagli alcolici e dalle droghe, scomposta, convulsa e il corpo si articola in spasmi di delirio e d'allucinazione, nei quali soltanto gli è dato di raggiungere l'acme orgasmico. Accade allora che quelle pose deliranti ed estatiche, quelle microfisionomie vibranti a bocca spalancata ed occhi semichiusi sul capo reclinato tra spalle sussultanti, semi-drappeggiate dal sipario,

¹⁸ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Editions Galilée, Paris 1979 (ediz. it. *Della Seduzione*, trad. it. Pina Lalli, SE, Milano 1997).

somigliano incredibilmente a quelle delle estasi mistiche della Santa Teresa o della Beata Albertoni del Bernini. Così il personaggio esibito dalla performer approda ad una smodata ninfomania esposta pubblicamente in maniera umiliante, approda infine alla follia che vaneggia sui propri stessi incontri di soddisfazione erotica tra sé e sé nel più totale isolamento fisico e mentale del soggetto.

Il tema dell'allucinazione e della droga ritorna in *La cage* (la gabbia): una stupenda fanciulla, in corta tunichetta fiorata che evoca i tropici; è rinchiusa in una gabbia di bambù, ma non si sa chi l'abbia lì imprigionata né perché, e neppure se magari sia stata lei stessa a rinchiudersi là dentro. La fanciulla prende a smaniare in maniera via via più parossistica, e nel mentre si spoglia restando dapprima in due pezzi, e poi completamente nuda. Possiamo immaginare di tutto di fronte a questa visione: che sia stata catturata da selvaggi che intendono farne una loro preda sessuale, come sarebbe per una "jungle girl" del *Burlesque* americano da Blaze Starr a Bettie Page; che al contrario sia un "animale erotico" e selvaggio dal quale occorre proteggersi segregandolo, come suggeriva un "numero" canoro e ballettistico di Abbe Lane accolto dalla nostra TV in *Serata di gala* del '59 e come, prima ancora, si mostra all'inizio della *Lulu* di Wedekind; o ancora che sia una pazza delirante che occorre proteggere da se stessa...

Se tutte le ipotesi restano possibili ed egualmente inquietanti, in ogni caso le frasi smozzicate e sussurrate, gli urli della performance, che accompagnano gli spasmi del corpo che si va denudando, rendono esplicito che questo sia in preda ad una crisi di astinenza da qualche magica bianca polverina, e che ciò ne provochi il comportamento delirante. La fanciulla è forse "punita" con la privazione della droga cui è assuefatta? Nello stesso tempo è esibita nel suo stato vergognoso perché proprio questa umiliazione la porti al parossismo di un piacere erotico infinito?... A partire dal titolo *La cage* esibisce una situazione al limite, il debordamento della Libido spettatoriale aizzata dalle fantasticherie su ipotesi tutte morbose e tutte perverse alimentate da quello splendido corpo imprigionato. Alla fine il ritmo caraibico incalzante e le movenze in *trance* della performer alimentano un'altra ipotesi, quella che immagina la fanciulla come vittima sexy ed indifesa di un misterioso e terribile rituale *voudou*.

La performance detta *La rose*, dalla presenza di una grande rosa sulla scena, vanta addirittura un'ispirazione filosofica mutuata dal *Trattato delle sensazioni* (1754) di Condillac. Che Rita abbia sempre immaginato che quel fiore profumato dai tanti petali ripiegati l'uno sull'altro abbia qualcosa a che fare con lo striptease è attestato dal fatto che preferiva qualificarsi professionalmente come *effeuilleuse* piuttosto che come *stripteaseuse*. Ma la metafora della rosa qui attinge ad un esito metafisico: così come il filosofo "sensista" immaginava l'uomo privo di sensazioni come una statua e poi, via via, con l'apertura delle finestre delle cinque sensazioni, quella stessa statua diveniva gradualmente sempre più animata, allo stesso modo la spogliarellista si presenta all'inizio come una splendida icona inerte che poi, man

mano, interloquendo attraverso i sensi con le qualità sensibili offerte dalla rosa, diveniva una creatura vivente capace di “inscenare” quello stesso simulacro. Ma come è possibile inscenare il Simulacro, il proprio doppio ideale e incorruttibile, l’immagine speculare perfetta della se stessa che ora ha imparato a vivere attraverso le sensazioni? Basta seguire ancora il percorso del *Trattato* di Condillac, per il quale le sensazioni empiriche divengono intelletto ed immaginazione attraverso le loro associazioni e le “memorie” che queste suscitano, così come già asserito dagli antichi (Platone, Aristotele, gli Stoici, gli atomisti...). Infatti, associazioni e memorie rendono l’oggetto percepito dai sensi qualcosa di più complesso ed elevato rispetto alla sua consistenza materiale: così accade che per noi la rosa sia qualcosa di più rispetto alla realtà materiale del fiore, un oggetto mentale evocativo di qualità, bellezza, effimerità ben più pregnante nei significati del nostro immaginare, parlare, ri-produrre nelle arti.

È sicuramente un’impresa magistrale esibire questo procedimento che va dalla bella statua iniziale alla creatura, vivente come una novella Galatea, e al suo doppio speculare ed ideale, da lei stessa elaborato ovvero il divino Simulacro, attraverso uno striptease che si svolge tra i petali della rosa e i turbamenti sensibili che essi praticano sul corpo in esibizione. Impresa che culmina con un’affermazione splendente del Simulacro: rosa davanti alla rosa, corpo trionfante nell’immaginazione di cui si alimenta e che si offre a tutti coloro che lo rimirano attraverso la più potente delle sensazioni, la vista. La più potente in quanto ad essa si affida la Libido – almeno così diceva a quell’epoca Lacan nei Seminari frequentati da folle di intellettuali parigini – che non può che seguire i percorsi della «pulsione scopica» per coinvolgere gli altri sensi.¹⁹ E certo, la fanciulla scabrosamente cresciuta per le strade di Pigalle non poteva sapere tutto questo; ma proprio quelle scabrose frequentazioni fornivano alla sua acuta sensibilità, alla sua intelligente curiosità, alla sua determinazione nel realizzarsi, un qualche sentore. E quel sentore lei subito lo riviveva d’istinto e lo mutava in performance e in show; tant’è che la connotazione del trattato del Condillac nello strip de *La rose* fu da lei perseguita e dichiarata. Il grande pubblico ne rimase stupito ed attonito, e di certo la performance non si poté portare in tournée fuori dal *milieu* parigino a causa della sua tematica troppo sofisticata.

Jean-Pierre George ricorda che quando ha accompagnato per la prima volta l’artista nel suo appartamento-atelier del XVI^e *arrondissement* rimase stupito dalla quantità di luccicanti, serici, aurei, piumosi oggetti di scena che lo affollavano sotto un’ampia vetrata ad abbaino sui tetti di Parigi. Lo colpì soprattutto, campeggiante nel salone, una grande mano aperta di polietilene bianca che aveva come base la

¹⁹ Jacques Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris 1966 (ed. it. *Scritti*, trad. it. Giacomo B. Contri, Einaudi, Torino 1974) e molto altro in proposito nei *Séminaires*.

tronca attaccatura del polso²⁰. Non immaginava che da lì a poco avrebbe dovuto fissare sul tetto della Limousine di lei quella grande mano e portarla in giro lungo gli itinerari francesi ed italiani delle tournées della Vedette, suscitando la curiosità della gente alla visione di quel “ready-made”. *La main* era in effetti la performance che meglio si prestava ad andare in giro. Intanto perché il tema di una spogliarellista che esegue il suo numero tra le dita di una grande mano aperta era uno stereotipo dello *strip* dal *Burlesque* americano fino a Pigalle; tant’è che a Las Vegas ne aveva fatto uso perfino Jayne Mansfield, per la quale quel rituale oggetto di scena rappresentava la mano vigorosa del suo amore, il “mister muscolo” Mike Hargitay. E in effetti, ogni *stripteaseuse* poteva dare a quell’oggetto il significato che voleva e poi piegarlo immancabilmente all’allusione erotica delle grandi dita tstanti e del possesso maschile della femmina. Come al solito Rita, però, dette la sua di interpretazione e quanto mai audace: si trattava di qualcosa di divino che con la sua potenza ghermiva la preda erotica e la portava al parossismo.

Dopo qualche anno di repliche sempre accompagnata da Jean-Pierre George – questi era talmente invasato da dichiarare di preferire di gran lunga quel seguire la sua Star in giro per il mondo alla routine parigina “intellettuale” dei Seminari di Lacan in rue d’Ulm o degli ultimi articoli di Barthes – accadde però un increscioso equivoco in cui incorse l’arcivescovo di Milano Monsignor Montini, futuro Paolo VI, che pubblicamente comminò la scomunica a Rita per nulla commosso dalle grazie di quella beltà perversa ed indecente ma colpevole, come una strega, d’esibirsi nella mano di Dio, in più ringraziandolo del dono della voluttà dell’amore con il carezzarne le dita con le sue membra. Ma l’equivoco consisteva nel fatto che non si trattava affatto della mano di Dio come noi lo intendiamo, ma di quella di una potenza infernale mitologica che rapiva la fanciulla e la conduceva nel mondo dell’Oltre attraverso il parossismo sessuale rappresentato dallo *strip*. Era insomma in gioco, come assicura la bella e colta performer del *Burlesque* Vesper Julie, il mito di Euridice²¹ metaforizzato nella dialettica Eros-Thanatos. Se così è, ancora una volta c’entra per qualche verso Tennessee Williams, perché è proprio questo il filo conduttore del suo *Orpheus Descending* (’57) che affida il ruolo incantatore della musica ad un giovane vagabondo suonatore di chitarra che non riesce comunque a sottrarre l’amata al suo destino di morte; così come anche qui è la musica che sostiene il montante parossismo erotico della fanciulla che comunque approda nel finale ad un ambiguo e metaforico deliquio.

Rita inizia la performance apparendo come una penitente, cappa nera e cappuccio sul capo, tirando una pesante catena in un’oscurità attraversata dai fragorosi bagliori di tuoni e fulmini. Poi, lasciando cadere all’inizio della musica quei panni

²⁰ Jean-Pierre George, *Le diable* cit., p. 41.

²¹ Vesper Julie, *Eros e Burlesque*, Gremese, Roma 2016, pp. 140-142.

tristi, appare in tutto il suo splendore in un abito rosso molto scollato e tagliato in modo da fare apparire a nudo un seno, adorna di reticelle rosse e di grandi monili d'ottone: un'icona mitologica. La coreografia della sua danza diviene sempre più convulsa, turbinosa, sicché ella appare esausta, ricoperta da un leggero velo di sudore brillante. A questo punto, la vedette si dirige verso la mano e prosegue a contorcersi nel suo palmo e tra le sue dita in un'atmosfera trascendentale evocata da una *Toccata* di Bach. Alla fine scompare come inghiottita dall'oscurità, ma un' aureola luminosa, meglio una "mandorla d'oro" alla maniera bizantina, la circonda dalla testa alle natiche. Monsignor Montini s'era dunque sbagliato una seconda volta nel definire la performance uno striptease: qui non si spogliava proprio nessuno, sconvolgendo ogni canone del genere! Ma la Chiesa ne sa sempre una più del diavolo. Rita aveva voluto fare una breve pièce di teatro, un accadimento surrealistico ed erotico; lanciandole la scomunica, era il talento e l'ispirazione artistica che si facevano "femmina" lì sulla scena che l'arcivescovo voleva castigare, qualcosa di ben più pericoloso di uno spogliarello.

Quando Rita Renoir prende a progettare quello che è forse il suo capolavoro, *Le Diable*, ha raggiunto il pieno possesso delle sue facoltà indispensabili a montare una straordinaria performance: da un lato la padronanza tecnica della dizione – che esercitava in ogni modo, anche declamando ad alta voce Racine nelle sue lunghe passeggiate con l'amato George – e della coreografia, delle luci anche le più sofisticate e spericolate, del montaggio musicale e sonoro, del costume e del maquillage che di sovente traevano ispirazione dai capolavori dell'arte figurativa; dall'altro lato quell'istinto ad esibirsi sempre sulla soglia di un'oltranza, quell'ardore che le faceva apparire timidi e *routiniers* tutti i prestigiosi registi che suscitando la sua insofferenza l'avevano diretta a teatro, e che accendeva in lei, nelle sue cose, quello che George definiva lorchianamente il «duende».

Ma non si trattava tanto del «duende» della «bailaora» teso a conseguire la perfezione sublime del Flamenco attraverso la *trance*, ma di quello del matador, la cui eleganza, la cui perfezione formale raggiungono l'acme nel momento del Thanatos, nel momento in cui il rischio della bellezza diviene quello della morte nella sua ambivalenza: o per la vittima o per il performer.

È stato George ad introdurre Rita verso "l'ésprit" di Bataille e poi di Artaud, vedendo che lei già per istinto metteva da sé in pratica dei principi fondamentali de *Il teatro e il suo doppio*²² quali: non assoggettare mai la performance alla testualità pur usando i testi come forti elementi connotativi; sviluppare tutte le possibilità fisiche insiste nella parola, nel suo stravolgimento, nella sua eco di vibrazioni sulla sensibilità, sulle associazioni e dissociazioni corporee; l'uso di grida, pianti,

²² Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Einaudi, Torino 1968.

verbigrazioni nelle loro associazioni a respiri, movimenti corporei, ritmi fisici in crescendo e decrescendo e dunque a *coups de théâtre*. Il teatrante, come per Artaud così per Rita, è un suppliziato che brucia lì sulla scena per trasformare il suo rogo in segni. Ma ciò che brucia di Rita lì sulla scena è soprattutto la sua sessualità, l'essere una "strega" che, seguendo Bataille, aveva fatto dell'erotismo la ragione della sua vita e ciò per cui valeva la pena morire, e dunque al tempo stesso la sua maledizione odiata anche da lei stessa.

Prima di montare *le Diable* Rita prende a sfogliare freneticamente dei libri d'arte nei quali siano illustrate tutte le mitologie del demoniaco, le sue fogge e posture: i gotici ovviamente, e Bosch, Bruegel, Grünewald, Dürer, Goya, fino a Picasso... Ma legge anche il *Faust* di Marlowe, dei *Fabliaux* medievali. Si va in scena: lei ha un mantello nero gettato sulle spalle e compie con un gesto della mano un cerchio magico attorno a sé. Probabilmente si tratta di una donna abbandonata dall'amato e che ora intende vendicarsi evocando le potenze infernali. Dei canti monastici si sentono in crescendo mentre lei pronuncia in latino le formule dell'evocazione: «Sint mihi dei Achelontis propitii...» e conclude dopo qualche altra invocazione «Ipse nunc surgat nobis dicatus Méphistophélès!». Si fa buio, e silenzio, prima di entrare nel vivo della performance.

Ho potuto prendere visione nel tempo di *Creole Love Call*, *La gargote*, *La Main*, grazie alle ricerche dell'*Archivio multimediale dello Spettacolo* che oggi le Autorità accademiche "competenti" dell'Università di Palermo, con sublime incompetenza, hanno chiuso ad ogni possibile fruizione e abbandonato ad ogni deterioramento e dispersione. Ma la mia memoria più viva è per *Le Diable* che ho avuto la fortuna di vedere *live* al cinema-teatro *Volturmo* di Roma nel '68 o giù di lì, quando il locale nei pressi della Stazione Termini era ancora il tempio dell'avanspettacolo insieme all'*Ambra Jovinelli* situato tra le *Ferrovie Laziali* e la *Centrale del Latte*. Un pubblico prevalentemente di viaggiatori, di famiglie di quartiere e di militari in libera uscita non era di certo il più adatto a fruire della performance di Rita, abituato com'era a seguire con schiamazzi i numeri di spogliarello classici intervallati dagli sketch del comico con la soubrette che faceva da "spalla" e balletti generalmente esotici capitanati dalla stessa soubrette. Tuttavia l'ospite francese occupò da sola più o meno tutta l'ora disponibile per lo show prima del film "a luci rosse" seguente. Ed alla fine quel pubblico, che certo ha molto applaudito, era più che altro sconvolto, scosso, senza parole e con molti pensieri, immaginazioni, desideri che dalla testa si propagavano al corpo: una reazione di coinvolgimento che era proprio quella che la bellissima performer s'attendeva.

Si rifà luce, un solo proiettore dall'alta centina illumina il virtuale cerchio magico ed in particolare la tempestosa chioma fulva della Star al suo centro, cascante sul mantello nero. Lei prende ad esibire il suo viaggio nello smarrimento e nel terrore: i passi veloci ed incerti dei piedi nudi la sospingono da una parte all'altra della scena alla ricerca di ciò che tuttavia desidera. Attrazione e repulsione si conten-

dono i passi e le dinamiche di una figura che frusta l'aria con il suo mantello nero producendo schiocchi rumorosi, che corre, salta, scalcia, simile ad un uccello nero dalle ali troppo grandi che sbatte in preda all'angoscia. È evidente che comincia ad avere delle allucinazioni che la perseguitano; le sue convulsioni sono da creatura in preda alla droga, ad un potentissimo acido che la fa viaggiare in un "terrain vague", chissà... il primo cerchio dell'inferno. Prende allora a sviluppare le sue dinamiche al *rallenti*, prima d'accasciarsi nuda al suolo liberandosi dalla cappa che volteggiava nell'aria e che cade lenta dopo di lei, in parte coprendola.

Si rialza a fatica come da un coma e riprende la sua danza convulsa ma più nuda, giocando con la cappa attorno al suo corpo mirabile e però dai muscoli e nervi tesi allo spasimo. È chiaro che adesso si trova all'inferno e che le sue allucinazioni si configurano in mille diavoli (infatti, potrei giurare che almeno al *Volturmo* la performance è stata presentata con un titolo al plurale: *Les Diables*). La sua gesticolazione e le dinamiche lasciano immaginare anche a noi spettatori quel che non c'è: dei mostri abnormi, nani osceni e libidinosi, demoni saltellanti, tutte le creature grottesche della tradizione figurativa e scultorea delle cattedrali gotiche; ma anche le raffigurazioni ossesse e maniacali del contemporaneo fumetto erotico e pornografico. Tuttavia l'intensità di quelle convulsioni allucinate non ci fa escludere che siano virtualmente di scena anche angosce personali, desideri cocenti ed umiliazioni erotiche subite "coram populo". Rita, infatti, era una strana creatura: faceva mettere per contratto nei cabaret dove si produceva che lei, tra una performance e l'altra, si sarebbe ritirata nel suo lussuoso camerino e non sarebbe andata ad "intrattenere" tra i tavoli come le altre spogliarelliste; ma poi, se lo credeva, andava da sé tra i tavoli e, se il suo amato e devoto George la seguiva, lo presentava come suo "fratello" per rendersi egualmente disponibile, divertendosi anche per la sua cocente gelosia...

Come che sia, adesso sulla scena Rita si torce negli spasmi degli oltraggi erotici mostruosi a lei inflitti dai demoni: allarga le cosce e sussulta con il plesso solare, fa con la bocca e con la mano la mimica della "fellatio", offre le natiche ponendosi carponi come una capra, si pone di fianco ed alza una gamba muovendosi come se fosse oltraggiata contemporaneamente, e ripetutamente, in tutti e tre gli orifizi che, per i Padri della Chiesa, indicavano l'accesso maledetto dalla bella e illusoria apparenza esterna del corpo femminile all'interno fatto di sozzura ed escrementi, la qualcosa li teneva lontani dalle lusinghe della libidine.²³ Di questo avvertimento dei Padri, sembra che Rita abbia una precisa nozione, infatti prende a digrignare rumorosamente i denti, a mostrare la bava alla bocca, poi emette lunghe file di salivazione che raggiungono il piano scenico e che scintillano madreperlacee grazie

²³ Federico Doglio, *Teatro in Europa*, Garzanti, Milano 1982, vol. I, cap. 1 *Lo spettacolo alla fine dell'Impero Romano d'Occidente*. Renato Tomasino, *Storia del teatro* cit., parte V, cap. *Lo spettacolo del corpo*.

alle luci di scena, conati di vomito, le lacrime...ma, nel mentre, il suo stato isterico la porta a proseguire, ancora ed ancora, in quell'abisso di piacere sempre insoddisfatto e di vergogna. S'intuisce anche che reagisce con violenti sussulti a calci e percosse sulle parti del suo corpo "impudiche" e con grida laceranti al sibilo di frustate. Insomma tutti i segni del "corpo in perdita" teorizzato dai *philosophes*, per esempio Mannoni,²⁴ sono lì drammatizzati per il racconto scenico del parossismo erotico; ma non si tratta di una performance di post-avanguardia di fine millennio, che so, di *Lenz-Rifrazioni*, ma di una spogliarellista del *Crazy Horse* anni '60 che è come Julian Beck, oltre Julian Beck...

Alla fine, la performer s'accascia proprio nella posa e nella "voltificazione" della berniniana Santa Teresa d'Avila, drappeggiata dal manto nero, ma ribaltando l'estasi dall'immaginazione di Dio a quella di un mondo pulsionale popolato da civette, gufi, pipistrelli – qua e là immessi nella colonna sonora, tutta ecclesiastica – al servizio del "Grand Rat" maligno che abita e brucia i nostri sensi. Commenta George: «le desir de la femme ne connaît pas de limite, l'hysterie le proclame ed le crie [...] provocatrice, seductrice, lascive, elle encharme les postures sexuelles dans un sorte de terreur sacrée et une perfection formelle où seul le corps a la parole. C'est un rêve où l'obscurité le dispute au sublime, la honte à l'orgueil, une folle confession où s'expose l'impensable et angoissant mystère de la sexualité».²⁵

Ha scritto su *Paese Sera* Marcella Elsberger, uscita insolitamente dal proletario *Volturno*, nella sua lunga recensione dal titolo *Fa l'amore col diavolo*: «E chi se lo poteva immaginare [...] Evocando il teatro del Nō, Grotowski e la pittura informale, lei racconta d'una apparizione magica, essa s'esalta nella performance di questa Medusa dal viso crudele, tragico, e dal corpo su cui si leggono i segni delle violenze della vita come un solco profondo».²⁶

La tournée italiana fu coronata da uno straordinario successo; però al *Brummel* di Milano – che non era né il *Crazy Horse* né il *Volturno*, ma un piccolo night con i suoi consueti separé avvezzo a spogliarelliste ed entraîneuses – il direttore, visto lo spettacolo in anteprima, rompe il contratto per "oscenità". Ma alla fine dovette pagare danni ed indennità alla vedette.

All'uscita dal *Volturno* Rita è attesa da un reporter per un'intervista da Cinegiornale. Non osa essere aggressivo come, ad esempio, è stato un suo collega con Aiché Nana, anche perché lei mette subito in chiaro chi comanda e chi tiene il filo di quel reportage. Il programmino verrà ripreso da *Planet TV* nel docu-show *Le regine dello Strip-tease* del 1995 e ciò ci ha consentito di archivarlo.

«Come si chiama?...» inizia lui, come se non la conoscesse

²⁴ Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, Paris 1969 (ed. it. *Le funzioni dell'immaginario*, trad. it. Paola Musarra, Luigi Maria Cesaretti, Laterza, Bari 1972).

²⁵ Jean-Pierre George, *Le diable* cit., pp. 99-100.

²⁶ Ivi, p. 109.

«Rita Renoir. Ma lei aveva mai visto uno striptease prima di questo?»

«Sì, certo!»

«Chi era la spogliarellista?»

«Lei.»

«Dove?»

«Al *Crazy Horse*».

«In che numero?» Incalza lei.

«Non mi ricordo...Ma le domande le faccio io. Lei che numero preferisce?».

«Ce ne sono molti che preferisco perché sono quasi tutti di mia creazione».

«Li progetta per intero?»

«Il detto bella e stupida...per me direi che non vale. Perché ad esempio io ho imparato tutte le pratiche della regia...e grazie allo striptease mi sono fatta anche una cultura musicale».

«Dice questo per provocarci?»

«No, è la verità. Ero completamente ignorante quando ho lasciato la scuola a 14 anni. Ho iniziato a fare la spogliarellista a 16 anni. Certo, la gente si forma una cultura nei modi tradizionali...Io me la sono fatta così. Lo Strip non è per “belle e stupide”: al momento di creare il proprio numero ci si analizza e ci si esprime al meglio possibile.

(Quando non ci sono inserti il p.p. è sempre mantenuto: ora è biondissima, capelli lunghi, rigo nero alla base della chioma per involgarire intenzionalmente tanta beltà - come faceva B.B., altra ragazzaccia finta bionda - ciglia e sopracciglia nere, bocca carnosa, e viso da tigre che non lascia scampo...).

Come l'ho fatto io lo *strip* è un atto sovversivo. La mia è una provocazione molto più forte di andare randagia a spasso in pants colorati per i quartieri alti. Una provocazione che coinvolge tutto il corpo nella sua bellezza e nella sua disgregazione».

Una voce fuori campo conclude il reportage: «Negli anni '60 R.R. incarna la spogliarellista intellettuale. Per lei lo striptease funziona se viene fatto con spirito e con emozione». Nel frattempo la teoria è messa alla prova con una mitragliata di primissimi piani; una sorta di striptease del volto davanti all'obiettivo del fotografo: il lavoro di “voltificazione” ci dà desiderio, ricordo, mancamento, rabbia, soprattutto seduzione.

La danza meccanica¹

Automi danzanti fra XVI e XVII secolo

Patrizia La Rocca

Introduzione

Un racconto di antichissima tradizione cinese narra di un costruttore di artifici che aveva creato grazie al suo grande ingegno un uomo di legno, in tutto simile a un uomo vero, tanto da poter ingannare coloro che lo guardavano.² Quest'uomo di legno poteva muoversi, correre, sedersi, alzarsi, danzare e cantare.

Una volta l'inventore portò la sua creazione in un paese straniero, dove fu molto ammirata per l'eleganza e l'abilità nel danzare. Allora il re, incuriosito, lo fece condurre a corte dove l'automa danzò e cantò con un'abilità che non si era mai vista. Tutto andò bene fino a quando al re sembrò che il danzatore avesse cominciato a fissare negli occhi la regina. Spaventato e turbato il monarca sospese l'esibizione, ordinando che venisse tagliata la testa all'automa. Intervenne allora il suo creatore che distrusse l'uomo artificiale con le sue stesse mani.

Il re, rientrato in se stesso e stupito dalla sua stessa reazione, riconobbe la meravigliosa ingegnosità del meccanismo, superiore addirittura al movimento di un uomo vero e ricompensò l'inventore con centomila miliardi di monete.

Questa storia introduce molti elementi caratterizzanti degli automi tra il XVI e XVII secolo sui quali concentreremo l'attenzione nelle prossime pagine. Oltre all'ammirazione suscitata dalla perfetta mimesi del meccanismo che ingannava gli astanti, emerge il tema della dialettica fra arte e natura, naturale/miracoloso, rappresentazione/simulazione.

La natura artificiale dell'automa lo rende più perfetto dell'essere umano, per il quale diventa un modello di comportamento cui uniformarsi. L'automa incarna l'armonia dell'universo, laddove invece la realtà è lontana dalla perfezione.

Gli automi danzanti fra Cinque e Seicento incorporano i valori dell'etica cortigiana, sono lo specchio della corte e si collocano a metà strada in quel processo che trasformerà la meraviglia in scienza, avendone svelato e descritto l'artificio.³

¹ Dedico questo saggio al mio compianto maestro Sisto Dalla Palma.

² Cfr. Gian Paolo Ceserani, *I falsi Adami. Storia e mito degli automi*, Feltrinelli Editore, Milano 1969, pp. 5-6.

³ Questo articolo trae spunto dalle ricerche svolte in Patrizia La Rocca, *La danza a Milano nel periodo*

L'illusione barocca di matematizzare la materia confida nella possibilità di rinvenire un'ultima struttura matematica a cui ridurre, per meglio conoscere e possedere, l'opera degli uomini.⁴ Da ciò deriva anche l'interesse in quell'epoca per lo studio del corpo umano e dei suoi movimenti per giungere poi a riprodurli artificialmente.⁵

Gli automi ubbidiscono infatti ad una rappresentazione del corpo secondo i canoni culturali di etichetta, nobiltà e civiltà di un'epoca. La nozione di cultura di danza, del resto, non include solo le forme coreutiche e le relative istruzioni coreografiche, ma anche la postura, i gesti e i vari modi di percepire, immaginare, simbolizzare e configurare il corpo, spesso influenzati da idee contemporanee di etichetta e disciplina.⁶

Gli ingegni meccanici nel secondo Cinquecento riscuotono un generale apprezzamento in quanto imitazione della natura;⁷ tra Cinque e Seicento il tema del movimento del corpo umano è molto presente, al punto che la società del tempo ne è come ossessionata e i numerosi automi messi a punto in questo periodo nascono proprio dal desiderio di penetrare nella struttura del corpo per dominarne i movimenti e quindi riprodurli.⁸

Bambole meccaniche del XVI secolo

Il più noto fra gli automi danzanti del XVI secolo è sicuramente la dama meccanica custodita oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna.⁹

Si tratta di una figura che indossa un abito della foggia dell'epoca dalle linee dritte

della dominazione spagnola: insegnamento, controllo sociale e occasioni festive, Tesi di diploma in Scienze dello Spettacolo, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Scuola Superiore delle Comunicazioni Sociali, a.a.1988/89.

⁴ Ivi, p. 195; cfr. José Antonio Maravall, *La cultura del barocco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Sant Joan Despi, Barcellona 1975; trad. it. Christian Paez, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 109.

⁵ Patrizia La Rocca, *La danza a Milano* cit., p. 176.

⁶ Cfr. Marina Nordera, *The exchange of dance cultures in Renaissance Europe: Italy, France and abroad*, in Herman Roodenburg (a cura di), *Cultural exchange in Early Modern Europe, Forging European Identities 1400-1700*, vol. IV, Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 309.

⁷ Cfr. Paola Venturelli, *Vestire e apparire. Il sistema vestimentario femminile nella Milano spagnola (1539-1679)*, Bulzoni Editore, Roma 1999, p. 134.

⁸ Cfr. *Ibidem*; si veda anche Eugenio Battisti, *Per una iconologia degli automi*, in Id., *L'antirinascimento*, Garzanti, Milano 1989, vol. I, pp. 249-286; Horst Bredekamp, *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina*, Il Saggiatore, Milano 1996, pp. 57-61. Cfr. anche il recente volume divulgativo di Sarah Vecchietti, *Automi, maschere, marionette, androidi nel teatro e nell'arte*, Lulu.com, s.l. 2016.

⁹ Fritz Saxl, *Costumi e feste della nobiltà milanese negli anni della dominazione spagnola*, in *Il Libro del Sarto della Fondazione Querini Stampalia di Venezia*, Edizioni Panini, Modena 1987, pp. 38-39. Cfr. anche Paola Venturelli, *Vestire e apparire* cit., pp.133-134; Rosita Levi Pisetzkky, *La moda spagnola a Milano*, in AA.VV., *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, Milano 1957, vol. X, p. 893.

e severe e che muove i piedi lentamente, spostandosi nello spazio come camminando a piccoli passi, mentre in realtà scorre su ruote. Movimenti liberi ed eleganti della testa accompagnano quelli delle mani, che pizzicano le corde di un liuto.

Fritz Saxl utilizzava la descrizione della bambola meccanica per osservare che sappiamo ben poco di un abito «se non abbiamo un'idea di come si presentasse quando chi lo indossava attraversava una stanza, si sedeva o saliva una scala».¹⁰ Tale osservazione è tanto più preziosa se riferita alla danza, che ha bisogno per tornare a vivere di essere incarnata in un corpo. La bambola di Vienna ci permette pertanto di osservare, almeno nella riproduzione meccanica e con i limiti che ciò comporta, i movimenti di una dama dell'epoca.

In primo luogo le movenze dell'automa sono caratterizzate da grazia e solennità: questo binomio ritorna spesso anche nei trattati di danza del XVI secolo.¹¹ Inoltre il moto aggraziato della testa, che descrive un arco, e il movimento delle mani riproducono ciò che accade anche nella danza del XVI secolo. Il rigido e ingombrante abito indossato dalle dame, la gorgiera e le polsiere tendono a celare i movimenti della danza femminile, deviando l'attenzione dalle linee naturali del corpo e concentrandola, invece, sulle uniche parti che rimangono ben visibili, tanto che i trattatisti dell'epoca proporranno talvolta delle semplificazioni tecniche per le sequenze coreutiche affidate all'esecuzione delle dame.¹² Il modo di muoversi

¹⁰ Fritz Saxl, *Costumi e feste della nobiltà milanese* cit., p. 38.

¹¹ Basti pensare ad esempio agli avvertimenti alle dame che Fabrizio Caroso riporta nella prima parte di *Nobiltà di Dame*: «[...] alle Dame è necessario d'imparare le belle, et honorate creanze, et le cerimonie, più che qual si voglia cosa, et tanto maggiormente à quelle che son Nobili, et Nobilissime; la ragione è, che se non le san fare, le persone che vedranno quelle, dicono questa Dama fa del grande, et non si degna; ma non penetrano, che ciò procede dal non saperle fare. Però in prima bisogna, che la Dama impari di fare la Riverenza grave, et quando s'hà da inchinare, et con che gratia: poi ch'impara, come dee portare le pianelle à piedi: terza, come et con che regola hà da camminare, et che gratia hà da dar alla vita: quarta, come deve salutare un Principessa, od altra Dama: quinta, come s'hà da sedere: sesta, come s'hà da levar da sedere, et come si deve licenziare: settima, se v'è à visitar una Sposa, che stile, et regola hà da tenere: ottava, s'è invitata à ballare, come deve fare prima che pigli la mano al Cavaliere: nona come s'hà da licenziare dal Ballo: decima come hà da stare nel Festino mentre non è presa à Ballare: et in fine, come s'hà da licenziare.» (Fabrizio Caroso, *Nobiltà di Dame*, In Venetia, Presso il Muschio, 1600, p.74). In relazione al portamento della dama cfr. anche Id., *Il Ballarino*, Appresso Francesco Ziletti, In Venetia 1581, p. 16v. e Cesare Negri, *Le gratie d'amore*, Eredi Pacifico Pontio e Giovan Battista Piccaglia, Milano 1602, p. 45.

¹² Nei trattati dei due maestri di danza ricorrono infatti espressioni legate alla difficoltà, alla impossibilità o scomodità per la dama di eseguire certi movimenti: «s'alle dame non piacesse far li due fioretti faranno [...]» (Cesare Negri, *Le gratie d'amore* cit., p. 175); «[...] & se la dama non potesse fare li .P. col fioretto potrà fare quattro .S. & fatto li due all'incontro farà un poco d'inchino, ò altri passi, come le sarà più commodo» (Ivi, p. 196); «[...] se non fusse commodo alle dame à passar sotto il braccio si potrà far le attioni che seguitano» (Ivi, pp. 279); «[...] poi la Dama sola fà due Fioretti innanzi, et se non gli sapesse fare, farà in sua vece due Trabuchetti gravi [...] ma se saprà far li Fioretti, ne farà due [...]» (Fabrizio Caroso, *Il Ballarino* cit., p. 23v.).

nello spazio, invece, che come abbiamo detto simula dei passettini che ottengono l'effetto di far scivolare la dama nei suoi spostamenti, ricorda da vicino la meccanica della *scorsa*, un passo che ritorna spesso nelle coreografie di Cesare Negri e Fabrizio Caroso.¹³

Ma c'è anche un altro motivo per accostare i trattati di danza del XVI e XVII secolo alla bambola di Vienna. La riproduzione meccanica dei movimenti di una dama dell'epoca non ha una finalità realistica, ma riguarda un *dover essere*, proprio come le movenze prescritte dai trattati coreutici coevi che non rispecchiavano presumibilmente i movimenti reali, quotidiani, bensì atteggiamenti e gesti informati a una precettistica. Del resto anche l'educazione dei cortigiani ha come traguardo l'assunzione da parte del cavaliere o della dama di una seconda natura comportamentale.¹⁴

Il modo di muoversi della bambola meccanica di Vienna può essere infine paragonato all'immagine del moto del corpo umano che ci propone Giovan Paolo Lomazzo, pittore milanese:¹⁵ «[il corpo] non riuscirà mai grazioso se non averà questa forma serpentinata [...] Non vi è forma che sia più acconcia ad esprimere un tal moto che quella della fiamma del fuoco».¹⁶

L'automa di Vienna, con la concretezza del suo movimento, restituisce un nuovo e più vivo interesse alle descrizioni contenute nei trattati di danza, contribuendo a collocare la rappresentazione del corpo entro i canoni culturali di etichetta, nobiltà e civiltà di un'epoca.

Ancora il Saxl¹⁷ riporta come notizia certa che Alfonso d'Avalos, Marchese del Vasto, Vicerè di Milano dal 1538 al 1546, anno della sua morte, fece conoscere a

¹³ « Del Seguito Scorso, & della sua origine [...] Questo moto si fa con dieci passettini minuti, e presti, fatti a tempo di una Breve, nel seguente modo. Tu dei cominciar alzar il piè sinistro, et fare un mezzo passo innanzi con gli altri susseguenti, sempre agilmente, et in punta di piedi; avvertendo, che la Dama nel farli, non faccia sentir niente il rumor delle pianelle, et porti la persona dritta, et non passi con la punta del piè sinistro la metà del destro, portandoli distanti se non due dita l'un dall'altro; et questo ella hà da fare fino al numero de detti dieci passetti; et in questo modo v'è fatto. Et perche questi passetti si fanno presti correndo per sala, od altro luogo ove si balli, per questa ragione è dimandato Seguito Scorso, perche si fa scorrendo.» (Fabrizio Caroso, *Nobiltà di Dame* cit., pp. 31-32). Con lievi differenze la descrizione della scorsa è riportata anche in Id., *Il Ballarino* cit., pp. 7v.-8r. e in Cesare Negri, *Le gratie d'amore* cit., p. 109. Interessante notare la precisazione sull'atteggiamento da tenere nell'esecuzione della scorsa: per Negri occorre portarsi con *agilità e grazia*, mentre per Caroso è necessario *pavoneggiarsi alquanto*.

¹⁴ Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza nelle corti di antico regime. Modelli culturali e processi di ricezione fra natura e arte*, Edizioni di Pagina, Bari 2012, p. 8.

¹⁵ Cfr. Paola Venturelli, *Vestire e apparire* cit., p. 135.

¹⁶ Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura*, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore, *Diviso in sette libri*, Per Paolo Gottardo Pontio, stampatore Regio, A instantia di Pietro Tini, Milano 1585, p. 296.

¹⁷ Fritz Saxl, *Costumi e feste della nobiltà milanese* cit., p. 38.

Carlo V un ingegnere lombardo, Giovanni Torriano da Cremona¹⁸ il quale costruiva bambole di questo tipo, avanzando l'ipotesi che il Torriani stesso potesse essere il costruttore della bambola di Vienna.¹⁹

Certo è che il Torriani al servizio di Carlo V creò per il monarca orologi miniaturizzati, uccelli in grado di mangiare e volare, statue di uomini e guerrieri che combattevano, battevano il tamburo e il timpano, suonavano le trombe e altre che ballavano.²⁰

Ma la creazione per noi più interessante, descritta dallo storiografo regio Ambrosio de Morales è un'altra bambola molto simile a quella di Vienna: «la dama que tañe y danza».

Tambien ha querido Ianelo por regozijo renovar las estatuas antiguas, que se movian, y por esso las llamavan los Griegos Automatas. Hizo una dama de mas de una tercia en alto que puesta sobre una mesa dança por toda ella al son de un atambor, que ella misma va tocando, y da sus vueltas, tornando a donde partio. Yaunque es juguete y cosa de risa, todavia tiene mucho de aquel alto ingenio. Yo he dicho de las cosas deste raro y estremadamente insigne artefice: no perque piense aver acertado a declarar todo lo che ellos son, sino como deseoso de dar a entender alguna parte, y dexar aqui memoria de una cosa tan señalada, como en nuestros tiempo ha avido.²¹

Si tratta anche in questo caso di un automa che suona uno strumento, un tamburo, e danza, dando delle volte che lo riportano al punto di partenza. Di nuovo, quindi, si allude a un movimento avvitato e ondeggiato, simile a quello della già citata «fiamma» del Lomazzo.

In entrambe le bambole il movimento artificiale prevede una meccanizzazione degli atti necessari per compierlo. È questo un processo analogo a quello che nei

¹⁸ Giovanni Torriano o Torriani, esperto di meccanica e orologeria, nonché architetto idraulico, documentato a Milano fino al 1555, si troverà a eseguire meravigliosi meccanismi per Carlo V e suo figlio Filippo II. Secondo alcune fonti della fine del XVII secolo avrebbe poi seguito Carlo V nel palazzo di San Jeronimo de Yuste nei pressi di Toledo dove è ricordato col nome di Giannello Torresani o Juanello oppure Janello Torriani. Carlo V con patente data da Innsbruck il 7 marzo 1552 gli conferisce il titolo di «Mathematicus, & inter Horologiorum Architectos facile Princeps». Sulla figura e l'opera del Torriani cfr. Marino Viganò, *Giannello Torresani, il genio di Carlo V*, «Storia in rete», 39, gennaio 2009 (<www.storiainrete.com>); Paola Venturelli, *Vestire e apparire*, p.134; Cristiano Zanetti, *Janello Torriani and the Spanish Empire. A Vitruvian Artisan at the Dawn of the Scientific Revolution*, Brill, Leiden Boston 2017; Alessandro Brissoni, Joseph Gregor, Mollie Sands, *Meccanico, Spettacolo* in AA.VV., *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VII, col. 350.

¹⁹ Fritz Saxl, *Costumi e feste della nobiltà milanese* cit., p.38.

²⁰ Cristiano Zanetti, *Janello Torriani and the Spanish Empire* cit., pp. 299-337.

²¹ Ambrosio de Morales, *Las Antigüedades de las ciudades de España*, en la Oficina de Don Benito Cano, Madrid 1792, tomo IX, p. 341; Cfr. anche Cristiano Zanetti, *Janello Torriani and the Spanish Empire* cit., p. 311, n. 39.

trattati di danza di Cinque e Seicento porta a standardizzare la tecnica per renderla più facilmente trasmissibile.²²

Il dono degli automi ai monarchi, inoltre, costituisce un'adesione a un preciso progetto di potere. Gli automi danzanti con i loro movimenti incorporano i valori dell'etica cortigiana. Le loro movenze, in quanto regolate dalla grazia, contribuiscono alla costruzione della consapevolezza identitaria dell'aristocrazia.²³

Negli automi la corporeità del cortigiano perde ogni connotazione personale per diventare parte integrante di un modello cosmico imposto dal monarca quale coreografo universale. È questa la visione che Cesare Negri, maestro di ballo milanese, ha di Filippo III di Spagna, dedicatario del suo trattato sul ballo nobile, la cui monarchia è vista come una coreografia ben orchestrata al suono dei comandi del sovrano, come una «danza signorile» al cui ritmo si muove tutto il mondo.²⁴

Gli ingranaggi degli automi, e più in generale i meccanismi ad orologeria, proprio per la loro natura tecnica, in quanto azionati da un motore centrale a cui obbediscono tutte le componenti, diventano metafora politica e in particolare metafora dell'assolutismo. Ogni automa, potremmo dire, incarna il suddito perfetto, ideale, proprio perché il suo movimento è prestabilito, programmato a priori, senza alcuna possibilità di deroga. Anche i giardini delle meraviglie di epoca rinascimentale, animati da macchine semoventi, cornice naturale per gli ingegni idraulici, divengono simbolo del potere.²⁵

²² Cfr. Marina Nordera, *Modelli e processi di trasmissione del sapere coreutico: i manuali quattrocenteschi tra oralità e scrittura*, in Eugenia Casini Ropa, Francesca Bortoletto (a cura di), *Danza cultura e società nel Rinascimento Italiano*, Ephemeria, Macerata 2007, p. 28; Alessandro Pontremoli, *La danza nelle corti cit.*, p. 21.

²³ Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza nelle corti cit.*, p. 40; Amedeo Quondam, *La conversazione. Un modello italiano*, Donzelli, Roma 2007, p. 161.

²⁴ Cesare Negri, *Le grazie d'amore*, dedica a Filippo III pp. non numerate: «[...] ma molto più a pregare il grande Iddio, che così ben'ben prosperi la grandissima vostra Monarchia, che il continuato suono de' vostri comandi, come in Danza signorile, si mova in giro tutto il Mondo»; cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza nelle corti cit.*, p. 88.

²⁵ Fra i numerosi esempi possibili, si pensi ad esempio a Villa Litta Visconti Borromeo a Lainate con gli scherzi d'acqua ideati da Agostino Ramelli, ingegnere militare, nel 1585; agli automi idraulici, oggi perduti, della Villa di Pratolino, fatta edificare da Francesco I de' Medici tra il 1569 e il 1584, sotto la soprintendenza di Bernardo Buontalenti, dove i dispositivi tecnici permettevano di rappresentare complesse scene mitologiche; oppure ancora le grotte artificiali e gli automi costruiti dall'ingegnere idraulico Salomon de Caus (1576-1626) nel giardino del castello di Heidelberg per volere dell'elettore palatino Federico. Cfr. Enrico Parlato, *Il volto dell'Utopia: modi e significato dell'automa rinascimentale*, in Umberto Artioli e Francesco Bartoli (a cura di), *Il mito dell'automa. Teatro e macchine animate dall'antichità al Novecento*, Artificio, Firenze 1991, p. 30; Attilio Zanca, *Il mondo degli automi tra manierismo e secolo dei lumi*, in Umberto Artioli e Francesco Bartoli (a cura di), *Il mito dell'automa cit.*, p. 30; Gian Paolo Ceserani, *I falsi Adami cit.*, p. 47; Eugenio Battisti, *Per una iconologia degli automi cit.*, pp. 220-225.

Il sogno di Carlo V, che l'armonia del suo dominio potesse riprodurre l'armonia del cosmo, trova un paradossale compimento proprio nella folla di automi di cui egli amava circondarsi: l'imprevedibilità degli uomini contrapposta alle leggi prestabilite della meccanica, i sudditi ideali che non avrebbero mai potuto infrangere la volontà del sovrano.²⁶

Tale ruolo simbolico degli automi che riguarda proprio la loro natura tecnica, a prescindere dall'aspetto esteriore che ciascun meccanismo può assumere, sia esso un soggetto antropomorfo o zoomorfo, è rafforzato dal fatto che il dono di un automa è un omaggio degno di un monarca anche per la sua preziosità.

Gli automi sono oggetti pregiati, creazioni per le quali sono impiegati materiali molto costosi come ebano, oro e pietre preziose. Anche le ruote dentate che costituiscono gli ingranaggi interni vengono tagliate a mano e quindi tempi e tecniche di lavorazione richiedono costi elevati. Siamo nell'ambito di una produzione di alto artigianato artistico e per questo, essendo oggetti preziosi, gli automi sono presenti nelle corti di tutta Europa,²⁷ come una delle numerose attestazioni della potenza del loro proprietario e sono spesso presentati in quelle occasioni che hanno una valenza pubblica: celebrazioni ufficiali, cerimonie, tornei, banchetti.²⁸

All'interno della corte, gli automi «agiscono come attori o comparse»²⁹ e le loro caratteristiche di ordine, regolarità e immutabilità sono le medesime che possono venire ascritte al sistema dell'Universo di cui il microcosmo della corte è il riflesso.

Lo spettacolo degli automi, come lo spettacolo rinascimentale più in generale, si presenta dunque come «un paradigma di azione armonica che ha la finalità ideologica di influire sul comportamento degli uomini e delle loro istituzioni [...] Presentare una danza armonica ha il potere di indurre l'armonia in una società come quella tardo-rinascimentale che presenta invece molti elementi di conflittualità».³⁰

Un'ultima figura meravigliosa, in forma di fanciulla, il nome del cui creatore resta però ignoto insieme a notizie più precise, ci viene attestata dalla testimonianza di un Piccolomini:

Or sono tre anni alcuni bagatellieri e giocolatori [...] andarono pubblicamente mostrando [...] una fanciulla fabbricata con arte meravigliosa che per il moto di circoletti e rotelle avea sembianza di vita, che per se stessa, per attivissima agitazione del volto e

²⁶ Cfr. Mario Giuseppe Losano, *Storia di automi. Dalla Grecia classica alla Belle Époque*, Einaudi, Torino 1990, p. 62; Alessandro Restelli, *Androidi musicali del XVIII secolo. Tra scienza ed attrazione*, «De Musica», 12, 2008, pp. 15-16 (<<http://users.unimi.it/gpiana/dm12/restelli-androidi/androidi.pdf>>).

²⁷ Fra il XVI e il XVII secolo la fabbricazione degli automi è localizzata soprattutto nei territori dell'attuale Germania meridionale e in particolar modo nelle città di Norimberga e Augusta. Cfr. Mario Giuseppe Losano, *Storia di automi* cit., p. 56

²⁸ Cfr. Alessandro Restelli, *Androidi musicali del XVIII secolo* cit., p. 12.

²⁹ Mario Giuseppe Losano, *Storia di automi* cit., p. 73.

³⁰ Alessandro Pontremoli, *La danza nelle corti* cit., p. 98.

di tutte le membra, pareva che or camminasse e or sonando il cembalo, ovvero la cetra, ballasse con grazia, leggiadria e venustà mirabili».³¹

Questo automa femminile appare molto simile alla bambola di Vienna e a quella spagnola, ma il contesto che lo circonda è affatto diverso. Non siamo più nell'ambito della corte, ma in quello degli artisti girovaghi e fors'anche delle fiere di paese,³² infatti si parla di *bagatellieri* e *giocolatori* che mostrano in pubblico la fanciulla artificiale.

Tutte e tre le bambole agli occhi dei loro contemporanei sono «macchine da diletto e da meraviglia».³³ La loro attrattiva consiste nel celare il principio del loro movimento che appare nel contempo *naturale* e *miracoloso*: in realtà è quanto di più artificiale possa esserci, ma proprio per questo è certamente percepito come miracoloso agli occhi di chi osserva l'automa.³⁴ Lo spettatore si diverte nel vedere una bambola così agile, è curioso di indovinare come sia mossa, ma al tempo stesso questo piacere e questa curiosità gli impediscono di dimenticare che è un fantoccio.³⁵

Le tre figure femminili, inoltre, hanno in comune il fatto di essere meccanismi capaci di muoversi autonomamente, che non si limitano a imitare un'azione, ma la compiono propriamente in maniera effettiva e infine hanno sembianze umane.

La definizione di tali caratteristiche ci porta ad ascrivere questi automi al gruppo degli androidi. Inoltre essi sono dotati di una componente sonora, in quanto simulano di suonare uno strumento o forse il suono stesso risulta un effetto diretto del movimento meccanico dell'automa.³⁶

³¹ La citazione indiretta è riportata da Gian Paolo Ceserani, *I falsi Adami* cit., p. 45 senza ulteriori riferimenti bibliografici.

³² Le fiere, nel XVIII secolo, sono il contesto più naturale in cui presentare gli automi, offerti allo stupore del ceto sociale borghese. Basti ricordare fra tutti il famoso flautista di Jacques Vaucanson che venne presentato a Parigi nel febbraio del 1738 tra le attrazioni della Fiera di Saint Germain e con i suoi concerti attirava una folla di spettatori pagando un biglietto di tre lire, pari al guadagno settimanale di un operaio. Gian Paolo Ceserani, *I falsi Adami* cit., pp. 72-73; cfr. anche Roberto Tessari, *Dai lumi della Ragione ai roghi della Rivoluzione francese*, in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino 2000, vol. II, p. 261.

³³ Erone di Alessandria, *Degli Automati, ovvero machine se moventi, Libri due, Tradotti dal Greco da Bernardino Baldi Abate di Guastalla*, Appresso Girolamo Porro, In Venetia 1589, c. 8v.

³⁴ *Naturale e miracoloso* sono anche gli aggettivi che il Lomazzo usa per riferirsi alla danza come esito finale di un apprendimento lungo e ben studiato, il cui sforzo va però dissimulato e il cui esito finale deve sembrare una qualità del movimento *naturale e miracolosa*. Cfr. Paola Venturelli, *Vestire e apparire* cit., p. 138.

³⁵ Cfr. Roberto Leydi, Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini*, Edizioni Avanti, Milano 1958, p. 9.

³⁶ Cfr. sulle varie tipologie di automi e la loro definizione Alessandro Restelli, *Androidi musicali del XVIII secolo* cit., pp. 1-39.

Interessante è riflettere sul fatto se il gesto di un automa possa essere considerato una simulazione oppure una rappresentazione. Sicuramente esso non può essere ridotto ad una mera riproduzione di un modello di gestualità. Gli automi rispettano la convenzione classicistica secondo cui l'arte deve prodursi come fosse natura. Ma l'imitazione di quest'ultima deve essere nascosta, perché solo così può emergere il vero. L'automa appare dunque come un artefatto a tal punto credibile da comportarsi come nella verità.³⁷

È stato detto che gli automi sono in realtà in grado di rappresentare la realtà «al massimo grado di mimesi, come fosse vera».³⁸ Del resto la loro facilità a somigliare a un essere umano suggerisce una continua tentazione di realismo.³⁹

Da un punto di vista antropologico, infine, le nostre bambole meccaniche, come tutti i simulacri della figura umana, hanno uno statuto ambiguo poiché si situano da un lato nell'ambito della raffigurazione, della non definizione e della pluralità di significati; dall'altro, all'opposto, si collocano nel territorio della verosimiglianza, della definizione, dell'univocità di significati.⁴⁰

Le bambole danzanti tendono, come abbiamo detto, ad un massimo di verosimiglianza; infatti presentano una cura nella riproduzione delle proporzioni della figura umana e nel caso della bambola di Vienna anche un'attenzione nella foggia e nella confezione degli abiti secondo la moda del tempo. Tale tipologia è stata definita delle *bambole-modello*,⁴¹ figure che rappresentano un'alterità. Nel nostro caso, l'altro si pone come un modello da imitare, fonte di prestigio con il suo comportamento, punto di riferimento fondamentale per la comunità che per noi è rappresentata dalla corte.

L'altra faccia della verosimiglianza, però, è costituita da quella che è stata definita «una sotterranea valenza di morte».⁴² Gli automi, infatti, rendono ancora più evidente il contrasto vita-morte, perché sostituiscono ciò che è vivo con ciò che è morto. I meccanismi progettati a partire dal Rinascimento appaiono il punto di incontro fra l'antico mito della statua che prende vita e la nuova mitologia della morta vita meccanica.⁴³

³⁷ Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza nelle corti* cit., p. 40.

³⁸ Alessandro Restelli, *Androidi musicali del XVIII secolo* cit., p. 12.

³⁹ Cfr. Roberto Leydi, Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e burattini* cit., p. 9.

⁴⁰ Cfr. Elisabetta Silvestrini, *L'ambiguo e il verosimile. Bambole-gioco, immagini dei re, figure in costume*, «La Ricerca Folklorica», 16, 1987, n. monografico, *La cultura della bambola*, pp. 41-48.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Jurij Mihajlovič Lotman, *Le bambole nel sistema di cultura*, in Id., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 145-150.

⁴³ *Ibidem*.

La collezione del canonico Manfredo Settala

A Milano, il canonico Manfredo Settala aveva raccolto nella sua casa di via Pantano un vero e proprio museo di stranezze e curiosità.⁴⁴ Il Settala era affascinato dal moto perpetuo e si adoperava per la sua riproduzione, creando meccanismi che dessero l'illusione dell'automatismo.⁴⁵ Ai suoi orologi, ad esempio, univa clavicembali e altri strumenti musicali che suonavano all'ora desiderata, sopra i quali poneva delle figurine abbigliate in varie foggie che grazie a giochi di molle eseguivano danze spagnole e francesi.⁴⁶ Aveva inoltre fabbricato un gran numero di figure semoventi, cedendo talvolta al gusto dell'orrido, che impressionavano gli ingenui visitatori, come il mostro ululante che schizzava vipere dagli orecchi,⁴⁷ quello che mostrava la lingua roteando gli occhi e muovendo le orecchie d'asino⁴⁸ o lo schiavo incatenato.⁴⁹

Purtroppo oggi della maggior parte dei meccanismi della collezione del Settala si sono perse le tracce,⁵⁰ tuttavia rimangono gli inventari che descrivono gli oggetti

⁴⁴ Cfr. Paolo Maria Terzago, *Musaeum Septalianum Manfredi Septalae patritii mediolanensis industrioso labore constructum; Pauli Mariae Terzagi Mediolanensi Physici Collegiati geniali laconismo descriptum*, Dertonae, Typis Filiorum qd. Elisei Violae, 1664 Superiorum permissu; Pietro Francesco Scarabelli, *Museo ò Galeria Adunata dal sapere, e dallo studio Del Sig. Canonico Manfredo Settala nobile milanese. Descritta in Latino dal Sig. Dott. Fis. Coll. Paolo Maria Terzago Et hora in Italiano dal Sig. Pietro Francesco Scarabelli Dott. Fis. di Voghera E dal medesimo accresciuta*, In Tortona, Per li Figliuoli del qd. Eliseo Viola, 1666 Con licenza de' Superiori; Gino Fogolari, *Il Museo Settala. Contributo per la storia di Milano nel secolo XVII*, «Archivio Storico Lombardo», 27, 1900, serie III, 14, pp. 58-126; Ettore Verga, *Storia della vita milanese, nuova ed interamente rifatta con 488 illustrazioni intercalate e 4 tavole*, Nicola Moneta, Milano 1931, p. 319.

⁴⁵ Gino Fogolari, *Il Museo Settala* cit., pp. 97-98.

⁴⁶ Ivi, p. 97; Paola Venturelli, *Vestire e apparire* cit., p. 135.

⁴⁷ « 7. Piedestallo, nella cui parte superiore rinchiuso si mira un capo d'horribil Mostro, col semplice tocco di un grilletto, ecco immantinente aprirsi una porta della quale uscendo si mostruoso Capo con terribil rimbombo di voce, che da se stesso tramanda, riempie chi l'ode di spavento; Da due cannoncini, che da entrambi gli orecchi gli pendono, trattone un filo, escono furiosamente due vipere, che frà mille ritore divincolandosi non poco terrore a' riguardanti arrecano [...]» (Pietro Francesco Scarabelli, *Museo ò Galeria Adunata dal sapere* cit., p. 38.)

⁴⁸ «[...] un più mostruoso Capo, che snodando dalla sbocatura de' labri una lingua, e contra volgendo frà le spaventose sue ciglia l'occhio fiammeggiante e movendo gli orecchi, che d'Asino porta [...]» (Ivi, p. 39).

⁴⁹ «[...] una figura d'un Schiavo incatenato, che girando il capo hor nella destra, hor nella sinistra parte, e stravolgendo per ogni verso gl'occhij, e cacciando fuori dalla bocca la lingua, che spaventevole mostrasi nell'aprir d'essa, manda sì fatti urli, e grida, ch'oltre all'ordinato sconcerto de' suoi movimenti rende in un punto medemo stupidi, e l'occhio, e l'orecchio di chi v' assiste [...]» (*Ibidem*).

⁵⁰ Alcuni orologi della collezione Settala sono oggi esposti nella raccolta della Pinacoteca Ambrosiana di Milano. Il capo del mostro che, insieme allo schiavo, appartiene alle Civiche Raccolte di Arti Applicate, è stato esposto al MUDEC di Milano. Cfr. Alessandro Rovetta (a cura di), *Collezione Settala e Litta Modignani*, Pinacoteca Ambrosiana, VI, Mondadori Electa, Milano 2010. Angelo Paredi, allora prefetto dell'Ambrosiana, scrisse che tutti gli oggetti del Museo Settala erano stati distrutti dai bombardamenti del 1943 (Angelo Paredi, *Storia dell'Ambrosiana*, in Antonia Falchetti, a cura di, *La Pinacoteca*

allora facenti parte della raccolta.⁵¹ I cataloghi forniscono l'immagine di una collezione influenzata da un gusto barocco. È una raccolta tecnico-scientifica il cui fine però non è solo amatoriale: essa è costruita intorno ad un interesse professionale, tanto che l'inventario è suddiviso in aree tematiche e non si limita a elencare in modo generico delle curiosità.⁵² Gli automi rientrano nella sezione intitolata «De' varii Horologii» al capitolo VI.⁵³

Il primo meccanismo ad essere inventariato che presenta figurine danzanti è un

Clavicembalo continente in sè un'orologio da ruota, quale da sè nuove sonate armonicamente eccitando cinque figure, che in ornamento d'una soprastante Loggietta vi si adattano, artificiosamente invita colla sinfonia del suono ad accoppiarsi la leggiadria del ballo.⁵⁴

In questo caso gli automi sono figure mobili di strutture statiche, a differenza dei meccanismi citati nel paragrafo precedente, che erano invece dotati di movimento autonomo. Anche la componente sonora non è un effetto diretto del movimento meccanico della figura, ma è generata parallelamente ad esso.

Le figurine meccaniche sono montate all'interno di un orologio che fa loro da supporto. Come abbiamo già osservato, l'orologio rappresenta l'ordine perfetto dell'Universo ed è modello dell'assetto politico dell'assolutismo.

Il secondo meccanismo del catalogo è simile al primo ma offre a noi un ulteriore spunto di riflessione, racchiuso in una precisazione circa la foggia delle figure. È un altro «Clavicembalo poco dissimile nell'artificio al mentovato, ma del tutto diverso nelle figure poiché queste alla Francese vestite nelle loro danze esprimono il brio vivace di quella natione».⁵⁵

Ambrosiana, Neri Pozza, Milano 1969, p. 21), tuttavia, come abbiamo visto, ciò non è del tutto esatto (cfr. anche Antonio Aimi, *The exotica of the Settala Museum and other Northern Italian Collections*, in Jonathan C.H. King et al. [a cura di], *Turquoise in Mexico and North America. Science, Conservation, Culture and Collections*, Archetype Publications, London 2012, p. 162, nota 2; Id., *L'occasione perduta del Museo Settala*, «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», 63, 1992, pp. 220-221).

⁵¹ Tre dei sette volumi che costituivano il catalogo illustrato del museo sono alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, due alla Biblioteca Estense di Modena, mentre degli ultimi due non si conosce l'ubicazione. Un tempo tutti i tomi erano custoditi all'Ambrosiana (Antonio Aimi, *The exotica of the Settala Museum* cit., pp. 158-159).

⁵² Ivi, p. 159.

⁵³ Abbiamo preso in considerazione sia l'edizione latina del catalogo pubblicata nel 1664 dal Terzago che quella italiana dello Scarabelli del 1666. Per le due edizioni si veda qui n. 43.

⁵⁴ Pietro Francesco Scarabelli, *Museo ò Galeria Adunata dal sapere* cit., p. 32. Nell'edizione latina del Terzago: «Clavicembalum intus rotatum horologium continens novem ex se innovans sonos: specula hiuc superstant; quinque exornata figuris, quae fidium modulamini passus concordant». (Paolo Maria Terzago, *Musaeum Septalianum* cit., p. 12).

⁵⁵ Pietro Francesco Scarabelli, *Museo ò Galeria Adunata dal sapere* cit., pp. 32-33; P. M. Terzago: «Simile alterum novem ex se edens Psalteria, huius cacumini quinque aliae figurae superstant, Gallicis

La redazione latina del catalogo aggiunge che anche in questo caso le figurine danzanti sono cinque, ma ciò che attira la nostra attenzione è che la foggia dell'abito e delle danze è *alla francese*. Anche Cesare Negri nelle *Gratie d'Amore* parla di uno stile di danza «all'uso di Milano e d'Italia, e come quello di Spagna e di Francia»⁵⁶ ed è documentato come nell'ambito della danza di corte fin dal XV secolo esistano modi di ballare influenzati dalla provenienza nazionale.

Se a Milano nel XV e XVI secolo si ballavano danze francesi e spagnole, ciò era dovuto ai rapporti culturali che il ducato milanese intratteneva con questi due paesi e la danza entrava a far parte dei delicati equilibri diplomatici fra gli stati. Ballare secondo l'uso di Spagna, Francia o lo stile napoletano diviene in particolari occasioni pubbliche un dovere di stato e di ospitalità.⁵⁷

Ma c'è di più. La modalità di percepire il corpo, la postura, i gesti è spesso influenzata dai canoni culturali di una nazione. Anche le danze nazionali meccaniche degli automi del Settala divengono così degli oggetti di mediazione culturale, poiché la loro funzione è quella di costruire un ponte fra i valori estetici e politici dei vari contesti culturali.⁵⁸

Le figurine meccaniche del Settala che danzano alla francese possono contribuire a gettare un po' di luce su cosa caratterizzi la qualità di questo tipo di movimento. Anche il già citato Lomazzo nota che c'è un modo diverso di muoversi a seconda della nazionalità:

Il tedesco salta e abbraccia in diverse maniere, il francese bacia, getta le braccia al collo e tiensi braccio a braccio, il savoiaro s'inchina al suono lascivamente, fa riverenza a dopo salta, ora forte, ora piano, e poi s'abbraccia e abbracciato insieme salta; lo spagnuolo passeggia con gravità mano a mano, ragionando d'amore, il fiammingo danza parte e ruota e parte a salti di schena; l'italiano, quasi istrionicamente, salta con sforzi, storcimenti, lanciar di gambe, con levarsi in alto, affrettar i passi e rallentargli, ha le sue ricercate, di cinque passi, di sette, di nove, di dodici e di quindici, le quali va accomodando al suono, o largo o stretto, o grave o acuto, tuttavia con atti vezzosi, come sguardi, portamenti di vita, inchini, riverenze e altri simili esche e fomenti d'amore.⁵⁹

elegantèr adornatæ vestibus, musicè saltantes» (Paolo Maria Terzago, *Musæum Septalianum* cit., p. 12)

⁵⁶ Cesare Negri, *Le gratie d'amore* cit., p. 103.

⁵⁷ Su queste problematiche si vedano: Alessandro Pontremoli, Patrizia La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo*, Vita e Pensiero, Milano 1987, pp. 160-164; M. Padovan, *Ballar alla francese tra Quattrocento e Cinquecento*, in Id. (a cura di), *La danza in Europa fra Rinascimento e Barocco*, Associazione Italiana per la Musica e la Danza Antiche, Roma 1985, pp. 27-41.

⁵⁸ Cfr. Marina Nordera, *The exchange of dance cultures in Renaissance Europe* cit., p. 320.

⁵⁹ Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura* cit., p. 152.

Abbiamo visto nel paragrafo precedente come le bambole danzanti rappresentassero un'alterità: anche nel caso delle figure che ballano secondo uno stile nazionale è presente questa caratteristica. L'automa rappresenta infatti l'altro in quanto appartenente a un diverso tipo di cultura e società. La costruzione delle etichette nazionali nel Rinascimento ha proprio lo scopo di rafforzare le identità nazionali attraverso l'utilizzo di un movimento stereotipato e per ciò stesso facilmente riconoscibile.⁶⁰

Anche in un altro punto del catalogo della raccolta del canonico milanese si fa cenno a una etichetta nazionale. È una notazione che compare solo nella redazione latina del Terzago, in cui al capitolo settimo dedicato ai moti quasi perpetui⁶¹ si descrive un piedistallo sormontato da una cassetta dotata di uno specchio orizzontale sul quale si rincorrono in cerchio alcune figurine «qui cursum quasi Gallicum saltantes». ⁶² È interessante notare che la precisazione riguardante lo stile di danza alla francese non compare nell'opera dello Scarabelli, che non utilizza nemmeno un lessico che possa essere riportato ad un movimento di danza:

Piedestallo, che una Cassetta con uno specchio fogliato sostiene, sovra di cui disposte certe picciole figure di Dame, e Cavalieri, direbbonsi esser tante Helene co' suoi Hettori, che circolarmente aggirandosi, quelle di questi con reciproco proseguimento tramano, e la presa e la preda.⁶³

Lo Scarabelli omette il riferimento alle danze alla francese, ma aggiunge che le figurine, che rappresentano tante Elene ed Etori, sono però raffigurate in forma di *dame e cavalieri*, il che giustifica le loro movenze danzanti in stile francese, altrimenti strane se attribuite a personaggi dell'antica Grecia.

Il gusto per i temi classici, del resto, e il recupero del mito trovano terreno fertile nell'ambito della corte. In particolare negli ultimi anni del Cinquecento in Europa la cultura si muove tra classicismo e nuova scienza⁶⁴ e proprio tra questi due poli trovano la loro collocazione gli automi. Essi sembrano inserirsi come anello di congiunzione fra questi due mondi. Spesso i loro soggetti raffigurano scene e personaggi del mito classico, ma nel contempo essi sono esempi mirabili della capacità tecnica umana: Natura e Mito si uniscono all'Arte e alla Tecnica. Ma se fino a tutto il Cinquecento gli automi sono legati ad una fruizione prevalentemente stupefacente,

⁶⁰ Marina Nordera, *The exchange of dance cultures in Renaissance Europe* cit., pp. 327-328.

⁶¹ Paolo Maria Terzago, *Musaeum Septalianum* cit., p. 13: «Motus quasi perpetui caput VII».

⁶² Paolo Maria Terzago, *Musaeum Septalianum* cit., p. 13. Ecco la citazione completa: «5. Quinto Basis sustentans capsulam, speculi plani continentem, supra quod horizontaliter constitutum cum Helenis disponuntur Hectores, qui cursum quasi Gallicum saltantes, se ad invicem insequentes circulariter moventur; sed quam stupens in magno circo formant [sic], se solventes epiciclos».

⁶³ Pietro Francesco Scarabelli, *Museo ò Galeria Adunata dal sapere* cit., p. 37.

⁶⁴ Cfr. Alessandro Pontremoli, *La danza nelle corti* cit., p. 10.

mano a mano che ci si sposta verso il Seicento e il Settecento questi oggetti vengono sottratti progressivamente all'ambito della meraviglia per entrare nel territorio della scienza.⁶⁵ Ed è proprio in questo senso che deve essere considerata la presenza degli automi all'interno delle Wunderkammern in area soprattutto germanica.⁶⁶

Ritorniamo agli artefici del museo settaliano per soffermarci su un ultimo meccanismo. Si tratta di un «Istromento Musicale ch'in tre ombreggiamenti à foglie, distinto suona: danzano in un di essi cinque figure».⁶⁷ Il riferimento coreico è molto scarno, ma continuando a scorrere la descrizione veniamo a sapere che questa volta le danze sembrano inserite in un quadro animato più ampio, tripartito, in cui in un'altra sezione si rappresentano dei convitati che brindano e in una terza parte una figura femminile che suona un timpano sotto gli occhi di un ragazzo con la «ceteretta» in mano.⁶⁸ Un meccanismo di tal fatta ricorda da vicino, con un centinaio d'anni di anticipo e su scala ridotta, i quadri meccanici molto in voga nel Settecento, specialmente in Francia, che ritraevano paesaggi con figure in movimento, botteghe artigiane con figure intente a lavorare, tutte scene animate che assolvevano a una funzione prettamente ludica.⁶⁹

Altre stanze delle meraviglie

Le stanze delle meraviglie, questi musei eclettici tardo rinascimentali come la galleria di Manfredo Settala, sono diffuse in tutta Europa e anche in Italia le ritroviamo a Bologna, Como, Mantova, Napoli e Roma.⁷⁰ In particolare nella capitale

⁶⁵ Su questo cambiamento di prospettiva cfr. Francesca Bonicalzi, *Il costruttore di automi: Descartes e le ragioni dell'anima*, Jaca Book, Milano 1987.

⁶⁶ Ad esempio nella collezione di Ferdinando d'Asburgo Duca del Tirolo, presso il castello di Ambras, vicino ad Innsbruck, gli automi erano conservati nell'armadio dedicato alle arti meccaniche, insieme ad orologi e a vari strumenti matematici, di ottica e di astronomia. (Cfr. Alessandro Restelli, *Androidi musicali del XVIII secolo*, [p. 13]; Attilio Zanca, *Il mondo degli automi tra manierismo e secolo dei lumi* cit., p. 31).

⁶⁷ Pietro Francesco Scarabelli, *Museo ò Galeria Adunata dal sapere* cit., p. 33. nella redazione latina del Terzago: «Aliud Instrumentum sonans, umbraculis tribus frondeis distinctum, unum occupant quinque figurae tripudiantes». (Paolo Maria Terzago, *Musaeum Septalianum* cit., p. 13).

⁶⁸ «[...] in un altro sedendo à mensa alcuni convivanti mostrano di bere con atteggiamento sì proprio, che se la finta loro sete non estinguono, quella almeno de' riguardanti curiosamente eccitano: nel terzo pompeggia nobil Matrona in atto di suonare un Timpano; dirimpetto à cui vago garzone s'osserva con ceteretta in mano per applaudere anch'esso à sì imaginaria melodia». (P. F. Scarabelli, *Op. cit.*, p. 33). «13. Aliud instrumentum sonans, umbraculis tribus frondeis distinctum, unum occupant quinque figurae tripudiantes; alterum mensae assidentes tenent, que pocula ori admoventes si propriam extinguunt, alienam excitant sitim. Occupat Matrona tertium quae brachium, extollens tympanizare videtur, cui fiducula elegans concordans iuvenis, brachium movens, imaginarium melos nullibi delicatius personat». (Paolo Maria Terzago, *Musaeum Septalianum* cit., p. 13).

⁶⁹ Cfr. Attilio Zanca, *Il mondo degli automi tra manierismo e secolo dei lumi* cit., p. 38.

⁷⁰ Antonio Aimi, *The exotica of the Settala Museum* cit., p. 155.

riveste per noi un interesse speciale il Museo del Collegio Romano, raccolta nota col nome di Museo Kircheriano, dal nome del suo ordinatore, il gesuita tedesco Athanasius Kircher (1602-1680), insegnante di matematica presso il medesimo Collegio.⁷¹ Kircher realizzò infatti alcuni complicati strumenti da tasto azionati idraulicamente, arricchiti da automi che battevano il tempo o danzavano.

Filippo Bonanni, gesuita e naturalista⁷² che divenne responsabile della collezione nel 1698, ci fornisce una descrizione di questi meccanismi inserendola nel proemio del suo trattato intitolato *Gabinetto Armonico*.⁷³ L'elenco comprende diversi gruppi a sfondo mitologico o musicale. Nel primo troviamo citati Vulcano, i Ciclopi e Marsia che suona il flauto. Nel secondo sono descritti quadri animati composti da automi alti un palmo che suonano un organo, un cembalo e una tromba, mentre un altro automa fa da direttore e altri da spettatori.⁷⁴ Il Re Davide, seduto su un trono, mostra di suonare l'arpa accompagnato da due paggi che suonano la tromba e il salterio, mentre in un'altra scena una serie di figure danza attorno al vitello d'oro.⁷⁵

Raccolte di tal sorta testimoniano l'innalzamento della tecnologia dal regno della cultura materiale al livello del sublime e del meraviglioso.⁷⁶ La tecnica, così nobilitata, assume il valore di scienza.

Tale passaggio è testimoniato anche dalla nascita in epoca rinascimentale della letteratura sugli automi. La maggior parte della trattatistica del tardo Cinquecento dedicata alla meccanica e all'idraulica contiene infatti capitoli sugli automi. È nota la fortuna che ebbe nel Rinascimento l'opera di Erone di Alessandria, *Automata*, di cui la traduzione più famosa è quella che fece Bernardino Baldi, abate di Guastalla.⁷⁷ Quest'ultimo mette in luce la dimensione ludica di questi meccanismi definiti «macchine da diletto e da meraviglia»,⁷⁸ in accordo con i modelli classici che annoverano questi artefatti

fra le cose che possono somministrarci honesto, & virtuoso piacere [...] e ciò tanto più, che dall'ingegno pendono tutti questi artificij, e non dall'arte diaboliche, e riprovate, come sono quelle de gl'incantatori, che con l'aiuto de mali spiriti fanno travedere.⁷⁹

⁷¹ Attilio Zanca, *Il mondo degli automi tra manierismo e secolo dei lumi* cit., p. 31.

⁷² Cristina Ghirardini, *Il Gabinetto armonico di Filippo Bonanni e le sue fonti*, «Acta Musicologica», 79, 2, 2007, p. 395.

⁷³ Filippo Bonanni, *Gabinetto Armonico*, Nella Stamperia di Giorgio Placho, In Roma 1723.

⁷⁴ Ivi, pp. 2-3.

⁷⁵ «Non meno vaga di questa apparenza, è un'Istrumento non dissimile, mentre diverse figurine girano, e danzano, attorno un Vitello di oro» (Ivi, p. 3)

⁷⁶ Eugenio Battisti, *Per una iconologia degli automi* cit., vol. II, p. 861.

⁷⁷ Erone di Alessandria, *Degli automati* cit.

⁷⁸ Ivi, c. 8v.

⁷⁹ Ivi, cc. 12r-12v.

Baldi parla di un piacere che nasce dall'ammirazione e dalla contemplazione dell'ingegno umano, al punto che «Per altre ragioni ancora meritano lode queste machine, cioè dall'eccitar l'animo di chi le vede alla contemplatione delle cause onde nascono le meraviglie de gli effetti loro; e questo è uno di quei piaceri, che suol venirci dalle cose nuove».⁸⁰

Questi ingegni uniscono alla valenza ludica anche quella educativa, una sorta di *divertimento educante* che, proprio come le forme teatrali e coreutiche del tardo Cinquecento, si colloca a metà strada fra la funzione del *delectare* e quella del *docere*.⁸¹

La vista dello spettacolo degli automi spinge il fruitore a interrogarsi sulle cause delle meraviglie di cui è spettatore. Le origini del movimento vengono infatti svelate anche nella trattazione di Erone, come nel caso della descrizione di una macchina sé movente mobile in cui sopra un piedistallo è posato un tempietto rotondo al cui interno, nel centro, c'è Bacco con il tirso, la tazza e una pantera ai piedi, mentre all'estremo del colonnato stanno figure di Baccanti. Sono queste ultime che

se ne andranno in giro circondando il Tempio, e sentirassi strepito di Tamburi, e di cembali: fermato poscia il rumore, si rivolterà l'immagine di Bacco verso la parte di fuori, & insieme con lui volterassi anco la Vittoria, che è su la cima del Tempio, e di nuovo l'altare, che gli è dinanzi, e prima gli era di dietro si accenderà, e di nuovo dal Tirso sarà il zampillo [di latte o acqua], e dal bicchiere lo spargimento [di vino]; Di nuovo le Baccanti andaranno ballando intorno al tempio col suono de' Tamburi e de' Cembali; e di nuovo dopo il fermarsi di queste, ritornerassi la machina nel luogo di prima, e così haverà fine la rappresentatione.⁸²

Vengono poi spiegate tutte le parti della costruzione di questa macchina con disegni, indicazioni tecniche molto precise e misurazioni, svelando l'artificio basato su un gioco di corde, ruote, cannelle e contrappesi:⁸³ come si muova la cassetta, come si accenda l'altare, come il tirso spruzzi il latte, come possano voltarsi Bacco e la Vittoria e come riprodurre lo strepito dei tamburi e dei cembali.

Anche il movimento danzante delle Baccanti trova qui la sua spiegazione, grazie ad un meccanismo di corde e carrucole che scorrono in un canaletto scavato nello zoccolo del tempietto:

Resta che noi insegniamo, come le Baccanti ballino al tempo conveniente, e questo ancora in questo modo. Il tempietto rotondo dentro cui è Bacco habbia un Zoccolo

⁸⁰ Ivi, c. 12v.

⁸¹ Alessandro Pontremoli, *La danza nelle corti* cit., p. 11.

⁸² Erone di Alessandria, *Degli Automati* cit., cc. 19v.-20r.

⁸³ Ivi, cc. 20v.-22r.

rotondo , e pulito per il suo alzato [...] intorno a questo sia posto un giro [...]al torno si facci un scavetto o canaletto, intorno al quale s'aviiluppi una corda [...] uno de' capi della quale si fermi con una brocchetta nel fondo del canale [...], e l'altro per una carrucola si mandi nella parte di sotto della cassetta; e s'aviiluppi intorno ad un altro scavo, ch'è nel Timpano, al quale è congiunto un fuso, che benissimo si gira, a questo fuso si aviluppa un'altra corda, e si raccomanda al contrapeso: Accaderà dunque nel tirar della corda [...] che s'avolga al Timpano [...] e così le Baccanti se ne vadano ballando. Ma perché due volte bisogna, che ballino, la corda, che è intorno al fuso, hà l'allentamento aggomitolato, acciò che mediante l'allentamento, le Baccanti si fermino: Tesa poi di nuovo la corda di nuovo tornino a ballare, perciò che le Baccanti saranno fermate sopra il giro, che di sopra si disse.⁸⁴

È un movimento intermittente ripetuto due volte che sembra più che altro descrivere lo sfilare delle figurine raffiguranti le Baccanti lungo un percorso prestabilito e circolare. Tale meccanismo ricorda quello della cassetta con lo specchio sul quale scorrono le Elene e gli Etori facente parte delle raccolte del Settala. Ma richiama anche l'apparato scenografico che Borso d'Este nel 1452 fece fabbricare per i festeggiamenti indetti per celebrare il suo rientro a Reggio Emilia.⁸⁵ Così al posto di Bacco, appare il patrono della città San Prospero, attorniato da uno stuolo di angeli che vanno a sostituirsi alle originarie Baccanti.⁸⁶

Ancora una volta sacro e profano, eredità classica e cultura cortese vengono così a sovrapporsi.

Conclusioni

Nella nostra disamina abbiamo dunque osservato come appaia centrale il tema del movimento o meglio del corpo in movimento o in azione, sia perché, nell'accezione comune, l'automa è ciò che si muove da sé, sia perché esso tende a fornire l'impressione di imitare il fluire spontaneo dell'azione umana.

Proprio tale centralità del tema del movimento riguardo agli automi fa sì che oggi questa tematica sia tornata di grande attualità. Come ha ben messo in evidenza Carlo Sini in un interessante studio,⁸⁷ la storia degli automi e della loro evoluzione si intreccia con il cammino stesso della vita umana, con il desiderio della conoscen-

⁸⁴ Ivi, cc. 22r-22v.

⁸⁵ Giovanni da Ferrara, *Fr. Johannis Ferrariensis Annales Estenses*, in Ludovico Antonio Muratori (a cura di), *Rerum Italicarum Scriptores*, ex typographia Societas Palatinae in Regio Curia, Milano 1723-1751, tomo XX, coll. 42-45; cfr. Veronica Pari, *Il trionfo di Borso d'Este in Reggio Emilia nel 1453 e l'immaginario trionfale nella Ferrara del Quattrocento*, «Teatro e Storia», 19, 26, 2005, pp. 33-63.

⁸⁶ Gian Paolo Ceserani, *I falsi Adami* cit., p. 18.

⁸⁷ Carlo Sini, *L'uomo, la macchina, l'automa. Lavoro e conoscenza tra futuro prossimo e passato remoto*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

za e il sogno dell'eternità. Sini, infatti, presenta l'intera cultura come un grande automa e prospetta la possibilità che sia l'uomo stesso a imparare dall'automa un destino oltreumano.⁸⁸

Il tema del movimento, inoltre, è imprescindibile per tutti i discorsi che riguardano la danza di ogni epoca e cultura. L'automa compie infatti il tentativo di fornire una descrizione spazializzata del movimento, che tuttavia non giungerà mai ad esaurire l'essere in azione del vivente.

La nozione di modellizzazione del movimento umano apre oggi la riflessione alle prospettive nell'ambito della computer grafica, del cinema e dei videogiochi.

Tali nuove frontiere della tecnologia conservano ancora nella percezione, in un'epoca così disincantata come l'attuale, la magia del meraviglioso, sospeso tra utilità e futilità, che ha caratterizzato nei secoli la storia degli automi.

⁸⁸ Ivi, p. 124.

La *phoné* quotidiana

Attraverso la Fonopedia

Paolo Colombo

Introduzione

È sempre viva l'attenzione accademica nei confronti della *phoné*.

Non a caso, proprio su «Mimesis Journal», sono apparsi recentemente ben due articoli dedicati a questo tema.

Laura Piazza propone una riflessione sul «Teatro di voce», tra Carmelo Bene e Dino Campana,¹ mentre Leonardo Mancini pone l'attenzione specificatamente sulla scrittura e sull'emissione vocale, con un suggestivo parallelismo tra Carmelo Bene e Luigi Rasi.

In particolare, Mancini osserva che le somiglianze tra musica e declamazione non sono casuali e che lo studio dedicato a questo binomio è ancora aperto e promettente, in particolare a supporto di una maggiore consapevolezza vocale dell'attore.²

Ma per meglio indagare in questa direzione è necessaria una disciplina specifica, in grado di separare il suono della voce dalla parola, così da analizzarlo alla luce delle intenzioni e delle emozioni di colui che l'ha emesso, per cogliere quello che non si vuole o non si può esprimere a parole.

Tale disciplina, per affrontare sistematicamente la *phoné*, dovrebbe possedere indicatori specifici con una relativa unità di misura, oggettivati da una forma di scrittura dedicata.

Queste caratteristiche sono peculiari della nuova disciplina definita Fonopedia.³

La fonopedia

Il termine «Fonopedia» fonde due parole greche, *phoné* (suono della voce) e *paideia* (educazione).

¹ Laura Piazza, *Volte: e le cose già non sono più*, «Mimesis Journal», 6, 2 (2017) (<<http://journals.openedition.org/mimesis/1223>>; DOI: 10.4000/mimesis.1223).

² Leonardo Mancini, *La partitura teatrale nella "svolta concertistica" di Carmelo Bene*, «Mimesis Journal», 7, 2 (2018) (<<https://journals.openedition.org/mimesis/1498>>; DOI: 10.4000/mimesis.1498).

³ Di prossima uscita *Elementi di Fonopedia*.

Essa è pertanto la disciplina che studia sistematicamente, con finalità pedagogiche e interpretative, il suono della voce, in particolare in rapporto alle intenzioni e alle emozioni che lo producono, a prescindere dalla parola, eventuale parametro di verifica di coerenza.

Lo studio della *phoné* è finalizzato alla creazione di percorsi educativi e pedagogici caratterizzati da Test e Training quantificati e progressivi per migliorare l'ascolto, l'intonazione, l'interpretazione del non detto, l'attività psicomotoria⁴ e le relazioni.

La parola «Fonopedia» viene utilizzata, di tanto in tanto, dalla comunità medica⁵, ma con diverso significato, per indicare alcune terapie relative alle patologie organiche dell'apparato vocale, di fatto però già presenti nella rieducazione funzionale logopedica.

Ben diversa, quindi, è la Fonopedia proposta in questa sede.

Essa non ha intenti terapeutici ma, come detto, pedagogici e interpretativi e si fonda su:

indicatori con unità di misura relativa,
una forma di scrittura,
strumenti di interpretazione semantica della *phoné*.

Gli indicatori e le unità di misura.

La *phoné* è, come la musica, un linguaggio fatto di suoni che, a loro volta, sono la sommatoria di segnali acustici, gli indicatori appunto, con i quali avviene la comunicazione sonora.

Già Canepari, nella linguistica, individua tali segnali nella tonalità, nella forza, nella durata, nell'emissione e li ascrive alla «parafonica». È proprio con questi segnali che, parallelamente alla parola, si possono comunicare contenuti logici, psicologici, pragmatici.⁶

Successivamente viene notata la perfetta corrispondenza tra tali elementi parafonici e i quattro segnali del suono musicale:

tonalità = altezza,
forza = dinamica,

⁴ Infatti le neuroscienze stanno proprio studiando «come il cervello codifichi la musica e come in cambio la musica modifichi le dinamiche cerebrali» e vedremo fra poco lo stretto legame tra *phoné* e musica: Daniele Schön, *Il cervello musicale. Il mistero svelato di Orfeo*, Il Mulino, Bologna 2018, quarta di copertina.

⁵ L'ultimo in termini cronologici: Alfonso Gianluca Gucciardo, *Trattare voci e persone*, Qanat, Palermo 2019

⁶ Luciano Canepari, *L'intonazione*, Liguori, Napoli 1985.

durata e inceppamenti = ritmo,
emissione e qualità fonatoria = timbro.⁷

Si osservi che il ritmo non è specificatamente un segnale nel contesto acustico, ma lo diventa in quello comunicativo e musicale, proprio come portatore di messaggio.

Parola e musica hanno in comune il suono, pertanto la *phoné* primordiale può rappresentare il comune punto d'origine del linguaggio e della musica.⁸

Sappiamo che nel cervello umano suoni e parole sono elaborati dalle stesse parti, come l'area di Broca.⁹

Si consideri inoltre che la ricerca scientifica mette in evidenza che il neonato, di due giorni, dimostra reazioni cerebrali a stimoli uditivi caratterizzati dal suono della voce umana mentre rimane indifferente alla parola.¹⁰

Sembra proprio che la natura ci abbia creati per comunicare con i suoni prima ancora che con le parole.

Ecco una veloce rassegna dei segnali con la propria unità di misura e le potenzialità espressive.

Altezza: determinata dalla frequenza delle vibrazioni, unità di misura Hz (Hertz). Vengono espressi i registri (grave, medio e acuto) ma anche gli andamenti melodici di una sillaba, di una parola, di una frase (ascendente, discendente, ecc.).

Dinamica: determinata dall'ampiezza delle vibrazioni, unità di misura B (Bel), da cui i dB (decibel). Si evidenziano la forza d'emissione (piano, mezzoforte, forte) e gli andamenti in crescendo o diminuendo.

Ritmo: determinato dalle frequenze di emissione in relazione al tempo, unità di misura bpm (battiti per minuto). È possibile misurare la velocità di emissione ma anche la durata di sillabe, sospensioni di emissione (pause) e di ciclicità regolari d'accento (per esempio, nelle intonazioni collettive e cantilenanti).

⁷ Paolo Colombo, *L'opera svelata. Trattato teorico e pratico di retorica musicale nel melodramma italiano dell'800*, ABEditore, Milano 2014, pp. 82-83.

⁸ Steven Mithen, *The singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*, Weidenfeld & Nicolson, London 2005 (trad. it. Elisa Faravelli e Cristina Minozzi, *Il canto degli antenati. Le origini della musica, del linguaggio, della mente e del corpo*, Codice Edizioni, Torino 2007).

⁹ Daniele Schön, *Il cervello musicale* cit., p. 68.

¹⁰ Daniela Perani, Maria C. Saccuman, Paola Scifo et al., *Neural language networks at birth*, «Proceedings of the National Academy of Sciences», vol. 108 (2011), <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3179044/>>.

Timbro: determinato principalmente dalla forma dell'onda, unità di misura Hz/dB. Con esso è possibile l'identificazione di una voce e delle sue modifiche.

Le più sfumate e sottili differenze intonative con cui ci esprimiamo quotidianamente sono il risultato della combinazione di questi quattro segnali.

La scrittura dedicata

Le caratteristiche di ciascun segnale, precisamente misurate, devono essere successivamente visualizzate con una forma di scrittura che le sintetizzi intuitivamente e oggettivamente e ne consenta un'analisi condivisa.

In Fonopedia, la forma di scrittura dedicata alla *phoné* è il «Foneticon», sviluppato in un sistema grafico di quattro linee e tre spazi definito «intonogramma»¹¹ (sensibilmente ispirato al tonogramma di Canepari).¹²

Il Foneticon, è intuitivo e polisegnale, ovvero visualizza, attraverso un solo simbolo, la morfologia dei quattro segnali.

Anche Canepari ammette che «si tratta l'intonazione in modo sbrigativo, approssimativo, spesso errato, se non la si trascura completamente colla scusa che è inutile tentare di parlarne, giacché è impossibile afferrarla, né tantomeno fissarla sulla pagina stampata».¹³

La scrittura, oltre a consentire lo studio su basi oggettive, favorisce la visualizzazione mentale del suono, cosa che stimola la consapevolezza e il controllo in ascolto e in emissione, meccanismi essenziali per l'autostima e le relazioni.

Bologna basandosi sull'aristotelico *De anima* osserva che è assai importante che l'immagine mentale, il «fantasma», tolga dall'astratto il suono della voce per condurlo alla coscienza.¹⁴

Altrimenti si verifica un paradosso: tanto è riconosciuta la potenzialità semantica del suono della voce quanto, di fatto, ne è molto scarsa la consapevolezza.

Il problema è che non è semplice «pensare, concepire il suono» e, in assenza di strumenti specifici, la conseguenza è relegarlo all'astratto, sottrarlo all'oggettività attraverso la metafora.

Infatti molti hanno intuito l'importanza di uno studio sulla *phoné* ma, senza competenze specifiche sul suono e sulla musica, non hanno potuto che avvalersi della metafora, appunto.

¹¹ Paolo Colombo, *Music in you. Il "cantar parlando". Come si comunica con il suono della parola*, ABEditore, Milano 2015, pp. 119-120.

¹² Luciano Canepari, *Manuale di pronuncia italiana*, Zanichelli, Bologna 1992.

¹³ Luciano Canepari *L'intonazione* cit., p. 15.

¹⁴ Corrado Bologna, *Flatus Vocis*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 67.

Ad esempio, già nell'Ottocento Luigi Rasi giustamente osserva che chi non conosce le intonazioni è come se mettesse le mani alla cieca sulla tastiera del pianoforte.

Egli si sente quindi in dovere di creare qualche supporto classificando le voci (di bronzo, d'oro, d'argento) in approssimative «ottave» corrispondenti ai registri. Qualcosa di simile si riconosce nel trigramma di Carmelo Bene.¹⁵

Se si intende avere consapevolezza dei suoni vocali tanto quanto il pianista conosce le note musicali e la tastiera, la via della metafora non è la migliore: sono necessarie quella precisione e quella oggettività proposte dalla Fonopedia, dai suoi segnali misurati e dai suoi simboli grafici.

Ecco perché il presupposto musicale è fondamentale: la teoria della musica, nel corso dei secoli, ha risolto gli stessi problemi che valgono per la *phoné*, come l'immagine mentale e la rappresentazione grafica.

La semantica della phoné

La misurazione e l'oggettivazione grafica del suono della voce non sono fini a sé stesse o finalizzate esclusivamente a percorsi pedagogici: infatti pongono anche le basi per uno studio relativo alla semantica della *phoné*, fondamentale per comprendere meglio le intenzioni di chi ci parla e per creare una relazione empatica.

L'empatia si fonda proprio su una corretta percezione e decodifica del suono della voce che contiene i significati più profondi, inesprimibili con le parole.¹⁶

Prima di osservare come poter analizzare il suono della voce filtrato dalla parola, ecco una breve digressione sulle differenze tra *phoné* e *logos*.

Premettiamo che in questa sede si prendono in esame questi due termini sotto il profilo tecnico e comunicativo più che sotto quello filosofico.

Quale la differenza tra *phoné* e *logos*? Tra suono della voce e parola? Tra intonazione e articolazione? Tra vocalità e oralità?

Paul Zumthor propone questa definizione: la «vocalità» esprime tutte le potenzialità della voce indipendenti dal linguaggio (quindi il suono) e l'«oralità» è il funzionamento della voce portatrice di linguaggio (la parola). Egli osserva inoltre come esistano confusione e disinteresse per una questione che invece è di «portata rilevante».¹⁷

La stessa confusione che, a scuola, porta la maestra, senza sue colpe specifiche, a dire ai bambini: «Oggi impariamo il suono della "T"».

«T» non è un suono, è un'articolazione.

¹⁵ Leonardo Mancini, *La partitura teatrale* cit.

¹⁶ Paolo Colombo, *L'opera svelata* cit., p. 124.

¹⁷ Paul Zumthor, *Prefazione*, in Corrado Bologna, *Flatus* cit., p. 9.

La differenza tecnica tra *phoné* e *logos* può essere spiegata attraverso i rispettivi elementi indicatori e caratteristici.

La *phoné* (suono) è la risultante di una compresenza, di volta in volta mutante, dei quattro segnali: altezza, dinamica, ritmo e timbro.

Il *logos* (parola) è caratterizzato da lettere alfabetiche che si raggruppano in sillabe, parole, enunciati.

Ecco perché la maestra non è precisa: le lettere dell'alfabeto sono realizzate attraverso l'articolazione, ovvero il movimento della bocca, delle labbra, della lingua, dei denti, ecc., quindi non sono specificatamente suoni.

La linguistica fa rientrare i suoni della voce nella prosodia e nel paraverbale, la prima legata alla struttura della frase e la seconda agli aspetti più profondi, fisiologici, psicologici, emotivi.

È importante prestare attenzione ad entrambe, per non rischiare il fraintendimento.

C'è differenza intonativa tra una domanda, un'affermazione, un dubbio, così come un'intonazione ironica è in grado di contraddire totalmente ciò che stiamo affermando con la parola.

Probabilmente il fatto che la radice «para» rimandi a «vicino», «accanto», «oltre», quindi non rilevante ma accessorio, può aver creato l'equivoco e tolto importanza allo studio dell'intonazione paraverbale.

Invece è addirittura possibile una comunicazione vocale fatta di soli suoni.

Ci si dimentica infatti che gli ominidi, milioni di anni prima della parola, hanno comunicato esclusivamente con suoni e gesti.

La cronologia suggerita da Mithen considera la *phoné* individuale e olistica la prima forma di comunicazione vocale umana, poi socialmente evoluta nell'organizzazione del suono di gruppo, probabilmente in corrispondenza di gesti corali come la caccia, il trasporto, la ritualità.¹⁸

La *phoné* è quindi un'espressione individuale che, quando si organizza, si sincronizza e diventa collettiva, va a determinare il primo momento musicale della storia umana.¹⁹

Anche Carmelo Bene parla di riconquista, attraverso la *phoné*, dell'«originario», del «primordiale, che viene prima del linguaggio».²⁰

La *phoné* non è pertanto un accessorio ma è una protagonista della comunicazione.

Inoltre la parola non può essere concepita senza una voce, che quindi necessariamente ne è fondamento.

¹⁸ Steven Mithen, *The singing Neanderthals* cit.

¹⁹ John Blacking, *How musical is man?*, University of Washington Press 1973 (trad. it. Francesco Giannattasio *Com'è musicale l'uomo?*, Unicopli, Milano 1986, p.103).

²⁰ Laura Piazza, *Volte: e le cose* cit.

Giorgio Agamben osserva che «il linguaggio è nella voce, ma non è la voce [...] Aristotele oppone esplicitamente la *phoné* animale, che è immediatamente segno del piacere e del dolore, al *logos* umano, che può manifestare il giusto e l'ingiusto, il bene e il male e sta a fondamento della comunità politica. L'antropogenesi ha coinciso con una scissione della voce animale con il situarsi del *logos* nel luogo stesso della *phoné*».²¹

Il *logos* si sovrappone alla *phoné* confondendosi in e con essa, conquistandosi però maggiore evidenza, forse a causa della più semplice rappresentazione mentale della parola rispetto a quella del suono.

Inoltre, esattamente come l'ominide primitivo, anche il neonato di oggi comunica nei primi mesi di vita con la *phoné* e solo successivamente, in relazione allo sviluppo cognitivo, sovrappone e fonde al suono della voce l'articolazione della parola.

Alessandro Pontremoli evidenzia l'importanza di ritornare alla *phoné* per cominciare un cammino verso la risposta alla domanda di senso, verso il riappropriarsi consapevolmente di un corpo e di una voce, base per ogni vera relazione. Tale processo si deve fondare necessariamente sulla riscoperta del rapporto tra voce e corpo, manifestazione dell'esistenza «qui e ora»²², cosa quanto mai di vitale importanza, oggi, se si vuole preservare la più profonda identità umana dalle insidie di spersonalizzanti tecnologie.

Questo cammino è nella direzione dell'esortazione delfica, quel «Conosci te stesso» che passa necessariamente dall'esperienza della propria voce.

Ecco perché il teatro rappresenta un punto d'accesso privilegiato per l'indagine sulla *phoné*.

In particolare, il concetto di «quotidianità»,²³ si scopre modello dell'esistenza, a tal punto che Eugenio Barba, nel contesto antropologico teatrale, richiama proprio il «quotidiano» come paradigma dell'«extra-quotidiano», come sistema pre-espressivo.²⁴

Barba realizza questo studio in relazione al corpo, ma una ricerca simile è possibile anche per la voce, anche se più complicata.

Infatti se è immediata la visualizzazione mentale di un gesto, di una postura, di una mimica facciale, non lo è affatto quella di un suono.

Eppure Steven Mithen sollecita un approccio più scientifico e sistematico in

²¹ Giorgio Agamben, *Che cos'è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 30.

²² Alessandro Pontremoli, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, UTET, Torino 2007, p. 27.

²³ Ivi, p. 42.

²⁴ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore: un dizionario di antropologia teatrale*, Edizioni di Pagina, Bari 2011, pp. 8-19, 195-203.

relazione al suono della voce: «In tutto l'arco della storia gli oratori, da Cicerone a Churchill, hanno usato la voce per indurre emozioni e muovere gli uomini all'azione. E tuttavia la nostra conoscenza scientifica di come l'acustica vocale esprima emozioni rimane limitata».²⁵

E ancora «I fatti che riguardano la musica e il discorso appassionato dell'oratoria diventerebbero più comprensibili se potessimo sapere per certo che i toni musicali e il ritmo erano usati dai nostri progenitori semiumani durante il periodo del corteggiamento».²⁶

Anche John Blacking intravede una connessione tra *phoné* e musica.

«Non saremo in grado di spiegare i principi della composizione e gli effetti della musica fino a quando non comprenderemo meglio le relazioni che intercorrono tra l'esperienza umana e quella sociale».²⁷

E anche «Si imparerebbe di più sulla musica e la musicalità umana se si andasse alla ricerca delle norme fondamentali del comportamento musicale, le quali sono biologicamente e culturalmente determinate oltre che peculiari della specie. [...] Si tratta di qualcosa che risiede nel corpo e attende di essere espresso e sviluppato, così come i principi fondamentali che presiedono alla formazione del linguaggio».²⁸

Corrado Bologna si meraviglia «che nessuno abbia ideato finora una scienza della vocalità».²⁹

Tale «scienza» non va intesa con quella che oggi viene definita «scienza della voce», ovvero le tecniche di emissione vocale, soprattutto artistiche.

Il paradosso è che sulla *phoné* si sono espressi già Aristotele e Aristosseno con grande precisione ma il loro sapere non è stato concretizzato, addirittura è stato dimenticato.

Infatti chi parla di «ritorno alla *phoné*»,³⁰ implicitamente riconosce un'epoca in cui essa era ben conosciuta e considerata.

Aristotele e Aristosseno ci offrono importanti spunti, apparentemente poco pertinenti tra loro.

Aristotele chiarisce: «I suoni che sono nella voce sono simboli delle affezioni che sono nell'anima, e i segni scritti lo sono dei suoni che sono nella voce».³¹

Aristosseno precisa la differenza tra parlato e cantato, il primo caratterizzato da un movimento continuo, il secondo da uno discontinuo:

²⁵ Steven Mithen, *Il canto degli antenati* cit., p. 133.

²⁶ Ivi, p. 246.

²⁷ John Blacking, *Com'è musicale l'uomo?* cit., p. 56.

²⁸ Ivi, p. 112.

²⁹ Corrado Bologna, *Flatus* cit., p. 52.

³⁰ Alessandro Pontremoli, *Teorie e tecniche* cit., p. 27.

³¹ Aristotele, *Dell'interpretazione*, a cura di Marcello Zanatta, Bur, Milano 2017, p. 79.

Chiamiamo dunque continuo il movimento del parlare, perché, quando parliamo, la voce si muove spazialmente in modo che sembra non si fermi in nessun punto. Nell'altro movimento, che chiamiamo discontinuo, avviene il contrario, perché sembra che la voce si fermi e tutti dicono che chi si vede far così non parla, ma canta. Per questo appunto, nel discorrere, evitiamo di fermare la voce se non siamo costretti accidentalmente a venire ad un tale movimento. Nel cantare facciamo il contrario, perché evitiamo la continuità e cerchiamo invece, quanto più è possibile, di fermare la voce. Infatti, quanto più noi renderemo ciascuna emissione vocale una, fissa e uniforme, tanto più la melodia sembrerà chiara alla nostra percezione.³²

Pertanto, Aristotele ci dice che la voce esprime l'inesprimibile a parole, l'emozione, lo stato psichico, fisico, esclusivamente attraverso il suono.

Aristosseno aggiunge che il nostro parlato, a prescindere dalle articolazioni delle parole, poggia su una melodia del tutto simile a quella del canto, semplicemente meno riconoscibile all'ascolto.

Da ciò ricaviamo che è importante analizzare la *phoné* perché in essa troviamo l'essenza più profonda dell'individuo e delle sue intenzioni, impossibile da reperire nella parola.

Inoltre, se parlato e cantato condividono il suono come elemento espressivo, necessariamente la disciplina dedicata allo studio della *phoné* sarà basata su principi e strumenti di natura musicale.

Infatti la Fonopedia fornisce strumenti interpretativi della semantica della *phoné* attingendo alla disciplina che opera in modo analogo nella musica: la retorica musicale, che custodisce silenziosamente da sempre il segreto del legame che unisce la *phoné* e l'uomo.

La retorica musicale consente di analizzare semanticamente il suono separandolo dalla parola proprio come gli strumenti fonopedici consentono di scindere la *phoné* dal *logos* così da poter percepire e decodificare correttamente il suono a prescindere dalla parola.

È sorprendente la dimostrazione del parallelismo tra le intonazioni del parlato quotidiano e quelle previste nelle partiture dell'opera italiana del XIX secolo.³³

Pertanto riaffiora il pensiero di Aristosseno, secondo il quale, come abbiamo visto, il parlato e il cantato sono due facce di una stessa medaglia, condividono l'intonazione.

In particolare, nel parlato ogni individuo è compositore ed esecutore nell'atto di emettere un suono e ascoltatore nell'atto del fruirne, esattamente come in musica.

³² Aristosseno, *Aristoxeni Elementa Harmonica*, a cura di Rosetta da Rios, Poligrafica dello Stato, Roma 1954, pp. 18-19.

³³ Paolo Colombo, *L'opera svelata* cit, pp. 94-111.

Alla luce di tutto ciò, le applicazioni fonopediche possono essere utilizzate in molti ambiti.

In quello dei disturbi della comunicazione verbale, cognitivi o fonologici, ma anche della sordità, ad esempio per ottimizzare l'uso dell'apparecchio acustico.

In quello della scuola, sia per aiutare gli insegnanti a cogliere intenzioni ed emozioni nella voce degli alunni ed intonare con consapevolezza, che per potenziare attenzione e comprensione del testo degli allievi stessi.

La Fonopedia consente di verificare l'attendibilità di un'affermazione accertandone la congruenza con il suono con cui è stata emessa: tale aspetto è estremamente utile in molti ambiti professionali, dal medico all'avvocato, al manager.

Per non parlare di quanto la Fonopedia possa offrire strumenti di consapevolezza e controllo espressivo per gli speaker, come gli attori.

In questa sede dedicheremo spazio proprio a un percorso fonopedico in favore della consapevolezza vocale dell'attore.

Con gli strumenti della Fonopedia è possibile definire il paradigma della *phoné* quotidiana, ovvero la classificazione dei suoni, di natura psicofisiologica e contestuale, che vengono emessi nelle diverse situazioni della vita comune.

Esso è reso oggettivo dalla misurazione dei segnali e condiviso attraverso i Foneticon.

Tale paradigma rappresenta un punto riferimento per chi intende studiare le origini e le potenzialità del suono della voce, propria e degli altri.

La phoné quotidiana

Verifichiamo ora come alcune considerazioni espresse sull'arte del corpo possano valere anche per la voce.

Barba afferma che l'arte dell'attore è scandita da codificazioni atte a rompere gli automatismi della vita quotidiana con la creazione di equivalenti, di per sé non espressivi ma necessari all'espressione.³⁴

Il comportamento naturale e quotidiano diventa tecnicamente scenico extra-quotidiano con evidenti sottotesti sociali, attraverso la distruzione degli automatismi quotidiani e la creazione di ostacoli affinché l'azione non fuoriesca e il trattenimento crei tensioni e spreco di energia.³⁵

Con questi principi il corpo dell'attore danzatore (parimenti alla voce dell'attore-cantante) viene scomposto e ricomposto con regole non quotidiane (ad esempio quelle della retorica) cosicché il corpo (voce) non assomiglia più a sé stesso.³⁶

³⁴ Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta* cit., p. 15.

³⁵ Ivi, p. 197.

³⁶ Ivi, p. 15.

Vengono messe in campo l'amplificazione e l'equilibrio delle forze, le opposizioni che reggono la dinamica dei movimenti, la riduzione e la sostituzione che fanno emergere l'essenziale e allontanano dalle tecniche quotidiane creando una tensione che libera energia.³⁷

Infatti «le tecniche extra-quotidiane del corpo consistono in procedimenti fisici che appaiono fondati sulla realtà che si conosce, ma secondo una logica che non è immediatamente riconoscibile».³⁸

Tutto questo non può valere solo per il corpo ma anche per la *phoné*, ma si ricordi il pensiero di Decroux: «Le arti si assomigliano nei loro principi, non nelle loro opere».³⁹

Ecco perché anche la *phoné* può avere un parametro extra-quotidiano, ma ancora tutto da scoprire e determinato alla luce di una precisa conoscenza di quello quotidiano.

Ricordiamo che per la *phoné* è necessario uno sforzo non dovuto per il corpo e per il movimento, dei quali si posseggono le immagini mentali.

Per esempio, ognuno di noi possiede una nitida immagine del proprio volto.

Viceversa, è esperienza comune non riconoscere la propria voce quando la si ascolta dopo una registrazione, trovarla deludente a causa di un'aspettativa (immagine mentale) non corrispondente.

Attori e non sopperiscono a questa mancanza con l'intuizione, la sensibilità, spostando il focus su altre forme di linguaggio non verbale, ma la realtà è cruda: mancano le certezze sul paradigma della *phoné* quotidiana.

È un paradosso: tutti usano la voce, tutto il giorno, ma di fatto la consapevolezza e il controllo sono solo parziali.

Per passare alla codificazione extra-quotidiana è fondamentale quindi possedere il paradigma e l'immagine mentale della *phoné* quotidiana considerando, come segnalava Barba, che le tecniche quotidiane si fondano sul risparmio energetico e di tempo.

Il paradigma della phoné quotidiana

Canepari precisa che i meccanismi intonativi dipendono da un processo anzitutto emotivo, psicologico e logico.⁴⁰

Addirittura egli traccia il percorso che porta dalla stimolazione fisiologica all'esecuzione fonetica.

³⁷ Ivi, p. 18.

³⁸ Ivi, p. 19.

³⁹ Ivi, p. 7.

⁴⁰ Luciano Canepari *L'intonazione* cit., p. 19.

- Impressione
1 sensazione (fisiologica)
2 reazione (alinguistica)
3 emozione (prelinguistica)
4 caratterizzazione (paralinguistica)
5 concettualizzazione (semantica)
6 associazione (logico-concettuale)
7 formazione (lessicale)
8 focalizzazione (comunicativa)
9 composizione (intonativa)
10 organizzazione (grammaticale)
11 strutturazione (fonologica)
12 esecuzione (fonetica)
Espressione⁴¹

Contrariamente a quello che molti pensano, la prosodia è attinente solo a una parte dei significati veicolabili con il suono della voce.

Quindi lo studio della *phoné* dovrebbe cominciare dai messaggi fisiologici, psicologici, emotivi, logici e contestuali prima ancora che da quelli squisitamente linguistici.

Con questa logica la Fonopedia propone la ripartizione paradigmatica della *phoné* quotidiana.

Phoné personale olistica, per comunicare l'inesprimibile a parole.

Phoné referenziale condivisa, per strutturare il pensiero e gli enunciati linguistici.

Phoné collettiva organizzata, per sincronizzare le vocalizzazioni di gruppo.

In questa sede c'è spazio solo per una rapida e schematica rassegna di intonazioni, ricordando però che ognuna di esse può essere misurata nei segnali costituenti e resa graficamente con i Foneticon.

Phoné Personale Olistica

Anche Canepari riconosce che la *phoné* può manifestare «le affezioni dell'anima» attraverso la parafonica, compresenza espressivamente significativa dei quattro segnali.⁴²

Canepari però preferisce riunire nella parafonica tutte le sonorità legate agli stati d'animo, a quelli fisiologici, alle situazioni, ai contesti sociali.

⁴¹ Ivi, p. 20.

⁴² Ivi, p. 92.

La Fonopedia, pur condividendo la matrice personale dell'intonazione parafonica, propone di operare delle distinzioni alla luce delle condizioni che di volta in volta la determinano.

La *phoné* personale si definisce «olistica» perché in grado di veicolare contemporaneamente molti messaggi sia pur con una combinazione di soli quattro segnali.

Da qui in poi si ometterà il termine «olistica» solo per praticità.

Si distinguono:

Phoné personale continuativa.

Phoné personale standard.

Phoné personale temporanea.

Phoné personale continuativa

Definisce il sesso, l'età della persona, la sua identità timbrica, gli stati permanenti.

Il sesso è definibile soprattutto tenendo conto del segnale altezza, del registro.

In età infantile è pressoché impossibile da stabilire (registro acuto per tutti), dall'adolescenza in poi ci dovrebbe essere circa un'ottava di distanza tra la voce maschile, più grave, e quella femminile, più acuta.

Si usa il condizionale perché l'estensione vocale femminile nei decenni del Novecento si è abbassata sensibilmente avvicinandosi a quella dell'uomo. Questa non è la sede di un approfondimento sociologico, però fugacemente si ricordi come in questo secolo la donna ha faticosamente e meritatamente ottenuto i diritti e le possibilità professionali in una società ancora spiccatamente maschilista, ma al prezzo di un processo di mascolinizzazione: dall'indossare il pantalone all'abbassamento dell'estensione vocale.

Spesso le donne stesse associano istintivamente l'altezza del suono all'attendibilità professionale, con i seguenti binomi: suono grave-professionalmente attendibile, suono acuto-non attendibile.

Tali binomi sinestetici comportano una distorsione vocale nella donna che non raramente si ripercuote anche sulla salute dell'apparato fonatorio: infatti emettere suoni insistendo sulla tessitura estrema più grave può comportare quantomeno un affaticamento.

La *phoné* personale continuativa può dare informazione sull'età.

Il timbro con il passare degli anni può lasciare tracce di increspature dell'onda corrispondenti a micro espressioni rauche, afone, mentre l'estensione media può abbassarsi, la dinamica farsi sempre più debole così come la velocità di eloquio legata alla respirazione.

Queste micro-variazioni possono essere apprezzabili solo nel caso in cui la voce sia ben conosciuta.

Il timbro consente l'identificazione di una persona attraverso la sua emissione vocale.

Non a caso i periti dei tribunali determinano attraverso l'analisi e il confronto tra spettrogrammi l'identità del possessore della voce intercettata telefonicamente.

I bambini, come detto, hanno una voce bianca, un registro acuto, sia per i maschi che per le femmine.

Durante l'adolescenza si sviluppa il timbro che rimane pressoché identico negli anni maturi, salvo disturbi e patologie.

Non è comunque semplice identificare l'età di una persona attraverso la voce.

Gli stati permanenti, come la personalità e il carattere, sono legati alle modifiche di altezza, dinamica e ritmo più che al timbro.

Per esempio, l'autorevolezza poggia su toni medi e ritmi moderati, l'autorità utilizza un registro più acuto e una dinamica forte.

La persona flemmatica ha un andamento ritmico lento, così come l'ansioso, al contrario, è dotato di veloce eloquio ma denso di interruzioni e iperventilazione.

Inoltre la collera può determinare una tensione muscolare con il conseguente spostamento del registro vocale verso l'acuto con una dinamica più forte, mentre la depressione produce un allentamento muscolare con relativo abbassamento del pitch e un diminuendo dinamico.

Phoné personale standard

È una modifica occasionale della *phoné* continuativa, determinata dai contesti ambientali, dalle persone e dagli argomenti che influenzano lo stato psicologico ed emotivo di chi parla.

La caratteristica della *phoné* standard è che, a parità di fattore influente, è sempre uguale il risultato vocale.

I contesti possono essere intimo, familiare, amichevole, sociale, pubblico, professionale.

Le conseguenze psicologiche ed emotive possono determinare voci coerenti, consapevoli, autorevoli, oppure impacciate, tremolanti, fuori luogo, ma anche serene o nervose.

In alcuni casi è il pragmatismo a determinare il tipo di voce.

Immaginiamo quanto risulterebbe fuori luogo parlare con intonazione da comizio alla fidanzata, sussurrare alle folle riunite in piazza, interloquire in tono amichevole con il proprio superiore.

Si vedano gli studi di Anne Fernald sull'intonazione per i neonati (IDS, Infant Direct Speech), e in particolare le similitudini con il PDS (Pet Direct Speech, con

cui si comunica con animali domestici) e le enormi differenze con l'ADS (Adult Direct Speech), l'intonazione adulta.⁴³

In realtà la corretta analisi del contesto dovrebbe suggerire la modifica della *phoné* più efficace: l'obiettivo del conferenziere è che la sua voce arrivi sino all'ultimo posto in sala, dell'oratore al comizio di giungere alle orecchie di coloro che sono dalla parte opposta della piazza, pertanto essi moduleranno la voce anche per ottenere questo risultato.

Il fidanzato che sussurra all'orecchio della fanciulla modula la voce per trovare la scusa per avvicinarsi a lei.

In altri casi è la reazione emotiva a giocare un ruolo decisivo che induce all'impaccio, al disagio, all'eccitazione, all'esaltazione, all'alterazione.

Il timido costretto a parlare in pubblico, la segretaria neo assunta davanti a un manager particolarmente insensibile, il fidanzato che chiede la mano della figlia a un padre particolarmente burbero, il docile vicino di casa che si accende quando parla di calcio sono solo alcuni esempi di alterazione vocale.

È possibile quindi fare anche delle scoperte di lati ignoti di persone conosciute vocalmente solo in rapporto a determinati ambienti.

Del nostro collega sempre ossequioso nei confronti del principale, quindi con emissione sommessa, potremmo scoprire, in ambiente conviviale, potenti doti canore.

Contrariamente, l'amico del bar, sempre pronto alla gozzoviglia e al vociare, può essere colto a far la spesa con la moglie in atteggiamento vocale remissivo e succubo.

Per ogni individuo, non esiste una sola voce standard ma tante quante sono le circostanze in cui si modificano «le affezioni dell'anima», esattamente come diceva Aristotele.

Quando si ascolta, è quindi importante saper cogliere le micro inflessioni vocali che ci raccontano molto di più delle parole su chi ci sta parlando.

Similmente quando si parla è estremamente utile saper interpretare ogni situazione e determinare la propria impostazione vocale più efficace.

Phoné personale temporanea

È una modifica temporanea della voce standard causata da un improvviso cambiamento dello stato fisiologico, psicologico, emotivo.

Può essere rilevata in particolar modo da chi conosce bene la voce standard.

⁴³ Anne Fernald, *Prosody in speech to children: prelinguistic and linguistic functions*, «Annals of Child Development», 8 (1991), pp. 43-80.

Se la modifica è di origine fisiologica, dovuta a patologie della voce o della persona, in forma acuta e particolarmente evidente, la rilevazione è accessibile anche a chi non conosce la voce standard.

Si pensi a quanto è facile individuare un raffreddore, un'afonia, una voce in stato febbrile.

Un po' più complesse da rilevare sono le modifiche legate al contesto logico e psicologico.

In una discussione si può essere d'accordo oppure no, assecondare, negare, polemizzare, ironizzare, sentenziare, nelle varie sfumature, come sarcasmo, cinismo, ecc.

Per esempio, se si pronuncia la parola «bravo» con intonazione melodica discendente veloce, significa che effettivamente si sta facendo un complimento.

Nel caso di una intonazione a «∩» e un allungamento intonativo sulla «a» nella parte acuta, il termine «bravo» viene totalmente contraddetto, in chiave ironica, venendo a significare, di fatto, l'esatto contrario.

Se la micro variazione intonativa non è colta correttamente, il rischio di fraintendimento è elevatissimo.

Ancora più difficili da rilevare sono le modificazioni legate alle reazioni emotive.

Felicità, tristezza, disprezzo, rabbia, paura, sorpresa (e naturalmente tutte le altre sfumature possibili) si manifestano con micro variazioni di tutti e quattro i segnali.

Si consideri un importante aspetto del rapporto tra *phoné* e *logos*.

Verificato che è il suono a designare il vero e più profondo significato della parola, lo studio del suo rapporto con il *logos* può fornire elementi per la valutazione dell'attendibilità di un'affermazione.

Infatti, mentire significa conoscere il vero ma dire il falso e in tale situazione, il suono della voce lascia delle tracce, anche più numerose di quelle rilevate da Ekman studiando il volto.⁴⁴

Come abbiamo visto, la Fonopedia possiede gli strumenti per separare suono e parola per verificarne la congruenza.

Ciò può essere importante, per esempio, nelle investigazioni, nella valutazione dei sintomi di un paziente, nel giudizio su un candidato per un'assunzione.

Infine, gli strumenti fonopedici consentono di riconoscere l'identità timbrica e

⁴⁴ Paul Ekman, Wallace V. Friesen, *Giù la maschera. Come riconoscere le emozioni dall'espressione del viso*, trad. it. Pio E. Ricci Bitti, Giunti, Firenze 2007, pp. 179-205 (ed. orig. *Unmasking the face. A guide to recognizing emotions from facial expressions*, Malor Books, Cambridge 2003).

separarla dagli indicatori degli stati permanenti, occasionali e temporanei, suggerendo le caratteristiche di un'emissione efficace perché empatica e coerente.

Phoné Referenziale Condivisa

Squisitamente legata alla lingua, è strumento di condivisione.

La prosodia è animata da ritmi, pause, intonazioni, queste ultime raggruppate e definite qui «linguistiche».

La Fonopedia aggiunge un altro elemento, inedito, il «fonoide», ovvero interiezioni che a seconda dell'intonazione assumono significati molto diversi e riconoscibili.

Le intonazioni linguistiche

Per la prosodia rimandiamo ai fondamentali lavori di Luciano Canepari, al suo sito <<http://canipa.net>> e ai suoi volumi *La notazione fonetica* (1983), *Manuale di pronuncia italiana* (1992) e soprattutto *L'intonazione* (1985), da cui è tratto molto di quanto segue.

Queste intonazioni consentono una condivisione di senso da parte di una comunità linguistica.

«L'intonazione è la risultante di componenti prosodiche strutturali, quali tonalità, accento e durata, sovrapposte e combinate ai timbri dei foni, costituenti le sillabe, definendo macro strutture prosodiche: il ritmo, la pausa, la velocità, i gruppi ritmici, pausali e intonativi».⁴⁵

La particolarità degli studi di Canepari è che tutto ciò che viene affermato sull'intonazione è puntualmente evidenziato da un sistema grafico, il suo tonogramma, che consente di oggettivare e visualizzare in modo intuitivo l'andamento del suono, anche perché l'intonazione linguistica poggia prevalentemente sul segnale altezza, ben rappresentabile con tale forma di scrittura.

Nel tonogramma anche l'accento (dinamica) e la durata (ritmo) sono resi in modo intuitivo.

Elenchiamo ora le intonazioni, protagoniste del rapporto tra senso e struttura dell'enunciato.

In esse, si riconosce la tonia, andamento melodico dell'ultima sillaba accentata più le eventuali non accentate seguenti, mentre la protonia è rappresentata dalle sillabe precedenti la tonia.

La tonia può essere al suo interno distinta per funzioni da realizzare ed è fonda-

⁴⁵ Luciano Canepari *L'intonazione* cit., p. 31.

mentale per definire la conclusione, la sospensione, l'interrogazione e la divisione, meno marcata della conclusione.

L'intonazione può anche caratterizzare gli asserti, le domande, la composizione testuale, l'enfasi, l'attenuazione, le cortesie, i segnali, le parentesi.

In particolare, gli asserti sono le sfumature semantiche che si producono dall'incontro di fattori pragmatici e psicologici. Gli asserti possono essere implicativi, lasciando sottintendere qualcos'altro, focali, mettendo in rilievo una parola o un gruppo di parole, accentuativi, con enfasi di insistenza, alternativi, con due parti separate connesse da rapporto di inclusione o esclusione, infine enumerativi, con più di due parti alternative.

Le domande possono essere totali, puramente informative, parziali, che contengono un elemento su cui si concentra la domanda visto che il contenuto semantico è scontato, focali, con rilievo a una o più parole, speciali, nei casi in cui non si è certi di aver capito bene, ellittiche, per semplificare, assertive, se c'è il dubbio e si cerca conferma, ripetute, per risposta non ricevuta, aggiunte, intercalari per avere conferma, enumerative, costituite da due o più elementi, alternative, con soli due elementi.

Le cortesie sono brevi formule di saluto, scusa, socialità e di impatto vocativo.

I segnali (da non confondersi con gli indicatori della *phoné*) comprendono esclamazioni, avvertimenti, richiami.

Gli incisi sono epiteti, apposizioni e inserti.

Le citazioni, all'opposto intonativo degli incisi, sono massime, proverbi, parole di qualcuno.

Il fonoido

La Fonopedia definisce «fonoido» la parte più piccola di un'intonazione avente significato.

Naturalmente, l'intonazione deve avere un appoggio vocalico, pertanto, i fonoidi non sono altro che interiezioni in cui il significato è determinato dal tipo di vocale e dal suo andamento intonativo.

La particolarità dei fonoidi è che, in base alla vocale d'appoggio e al movimento melodico, si viene a produrre di volta in volta un significato diverso, condiviso dalla comunità linguistica, pur in totale assenza di parola.

La Fonopedia ha censito, a oggi, numerosissimi fonoidi basati su sei interiezioni (èh, éh, ah, òh, óh, mm, ovvero a bocca chiusa).

Ad esempio, un'intonazione discendente rapida con l'esclamazione «èh» comunica un'approvazione, con «ah» una sorpresa, con «mm» un interesse.

È in fase di studio la loro portata universale.

Phoné Collettiva Organizzata

Per vocalizzazioni di gruppo si intendono i cori da stadio, da piazza, («Maschi, tremate: le streghe son tornate!»), oppure quelle sincronizzazioni in presenza di lavori pesanti, («Oh, issa!»).

Abbiamo visto come, secondo Mithen, l'origine della sincronizzazione della *phoné* risalga agli ominidi pre-sapiens e coincida con tutta probabilità con il primo momento autenticamente musicale della storia dell'uomo.

La *phoné* nasce come espressione personale, ma si fa collettiva nel contesto sociale e per essere efficace e amplificata deve essere organizzata, sincronizzata.

Si può certamente affermare che proprio la sincronizzazione della *phoné* rappresenta uno dei primissimi momenti di socializzazione umana e di musica e forse è per questo che ancora oggi cantare assieme «aiuta a promuovere una cooperazione stabile», come Mithen ricorda riferendosi ai lavori di Robert Axelrod.⁴⁶

In questo contesto gli elementi decisivi sono il ritmo e la dinamica.

Conclusione

La Fonopedia offre il suo contributo allo studio sistematico della *phoné* con i suoi strumenti in grado di elevare l'affidabilità della percezione e della decodifica del suono e l'efficacia dell'intonazione.

Tali performance possono essere ulteriormente migliorate dal costante riferimento a un paradigma della voce umana come può essere considerata la *phoné* quotidiana.

⁴⁶ Steven Mithen, *Il canto degli antenati* cit., p. 295.

Di alcune tracce che il teatro deposita: note sull'esposizione

Lo stupore della materia. Il teatro di de Berardinis-Peragallo
(1967-1979)

Enrico Pitozzi

Il teatro, come noto, deposita molte tracce, di cui poche però persistono. A volte sono pochissime, se si considera la volontà degli artisti, più o meno dichiarata, di liberarsi di ciò che non appartiene al *presente* del gesto scenico, così da evitare ogni forma di congelamento o definizione che non lascia margine di modifica. Contro l'idea di documento, il teatro convoca una memoria.

È con questa postura che Gianni Manzella ed io abbiamo accolto l'invito di Gucci a curare una mostra da loro prodotta e dedicata al lavoro scenico di Leo de Berardinis (Gioi, 3 gennaio 1940 – Roma, 18 settembre 2008) e Perla Peragallo (Roma, 1 ottobre 1943 – Roma, 20 agosto 2007) realizzata dal 03 al 14 aprile 2019 presso il Gucci Hub di Milano sotto il titolo di *Lo stupore della materia. Il teatro di de Berardinis-Peragallo [1967|1979]*.¹

Nel fare questo, come d'altronde evidente fin dal titolo, ci siamo presi una discreta libertà sulla cronologia – in realtà l'esperienza scenica di Leo e Perla si conclude nel 1981, ma di fatto il 1979, con la presentazione del lavoro *de Berardinis-Peragallo*, sancisce la conclusione del sodalizio artistico iniziato alla metà degli anni Sessanta – oltre a rivendicare come oggi sia necessario tornare a interrogare quella stagione artistica e la radicalità del linguaggio che, nello specifico, questi due artisti hanno elaborato. Inevitabilmente questo *gesto di memoria attiva* non può che interrogare

¹ Tengo a ringraziare Gianni Manzella, co-curatore della mostra, Carola de Berardinis, figlia di Leo de Berardinis, Alessia Foschi e Silvia Allori (Archivio Personale) – che hanno saputo cogliere lo spirito e l'atmosfera dei materiali facendoli risuonare nell'allestimento – Giovanni Attili e naturalmente tutto lo staff di Gucci, a partire dal suo direttore creativo Alessandro Michele, per lo straordinario lavoro fatto affinché questi materiali inediti fossero esposti, visibili e consultabili per la prima volta. I materiali provengono da diversi archivi, tra i quali quello di Leo de Berardinis, conservato presso il Dipartimento delle arti dell'Università di Bologna, oltre agli archivi della famiglia Peragallo, della famiglia Fadini e di Matteo Garrone e di Gianni Manzella. A tutti loro va un ringraziamento particolare per la generosità e la cura. La mostra è stata accompagnata, inoltre, da un seminario tenutosi il 06 aprile 2019 presso il Gucci Hub, al quale hanno partecipato, oltre ai curatori: Alessandro Michele, Giovanni Attili, Carola de Berardinis, Annalisa Sacchi, Gigi Livio, Franco Cordelli, Roberto Latini e Nunzio Spiezia.

il senso profondo di una consegna, di una trasmissione sottoposta alla verifica dei tempi.

Ciò che ci è sembrato necessario ed urgente fare – mettendo così tra parentesi, per quanto possibile, la dialettica delle interpretazioni, che sono tutte legittime, sia chiaro, ma pur sempre interpretazioni – per far letteralmente *parlare* i materiali: scritti, quaderni, fotografie, nastri e tutto ciò che costituisce traccia e testimonianza dei processi di creazione intorno agli spettacoli.

In altri termini, l'esposizione di questi materiali mette in luce un posizionamento creativo incarnato da Leo e Perla, che al contempo è anche etico e politico: in rivolta contro l'*establishment* dei teatri stabili italiani, i due artisti sono stati pionieri di una spettacolarità che ridefinisce i parametri della scena, in una estemporaneità delle forme in cui a dominare è un'improvvisazione di stampo jazzistico che organizza e orienta – in senso propriamente musicale – gli elementi della scena, a partire da un radicale quanto poetico ripensamento del ruolo stesso dell'attore.

Intorno ai primi mesi del 1965, quando le loro strade si incontrano, nei rispettivi percorsi artistici si è già prodotto un malessere, una frattura che, rispetto alle loro precedenti esperienze – Leo con Carlo Quartucci nelle fila del teatro universitario di Roma e poi con la compagnia del Teatro della Ripresa, della quale ricordiamo la messa in scena di *Finale di partita* (1963) e *Aspettando Godot* (1964), mentre per Perla, figlia del compositore Mario Peragallo, rilevante è stato l'incontro con Alessandro Fersen, ma deleteria l'esperienza con il «teatro ufficiale» avvenuta con la messa in scena di alcuni documenti della Commedia dell'Arte – determina la necessità di un allentamento dalle logiche creative e produttive dominanti, nella piena consapevolezza che per rinsaldare il legame forte tra arte e vita il teatro deve cambiare, modificarsi, rinnovare il suo linguaggio. Tali istanze, che prendono forma con la creazione de *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* (1967) e che si snodano nel percorso espositivo fino a *De Berardinis-Peragallo* (1979), si articolano in tre momenti che, lungi dal costituire una cesura, permettono di scandire le tappe di un pensiero segnato dall'inquietudine creativa e dalla radicale esigenza di concepire il teatro come forma di consapevolezza di sé e del proprio essere nel mondo.

Primo periodo: è il periodo dell'esordio, profondamente marcato da difficoltà di ordine produttivo e da un altrettanto radicale ripensamento dei linguaggi della scena. Il teatro deve essere rivoltato, ripensato a partire dalle sue basi. Non ci sono modelli per fare questo. Da tali presupposti prendono avvio lavori come *La faticosa messinscena dell'Amleto di William Shakespeare* (1967) – accolto con più di qualche perplessità nella prima romana al Teatro alla Ringhiera, riceve invece la sua consacrazione nella cornice del convegno di Ivrea, che nel giugno dello stesso anno chiama a raccolta, sotto la bandiera del «nuovo teatro», le istanze più radicali

e innovative della scena [Cfr., il contributo imprescindibile di G. Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La casa Usher, Firenze 2010 (1993). A questo si aggiunge oggi il contributo di Angelo Vassalli, *La tentazione del sud. Viaggio nel teatro di Leo e Perla da Roma a Marigliano*, Titivillus, Corazzano (PI) 2018] – o *Sir and Lady Macbeth* (1968), che sempre da Shakespeare muove e che accentua l'orditura musicale dello spettacolo, da sempre presente come matrice organizzante gli elementi della scena. Assistiamo qui all'irruzione della poesia in scena, in cui il teatro si avvicina all'happening nel modo in cui interagiscono elementi come la pratica dell'auto-illuminazione o la drammaturgia del suono e della voce, fatta di strumenti sonori agiti e voci che vengono amplificate da microfoni concepiti come veri e propri oggetti di scena, come avviene nella *messa in voce* del *Don Chisciotte* realizzata, nello stesso anno, insieme a Carmelo Bene. Tale tensione verso l'esplorazione *intermediale* del teatro trova un suo riscontro nell'uso delle immagini in scena, vere e proprie proiezioni che nell'*Amleto* segnano la collaborazione con figure di primo piano della sperimentazione cinematografica, come Alberto Grifi e Merio Masini, prima di dedicarsi essi stessi al cinema, con la realizzazione di *A Charlie Parker* (1970) che testimonia di un vero e proprio pensiero visivo che si dà come «esperimento conoscitivo», in cui la macchina da presa è un endoscopio attraverso il quale analizzare il mondo (e con esso sé stessi) oltre ogni possibile rappresentazione.

Secondo periodo: i materiali qui presentati si riferiscono al decentramento volontario a Marigliano, nella periferia napoletana, in cui Leo e Perla mettono in gioco il loro linguaggio e la loro cultura confrontandoli con una situazione di emarginazione vera, sociale e geografica. È qui che il loro *fare* si identifica con la ben nota espressione «dal teatro dell'errore al teatro dell'ignoranza», in cui l'«ignoranza» non indica una generica mancanza di cultura, ma l'urgenza di riformularmene i parametri in una logica altra, vitale, in presa diretta con la vita e la realtà circostante. Qui il decentramento segna in modo determinante l'istanza politica di Leo e Perla in cui l'incontro (e lo scontro) con gli abitanti di Marigliano è all'insegna dello scambio, anche violento, di pratiche e modi di vivere dei quali prendere consapevolezza. Da questa reazione chimica nascono lavori memorabili come *'O Zappatore* (1971) – che coinvolge anche un gruppo di musicisti del paese – oppure *King Lacreme Lear napoletane* (1973), che fin dal titolo mescola in maniera trasparente la tragedia shakespeariana (torna sempre Shakespeare!) con il sentimentalismo della sceneggiata napoletana. E poi c'è *Sudd* (1974) in cui la contraddizione e l'incomunicabilità di questi orizzonti culturale esplose nelle tinte cupe di questo lavoro crudo, senza mediazione, nella piena consapevolezza che con esso si chiude quell'esperienza, di cui i successivi *Chianto 'e risate e risate 'e*

Di alcune tracce che il teatro deposita: note sull'esposizione

chianto (1974) e *Rusp spers* (1976), con i loro accenti comici e popolari, ne sono una evidente reazione.

Terzo periodo: Superata la metà degli anni settanta, l'esperienza del Teatro di Marigliano si è definitivamente consumata. I materiali che in questa sezione vengono raccolti fanno riferimento in prima istanza alla "personale" che nella stagione 1975-76 Leo e Perla presentano prima a Torino, grazie all'amico Edoardo Fadini e all'Unione Culturale (poi a Milano e Roma), che va sotto il titolo «Dal teatro come errore al teatro dell'ignoranza», segna la ricapitolazione di un decennio. Per i due artisti il ritorno a Roma da Marigliano marca la necessità di un bilancio che si traduce in un ritrovarsi nuovamente soli in scena, come avviene in lavoro come *Assoli* (1977), in cui il «sudd» sottoproletario vissuto a Marigliano ritorna, anche se stemperato dalla comicità cui soprattutto Leo ricorre, mentre Perla si attesta – segno evidente di una divergenza creativa tra i due – su di un registro lirico-drammatico. Una sarcastica e nera risata avvolge anche *Avita muri* (1978), in cui Leo e Perla si presentano nei panni logori di un Pulcinella (Leo) e di una Colombina (Perla) – figure sopravvissute al loro stesso teatro – che appaiono poi, nel secondo tempo, a parti invertite. Ed è qui che si consuma l'atto finale, oltre il quale ciò che resta sono solo i loro due nomi in *de Berardinis-Peragallo* (1979), lavoro che ad ogni replica è diverso, in cui non c'è nulla da *interpretare*, solo i loro due corpi da esibire in una costante e prolungata improvvisazione che avvicina il teatro ad una *jam session* jazz.

Guardando dunque in sorvolo questi tre periodi di cui la mostra si compone, osservando a posteriori il loro deposito di materiali e la muta rete ch'essi intessono, emerge saldo un tratto che fa di Leo e Perla degli irregolari del teatro, equidistanti tanto dalla scena «ufficiale» quando dal teatro «d'avanguardia» o di «sperimentazione» a loro coevi. Questi materiali *ci parlano* di un percorso personale che li vede impegnati a rinnovare la prassi attoriale senza però rinunciare ad una profonda connessione con la tradizione, quella del «grande attore» ottocentesco che include figure come Eduardo de Filippo e, soprattutto nel caso di Leo, anche gli irregolari come Petrolini o Totò. Se questo tratto spicca sugli altri, è da notare inoltre l'attenzione – che per esempio emerge netta dai quaderni, soprattutto in quello di *Sir and Lady Macbeth*, così come dalla testimonianze visive presentate – per la dimensione sonora e musicale della scena, di cui la voce ne è l'aspetto preponderante. Questo testimonia come il teatro di Leo de Berardinis e Perla Peragallo sia stato portatore di un *pensiero sonoro* autonomo che eccede il quadro di riferimento della «musica di scena». Ne è un esempio il costante ritorno alla musica e alla poesia come elemento sonoro, evocativo, capace di aprire immagini nella mente

dello spettatore, giocando con mondi musicali apparentemente inconciliabili – la musica colta e quella popolare, la sceneggiata napoletana ecc. – fino a inglobare in scena una piccola orchestra. E ancora la riflessione costante e puntuale (riversata anche in scritti e interviste di questo periodo) sull'immagine riprodotta, che fa della scena-schermo il punto di caduta di una *poesia visiva*.

Ed è proprio questa *consapevolezza di sé* alla quale si può arrivare con i mezzi del teatro che mi piace rivendicare, in chiusura, come principio che ha orientato le scelte espositive. Questo nella piena consapevolezza che la tensione etico-politica e poetica che Leo e Perla ci hanno consegnato sia ancora oggi bruciante e necessaria. Per farsene carico, occorre precisione, coraggio e lungimiranza, così come richiesto da ogni testimonianza che non sia solo un mero ricordo.

Ricevuti e in lettura

«ADE», 173, dic. 2018. Editoriales: *Saber hablar*, por Juan Antonio Hormigón; *Tengo 62 años. ¿Y qué?*, por Manuel F. Vieites; *Un credo de hoy*, por Jesús Bonet; *La sociedad de EEUU colapsaría si no fuera por estos ocho mitos*, por RT. Sobre la crítica teatral: *Una crítica de proximidad*, por Georges Banu. XXXV Festival de Almada 2018: *Almada: Un festival a la orilla de un río*, por Juan Antonio Hormigón; *Festival de Almada 2018. El valor de los pequeños espectáculos*, por José Gabriel López Antuñano; *XXXV Festival de Almada. Entradas agotadas antes de su comienzo*, por Osvaldo Obregón; *El gobierno recorta el presupuesto del Festival de Almada*, por José Gabriel López Antuñano; *José Manuel Castanheira. La concepción del espacio escénico o el arte del diálogo*, una entrevista de José Gabriel López Antuñano. Texto Teatral: *Anatoli Krym, autor ucraniano de proyección internacional*, por Alexander Voronyuk; *El testamento de un casto mujeriego. (La confesión de Don Juan)*, de Anatoli Krym. La cueva de Montesinos: *La revista musical. Apuntes para su historia*, por Ángel Fernández Montesinos. Dramaturgia de los oficios teatrales: *Dramaturgia de los oficios teatrales. Crónica del Seminario del Pazo de Mariñán 2018*, por Roberto Corte; *Los oficios teatrales en la historia del teatro*, por Juan Antonio Hormigón; *La relación del director de escena con sus colaboradores: mi experiencia personal*, por Xúlio Lago; *Dramaturgia e interacción de las disciplinas escénicas. Síntesis y reflexión en clave educativa*, por Manuel Vieites; *Síntesis y reflexiones. Opiniones entreveradas*, por Damián Galán. Notas de dirección: *Crear el lenguaje, despojar el signo: “Un idioma propio”*, por Víctor Velasco; *Rompiendo olas. El punto de partida*, por Rafael Rodríguez; *“Acunar al viejo árbol. Acto de acompañamiento”*. *Invitación a la vivencia del desequilibrio*, por Mercedes Herrero Pérez; *“Rey Lear”: Subir al Everest*, por Ricardo Iniesta; *La reposición de una comedia de magia del siglo XVIII. “Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos, y asombro de Salamanca”*, por Ana Contreras. Internacional/Festivales: *Festival de Avignon con sello de Olivier Py*, por José G. López Antuñano; *La revolución de las identidades en la 34ª edición de la Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia*, por Fabrice Corrons; *Canarias escribe teatro en Madrid*, por Gloria Arteaga Ortiz; *Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz 2018. Apuesta por la calle, la danza y la mujer*, por Carmen Márquez Montes; *Notas sobre el XXXIII FIT de Cádiz*, por Osvaldo Obregón. Artículos: *María Rodrigo Bellido: Una española por descubrir*, por María Luz González Peña; *Videoscena en la Dirección Escénica (I)*, por David Martínez; *Certamen para Directoras de Escena de Torrejón: Poéticas de múltiples y complejos discursos*

sos, por Adolfo Simón. In Memoriam: *Gustavo Pernas Cora. In memoriam*, por Manuel F. Vieites. Libros. Noticias ADE. Noticias de asociados.

«ADE», 174, mar. 2019. Editoriales: *La Ley de las Artes Escénicas que llegará desde Extremadura*, por Manuel F. Vieites; *Stop fascism!*, por Manuel F. Vieites. Premio Europa de Teatro 2018: *XVII Premio Europa de Teatro: Encuentro en San Petersburgo*, por Juan Antonio Hormigón; *Discurso para la Entrega del Premio Europa de Teatro 2018*, por Alessandro Martínez; *Un Premio que une al teatro europeo*, por Béatrice Picon-Vallin; *El nuevo aliento del Premio Europa*, por Jean-Pierre Han; *La función del Premio Europa de Teatro*, por Miloš Mistrík; *Diálogo con un maestro del pasado*, por Béatrice Picon-Vallin; *XVII Premio Europa de Teatro: un marcado acento ruso*, por Irina Gogoberidze; *Tiago Rodrigues, el teatro y la vida*, una entrevista de Caroline Châtelet. El teatro en Polonia: 100 años de independencia: *Introducción*, por Dariusz Kosiński; *Reduta, el primer laboratorio de teatro polaco*, por Wanda Świątkowska; *Jerzy Grotowski y el teatro polaco de la vanguardia de la primera mitad del siglo XX*, por Dariusz Kosiński; *La participación y autonomía del teatro*, por Paweł Mościcki; *El teatro polaco comprometido. En torno a la política y el agón*, por Łucja Iwanczewska; *“El teatro de los dramaturgistas”: cruzando horizontes*, por Wojciech Baluch; *La literatura leída a través del teatro. Sobre el teatro de Michał Zadara*, por Marta Bryś; *Los rumores sobre Garbaczewski*, por Katarzyna Niedurny; *“Te llamo a ti”. Sobre el Teatro del Coro de Marta Górnicka*, por Agata Łuksza; *Directoras en Polonia. La revolución susurrada*, por Zofia Smolarska. Texto Teatral: *El talento de la paciencia*, por Laura Freijo Justo; *(Im)pacientes*, de Natalia Fernández Díaz-Cabal. Gestión propia y externalización en los teatros de propiedad pública: *La necesidad del teatro público. Crónica de un encuentro en Zamora*, por Alejandro Alonso; *Conceptos antitéticos en la gestión de los espacios de propiedad pública*, por Juan Antonio Hormigón; *¿Qué hacemos con el teatro?*, por Alfonso Zurro. Notas de dirección: *Un teatro desnudo: “De la avaricia, la lujuria y la muerte”*, por Eduardo Alonso; *“Sobre padres e hijos”, la herencia y la transformación*, por Juan Pastor; *25 años + 1 día. Un teatro como museo contemporáneo*, por Adolfo Simón. Internacional/ Festivales: *VII edición del Foro Internacional de Cultura de San Petersburgo*, por Laura Hormigón; *In memoriam Eimuntas Nekrošius*, por Daiva Šabasevičienė. La cueva de Montesinos: *La revista musical. Apuntes para su historia (II)*, por Ángel Fernández Montesinos. Libros. Agenda. Noticias asociados.

«Alternatives Théâtrales», 137 (april 2019). *Noticias argentinas : perspectives sur la scène contemporaine argentine*. Articoli e contributi di: Laurent Berger, Sergio Boris, Florencia Dansilio, Fabián Díaz, Jorge Dubatti, Jorge Eiro, Camila Fabbri, Ariel Farace, Andrés Gallina, Nina Jambrina, Benoît Hennaut, Giuliana Kiersz, Lucas Lagré, Federico León, Agustina Luz Lopez, Marina Otero, Romina

Paula, Eugenia Pérez Tomas, Diego Pimentel, Oria Puppo, Joana Sanchez, Ivana Soto, Alejandro Tantanian, Lucas Trouillard, Lorena Verzero.

«PAJ – A Journal of Performance and Art», 121, Winter 2018. Indice: Bonnie Marranca, *Thinking About Maria Irene Fornes*; Maria Irene Fornes, *Writing and Aging*; Mira Felner, *Beckett Meets Tourette*; Penny Arcade, *On Aging into Power*; Francesco Spampinato, *Choreographies of Power: Public Movement Collective*; Geoffrey Lokke, *The Theatre of Andy Warhol: Pork* in New York and London; Susan Yung, *Paul Taylor and the Legacy of American Modern Dance*; Julie Poitras Santos, *Oracle Script: Jen Bervin's Silk Poem*. Art & Performance Notes: Valentina Valentini, *Voices from Soviet History*; Peter Eckersall, *Correspondence and the Parallax View*; Zhiyong Mo, *Lampo Leong: Breathing Dao*. Di Brandt, *Working Against Gravity: The Many Lives of Jenny Erpenbeck*; Jenny Erpenbeck, *Cats Have Nine Lives*, Translated from German by Di Brandt. Books & Company: Margaret Araneo, *Negotiating New York: Performance in a Changing Urban Landscape*.

«PAJ – A Journal of Performance and Art», 122, Spring 2019. Indice: *Honoring Carolee Schneemann; Carolee Schneemann in conversation with Bonnie Marranca and Claire MacDonald, In the Beginning is Drawing; Carolee Schneemann, What Matters*. Featured Articles: Ann McCoy, *Pulled From the Shadows: William Kentridge's African Dance of Death*; Carol Becker, *The Agitated Now: Perceptions of Time and the Contemplative Space of Art*; Abigail Levine, *How We Remember: Judson Dance Theater at MoMA*; Ellen Pearlman, *The Resurgence of Russian Cosmism. American Playwrights Celebrate Caryl Churchill at Eighty*; Sibyl Kempson, *Permanent Permission Slip (Thank You, Caryl Churchill)*; Julia Jarcho, *On Caryl Churchill*; Richard Nelson, *A Singular Voice*; Anne Washburn, *Caryl Churchill: Only Dimly Understood*; Lenora Champagne, *Disruptor and Provocateur*; Eric Ehn, *Naught-o-Naut, In and Out of the Blue*; Fiona Templeton, *Notes on the Poetics of Caryl Churchill's Escaped Alone*; Caridad Svich, *Churchill's Vision*; Sarah Ruhl, *On Caryl Churchill and Dull Grey*. Art & Performance Notes: Amir Farjoun, *The Image of Freedom: On Fabre's Mount Olympus*; Sarah Lucie, *Posthuman Visions*; Christine Sustek Williams, *What Fears May Come?* Play: Philippa Wehle, *Soccer Fans on Stage; Stadium*, Mohamed El Khatib, Translated from the French by Philippa Wehle. Books & Company: Ryan Anthony Hatch, *Hallucinating Networks and Secret Museums*.

«Performance Philosophy Journal», 4, 2, 2019, Edited by Will Daddario and Eve Katsouraki. Table of Contents: *The Open Field of Performance Philosophy*, Will Daddario. Articles: *Life, Movement, and Thought: Directions for Performance Philosophy and Practice as Research*, Brian Schultis; *The Feeling of Thinking*:

Stories and Animations on the Experience of Reading Theory, Veronika Reichl; *Talking Back: What Dance might make of Badiou's philosophical project*, Erin Brannigan; *Get Messed Up: Intentionality, Butoh and Freedom in Plasma*, Sondra Fraleigh; *Vocal Performance Through Electrical Flows: Making Current Kin*, Gretchen Jude; *Collaboration as Differentiation: Rethinking interaction intra-actively*, Teoma Naccarato, John MacCallum; *The Shape of Humidity: Performing Black Atlantic Theory Making*, Genevieve Hyacinthe; *Resting with Pines in Nida – attempts at performing with plants*, Annette Arlander; *Repetition as the Performative Syndrome of Dying*, Keti Chukhrov; *The Performance of Time (or the time of musical performance)*, William Teixeira, Silvio Ferraz; *Promethean and Posthuman Freedom: Brassier on Improvisation and Time*, David Roden; *Performing with the Masquerade: Towards a Corporeal Reconstitution of Sophie Taeuber's Dada Performances*, Christel Stalpaert, Sophie Doutreligne; "Out, and under, and out, and out." *Self- (Dis-)Organisation and the Stories of Libertatia*, Georg Doecker; *Ta'wil: in Practices of Light*, Narjis Mirza; *Failing to Think: The Promise of Performance Philosophy*, James Corby. Margins (edited by Kéline Gotman): *Break Up Variations: An Annotated Score*, Generative Constraints.

«Revue d'Histoire du Théâtre», 280, Avril-Juin 2018, *Albert Camus et le Siècle d'or espagnol* (dir. Vincenzo Mazza). *Indice: Le siglo de oro et le théâtre du XXe siècle : à la recherche de modèles ancestraux: Vincenzo Mazza, Avant-propos; Christophe Couderc, Espaces dramatiques et scéniques dans Le Chevalier d'Olmedo de Lope de Vega; Laurette Burgholzer, Passion espagnole. Traces du Siglo de oro dans le théâtre de Charles Dullin, Jacques Copeau et Albert Camus. Hispanité : appropriations et usages de l'altérité: Christian Biet, Spectacles français et contrepoints ibériques. Numanciens héroïques, pesteux de Cadix au XXe siècle, gentilshommes espagnols et fous sévillans au XVIIe siècle; Marie Sorel, Montherlant et Camus face au théâtre du Siècle d'or. Deux sens de l'honneur et de la grandeur. Camus face à la dramaturgie espagnole : adaptations et fantasmes: Yves Germain, Échos de l'auto sacramental caldéronien dans L'État de siège d'Albert Camus; Pierre-Louis Rey, La Dévotion à la croix est-elle une pièce camusienne ?; David Walker, Amour et Tragédie dans Le Chevalier d'Olmedo d'Albert Camus; Vincenzo Mazza, Le Chevalier d'Olmedo au 6e Festival d'Angers. Tirades en plein air à l'encontre de Brecht et des brechtiens.*

«ActingArchivesReview», VIII, 16 – Novembre 2018. *Indice: Mauro Petruzzello, L'orizzonte e l'immaginario: per una drammaturgia sonora di Crollo nervoso dei Magazzini Criminali; Antonio Pizzo, L'attore umano nei videogiochi; Marta Marchetti, Cristo '63 di Carmelo Bene. Omaggio a Joyce. I libri di AAR:*

Constant Coquelin, L'attore e la recitazione. Traduzione, introduzione e note di Valeria De Gregorio Cirillo.

«Arti dello Spettacolo / Performing Arts», IV, 4 (2018), *Body (R)evolution – Dance between the end of the nineteenth century and the contemporary era*, edited by Elisa Anzellotti, Donatella Gavrilovich and Elena Randi. *Editorial by Donatella Gavrilovich; Body (R)evolution*, Donatella Gavrilovich e Elena Randi; *'Liberare il corpo e la mente': G. Stebbins, R. St. Denis e Mata Hari. Ginnastica armonica, arti marziali, yoga, danze indiane e giavanesi alle radici della danza 'moderna'*, Tiziana Leucci; *The Revolutionary Body, or Was There Modern Dance in Russia?*, Irina Sirotkina; *Danza e movimento al Kamernyj Teatr di Mosca*, Aurora Egidio; *The 'Belarusian Vase' Gymnastic Performance: Embodying the Ideological Imagination of the State*, Olia Sosnovskaya; *La danza di Mao. Corpo e rivoluzione nella Nuova Cina (1940-1960)*, Vito Di Bernardi; *Du 'corps' anatomique à la 'corporéité' nationale. La construction de la danse classique chinoise selon Ye Ning*, Cyrielle Perilhon; *Les danseurs, médiums des pawang*, Stefania Rossetti; *Il circo australiano: il corpo ai confini delle arti performative*, Elena Mazzoleni; *Expanding corporeal and social borders on the site of the screen*, Ariadne Mikou; *L'eloquenza straniante del corpo-negato in Natale in casa Cupiello di Antonio Latella*, Simona Brunetti; *The Body of a Dancer in a Lecture-performance (Stopping by Woods on a Snowy Evening by Tatiana Gordeeva and Ekaterina Bondarenko)*, Elena Gordienko. *Experiences: Phonesia, My Dance (R)Evolution*, Anatoli Vlassov. *Focus: От Февраля к Октябрю: исходя из безграничной свободы...*, Владислав Иванов.

«Biblioteca Teatrale», 125-126 (gennaio-giugno 2018). *Per Edward Gordon Craig nel cinquantenario della morte (1966-2016)*. A cura di Renzo Guardenti. *Indice: Renzo Guardenti, Edward Gordon Craig, oggi. Note sul convegno del cinquantenario; Harvey Grossman, Craig and Isadora: Their Artistic Relation; Lorenzo Mango, Note per uno studio sul rapporto tra Edward Gordon Craig e il Moderno; Gianfranco Pedullà, Gordon Craig nel teatro europeo del Novecento; Patrick Le Boeuf, Edward Gordon Craig e l'aldilà; Francesca Simoncini, Le visioni scenografiche di Craig, il corpo della Duse e il mestiere del teatro; Cosimo Chiarelli, Performance dello sguardo. Gli scrapbooks di Edward Gordon Craig tra pratica ricreativa e processi di creazione; Laura Caretti, Craig e l'impossibile magia di Pigmalione: Black Figures per Hamlet; Nicola Pasqualicchio, Tra Roma e Rapallo: Craig 1918-1920; Monica Cristini, Gordon Craig e il teatro in Italia. Due aneddoti; Alessandro Sardelli, Sull'Arena Goldoni in Oltrarno, dove EGC creava l'Arte del Teatro; Alessandro Nigro, Brief Encounter: Edward Gordon Craig e i Berenson, con una nota sulla cartella di incisioni del 1908; Ferruccio Marotti, Amleto a Firenze. Gordon Craig e Stanislavskij. Amleto al Teatro d'Arte di Mosca.*

«Culture Teatrali», 27 (2018). Dossier: *Teatri del suono*, a cura di Enrico Pitozzi, e *Terzo Teatro: ieri, oggi, domani*, a cura di Roberta Ferraresi. Contributi di: Marco Baliani, Daniela Cattivelli, Luigi Ceccarelli, Marco De Marinis, Roberta Ferraresi, Roberto Fratini Serafide, Piergiorgio Giacchè, Pierfrancesco Giannangeli, Scott Gibbons, Francesco Giomi, Heiner Goebbels, Raimondo Guarino, Hans Peter Kuhn, Roberto Paci Dalò, Enrico Pitozzi, Jean-Paul Quéinnec, Robin Rimbaud (aka Scanner), Ryuichi Sakamoto, Dujka Smoje, Nancy Tobin, Stefano Tomassini, Cristina Valenti, Mimma Valentino, Hubert Westkemper.

«Danza e ricerca», X, dic. 2018. Contenuti: *Editoriale* di Eugenia Casini Ropa. Studi: *Salvatore Viganò e l'attività al teatro del Fondo di Napoli* di Roberta Albano; *Impronte sulla carta. Epifanie e scartafacci per dire Marie Taglioni (Bologna, 1842)* di Elena Cervellati; *“Imparare dai propri allievi”. Ideologia, ricostruzione e trasmissione del classico nelle pagine della rivista «Balletto» (1955-1962)* di Giulia Taddeo; *Notturmo di Café Müller. Una lettura* di Roberto Fratini Serafide; *Lire les vers du ballet. Signes d'Olivier Debré et Carolyn Carlson (1997)* di Marie Cléren; *Danser la communauté comme une danse populaire. Bit de Maguy Marin* di Claudia Palazzolo; *“A continuous awakening movement”. Note sul choreocinema di Maya Deren* di Vito Di Bernardi; *“Beneath the threshold of perception”. Danza e fotografia live in Held* di Lois Greenfield e *l’Australian Dance Theatre* di Arianna Novaga; *A Feminist Archeology of Collective Memory in Turkey. A Retrospective Look on Worksof Movement Atelier with a Focus on AHHval / cirCUMstances* di Deniz Başar; *Odissī, una tradizione in transizione. Il case-study Indian Odissi Classical Dance || Ed Sheeran – Shape of You* di Lucrezia Ottoboni; *Digressioni da ricerca sul campo sull’incorporazione della maschera in una cultura altra: il Topeng balinese* di Carmencita Palermo; *La creatività motoria dei bambini in ambienti musicali “riflessivi”. Uno studio sperimentale con il test Thinking Creatively in Action and Movement (TCAM) e la Laban Movement Analysis* di Anna Rita Addressi, Filomena Anelli, Marina Maffioli; *Le danseur “optimisé”. Formation intensive et bonne santé: un pas de deux contradictoire?* di Camille Casale; *La danza nella prospettiva ontologica di una teoria documentale dell’arte* di Emanuele Giannasca. Dossier *Verso una danza per tutti: Le parole per dirsi: verso un lessico condiviso della danza di comunità* di Franca Zagatti; *Vivere la danza, danzare la vita. Danze partecipate, danze esposte* di Elisa Guzzo; *The Dynamics of an Expanding Friendship. Community Making in the Streets of Porto Marghera* di Ariadne Mikou; *Intorno alla danza e al movimento non professionali* di Susana Zimmermann. Visioni: *BEEING SPACE, MY HOME IS THE COSMO, PERFORMING IS AN HABITAT, AFTER CHOREOGRAPHY THERE IS THE DANCE, NO MORE TITLES JUST EXPERIENCING THE SENSES OF THE WORLD, NO SITE SPECIFIC, POLITICAL SCORES, EXPANDED*

CHOREOGRAPHY, MEDITATION ON BEAUTY, MULTIPLECOMMUNISM, UNEXHAUSTED TECHNOLOGIES di Cristina Kristal Rizzo.

«Drammaturgia», XIV / n.s. 4 (2017) Saggi: Darwin Smith, *La réforme musicale à la Santissima Annunziata de Florence (1478-1485) et la politique religieuse de Lorenzo de' Medici*; Consuelo Gómez, *La retórica del ingenio. Imágenes de invención, entre el arte militar y la escenografía*; Francesco Cotticelli, «L'illusion de cette musique me charme pour des moments»: teatro e musica nelle lettere di Maria Carolina alla figlia Maria Teresa. Documenti e testimonianze: Eva Mori, *Politica e spettacolo a Firenze: la festa cavalleresca al tempo degli Albizzi (1382-1434)*; Anna Scannapieco, «La nostra Compagnia sarà la più eccellente d'Italia». Un documento inedito sullo stato dell'arte attorica nell'Italia di fine Settecento. Ricerche in corso: Francesca Simoncini, *Metamorfosi del Grande Attore. Paolo Poli e Carmelo Bene nel database AMAtI*; Teresa Megale, *Paolo Poli*; Emanuela Agostini, *Carmelo Bene*. Indizi di percorso e progetti: Claudio Passera, *Un incunabulo per lo sposa-lizio di Isabella d'Aragona: le 'Nuptiae illustrissimi ducis Mediolani' di Stefano Dolcino (1489)*.

«Il castello di Elsinore», 79, 2019. Dossier: *Una "scandalosa grandezza". A ottant'anni dalla nascita di Carmelo Bene (1937-2017)*. Contenuti: *Una scandalosa grandezza*, di Armando Petrini; *Un prologo e tre atti unici*, di Piergiorgio Giacché; *Carmelo Bene al Beat 72 (1966-1967): l'inciampo come metodo*, di Donatella Orecchia; «Convenevoli preghiere». Attore e santo secondo Carmelo Bene, di Roberto Tessari; *Carmelo Bene al Centro Produzione dell'Otello*, di Sergio Ariotti; *Il Gran Varietà televisivo di Carmelo*, di Franco Prono. Saggi: *Ascesa e rovina di Fonati, buffone spagnolo al servizio dei Gonzaga*, di Simona Brunetti; *Da Venezia a Vienna*, di Anna Laura Bellina; *Quasi per caso un anarchico. Dario Fo fra Arlecchino e avanguardia*, di Bent Holm; Borkman, *Un Ibsen felicemente comico*, di Roberto Alonge. Libri: *Nuovi innesti per L'innesto*, di Ivan Pupo.

«Mantichora», 8 (dicembre 2018). *An Ongoing Remote Synesthesia: Performative Dimension of Sound Image*. Indice: Carla Maria Bino, *Schermo e porta: due esempi di imago agens nel Medioevo cristiano*; Paolo Pizzimento, «Saup ben trobar e cantar»: oralità e performance tra lirica d'oc e del sì; Salvatore Costanza, *L'astragalismo antico e i paralleli in Grecia moderna: il gioco del vezyris e altri riti ludici*; Flavio Piero Cuniberto, *La parola che significa-ed-è. Riflessioni sulla natura intransitiva del linguaggio poetico*; Dario Tomasello, *A Short Survey on Oral Poetry as Ritual Performance. The Sicilian Cunto as Case Study*; Giovanni Busà, *Communitas, rito e massa: una riflessione tra Victor Turner e Elias Canetti*; Emanuele Broccio, *Jolanda Insana: una lingua per scuotere le menti*; Fabio La Mantia, *L'unità discordante. Una lettura de I figli della Mezzanotte di Salman*

Rushdie; Laura Busetta, «Più belle e popolari le dive che hanno bambini»: maternità e divismo nel rotocalco generalista del secondo dopoguerra.

«Il Parlaggio», VIII, 25 (gennaio 2019). Nizar Zouidi, *Between Florence and Glamis: on Macbeth's Machiavellian Phase*; Laura Piazza, *Il paradigma dell'arte sinestetica: la rinascita della messa in scena tragica al teatro greco di Siracusa*; Antonella Brancaccio, *Brecht in "teatroscope"*. Santa Giovanna dei Macelli secondo Strehler; Maria Pia Pagani, *A New Boundary for Ibsen and Strindberg*.

«Sciami / Ricerche», 10, 2018. Testi di Francesco Fiorentino, Richard Schechner, Günther Heeg, Nikolaus Müller-Schöll, Raymond Bellour, Janet Cardiff, George Bures Miller, Dalida D'Amico e Aldes.

«Teatro e Storia», 39 (2018), Il senso del teatro. Contenuti: Mirella Schino, Introduzione all'Annale 2018; Ariane Mnouchkine - Théâtre du Soleil, *Une chambre en Inde*; Georges Banu, *Une Chambre en Inde, ou l'«autofiction de Mnouchkine»*; Duccio Bellugi, *L'albero del Terukkuttu*. Dossier. Inseguendo Giovanni Grasso, a cura di Bernadette Majorana e Gabriele Sofia. Traduzioni dal russo di Maria Pia Pagani: Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold et les marionnettes*; Manuela Pietraforte, *La mia piazza. Lettera*; Letizia Quintavalla, *L'appartenenza e la cura. Lettera per Rachel*; Marina Fabbri, *Osiński traccia i percorsi. Ricordi di un maestro. Con dodici lettere di Jerzy Grotowski a Zbigniew Osiński*; Franco Ruffini, *Per Zbigniew Osiński, in memoria*; Samantha Marenzi, *Artaud 2018. Date, libri e messaggi. Con lettere di Artaud per Il teatro e il suo doppio*; Milena Salvini - Isabelle Anna, *Mère et fille. Lettre en forme d'interview entre Orient et Occident*; Eugenio Barba, *Su Mario Delgado e l'America Latina*; Arianna Berenice De Sanctis, *Mario Delgado e Cuatrotablas o la riconquista del teatro peruviano*; Mario Delgado, *Carta a Eugenio Barba*. Dossier: *Dialogo su un libro: Eugenio Barba, Nicola Savarese, I cinque continenti del teatro. Fatti e leggende della cultura materiale dell'attore*.

Aa Vv, *Shakespeare all'Opera. Riscritture e allestimenti di Romeo e Giulietta*, a cura di Maria Ida Biggi e Michele Girardi, Edizioni di Pagina, Bari 2018. Il volume raccoglie gli Atti del Convegno internazionale di studi *Shakespeare all'Opera*. «*Romeo e Giulietta*» e «*Il mercante di Venezia*»: riscritture e allestimenti (Fondazione Giorgio Cini, 23-24 aprile 2018).

Aa Vv, *La terra sonora. Il teatro di Peter Handke*, a cura di Francesco Fiorentino, Camilla Miglio, Valentina Valentini, Istituto italiano di studi germanici, Roma 2018.

Contributi di: Francesco Fiorentino, Camilla Miglio, Valentina Valentini, Katharina Pektor, Helga Finter, Helmut Moysich, Franz Haas, Hans Höller, Veronica di Lascio, Dora Rusciano, Laura Petrella, Diletta D'Eredità, Francesca Zimarri, Stefania De Lucia, Linn Settimi, Ylenia Carola, Angela Scrofina, Veronica Di Lascio, Francesco Fiorentino, Daria Deflorian, Veronica Cruciani, Riccardo Fazi, Lea Barletti, Werner Waas, Federica Santoro, Tamara Bartolini, Attilio Scarpellini, Lorenzo Letizia, Sergio Lo Gatto, Ferdinando Di Camillo, Alessio Pietrini, Mauro Sabatini.

Aa Vv, *Reinterpretare Eschilo. Verso una nuova edizione dei drammi*, a cura di Guglielmo Cavallo e Silvio M. Medaglia, Bardi, Roma 2019.

Aa Vv, *Dictionnaire Goldoni*, sous la direction de Lucie Comparini et Andrea Fabiano, Garnier, Paris 2018.

Aa Vv, *La performance della memoria – La scena del teatro come luogo di sopravvivenze, ritorni, tracce, fantasmi*, a cura di Francesca Bartoletti e Annalisa Sacchi, Baskerville, Bologna 2018.

Aa Vv, *Nô Theatre and Cultural Diplomacy – with a Glimpse into Philippine Practices*, ed. by Amparo Adelina C. Umali, Naohiko Umewaka, Matteo Casari, *Arti della performance: orizzonti e culture*, 11, AlmaDL, Bologna 2018.

Aa Vv, *Il teatro è un giardino incantato dove non si muore mai – Intorno alla drammaturgia di Franco Scaldati*, a cura di Valentina Valentini. Contributi di Stefano Casi, Marion d'Amburgo, Antonella Di Salvo, Matteo Martelli, Melino Imparato, Valeria Merola, Marco Palladini, Stefania Rimini, Andrea Scappa, Cosimo Scordato, Carlo Serafini, Viviana Raciti, Valentina Valentini, Andrea Vecchia e un incontro con Massimo Recalcati.

Vittorio Alfieri, *Saul*, a cura di Laura Peja, ETS, Pisa 2018.

Gerda Baumbach, *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*, Band 2, *Historien*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig 2018.

Shilpa Bertuletti, *La danza Odissi*, Clueb, Bologna 2019.

Maurizio Buscarino, *In Kantor*, La Casa Usher, Firenze 2018. Pref. di Marco Palladini, *Il viaggio fotografico di Maurizio Buscarino nel Teatro della Morte di Tadeusz Kantor*.

Livia Cavaglieri e Donatella Orecchia, *Memorie sotterranee. Storie della Borsa di Arlecchino e del Beat 72*, Accademia University Press, Torino 2019. Il volume è il primo della nuova collana “Il teatro della memoria” ed è disponibile anche nel formato “saggio sonoro”.

Raffaella Di Tizio, *“L’opera dello straccione” di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell’Italia fascista*, pref. di Luca Zenobi, Aracne, Roma 2018.

Jon Fosse, *Saggi gnostici*, a cura di Franco Perrelli, Cue Press, Bologna 2018.

Georg Fuchs, *Il teatro del futuro*, a cura di Eloisa Perone, Cue Press, Bologna 2019.

Paolo Grassi, *Senza un pazzo come me, immodestamente un poeta dell’organizzazione, 1919-1981*, a cura di Fabio Francione, Skira, Milano 2018. Sommario: *Prologo autobiografico e album familiare*; Fabio Francione, *L’organizzatore come spettatore professionista. Noterelle per una biografia*; Deianira Amico, *Costruzione di un progetto. Paolo Grassi prima di Paolo Grassi 1936-1946 – Gli anni dell’apprendistato. Dal giornalismo militante all’uomo di spettacolo totale*; Antonietta Magli, *Al Piccolo Teatro con Giorgio, Nina e gli altri 1947-1967. L’invenzione del Piccolo Teatro. Un modello da seguire*; Vincenza Di Vita, *Un teatro fuori le mura. La direzione solitaria 1968-1972. “Il teatro non è un supermercato” ovvero la direzione solitaria*; Claudia Ferrari, *L’opera alla prova dei media e della comunicazione. Gli anni al Teatro alla Scala, 1972-1977. Una sovrintendenza interprete dei tempi*; Gabriele Baldaccini, *Un riformista alla presidenza della Rai 1977-1980. Cultura, intrattenimento, politica nella Rai della Riforma*; Benedetta Pallavidino, *Una passione trasversale: l’editoria 1945-1981. L’arte di curare i libri*. Bussola bibliografica. Appendice: Fabio Francione, *Le ragioni di una mostra*; Alessandro Colombo, *Un allestimento per Paolo Grassi*.

Giuseppe Massa, *Teatro*, Editoria&Spettacolo, Roma 2019.

Lorenzo Mango, *Il Novecento del teatro – Una storia*, Carocci, Roma 2019.

Silvia Mei, *Essere artista – Eleonora Duse e Yvette Gilbert: storia di un’amici-zia*, Editoria&Spettacolo, Roma 2018.

Luca Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di Giovanni Agosti, Feltrinelli, Milano 2019.

Franco Ruffini, *Grotowski e Gurdjeff*, Editoriale Scientifica, Napoli 2019.

Nicola Savarese, *Bene in cucina. Nicola Savarese intervista Carmelo Bene*, intr. di Leonardo Mancini, Edizioni di Pagina, Bari 2019.

Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di Dario Tomasello, prefazione di Marco De Marinis, Cue Press, Bologna 2018.

August Strindberg, *Lettere*, a cura di Franco Perrelli, Cue Press, Bologna 2019.

Cinzia Toscano, *Il teatro dei robot*, Clueb, Bologna 2019.

Valeria G.A. Tavazzi, *Goldoni e i suoi sostenitori*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2018.

Evgenij B. Vachtangov, *È l'inconscio che crea*, a cura di Alessio Bergamo, Dino Audino, Roma 2018. Il libro è corredato da materiali consultabili sul sito web dell'editore.

Joost van den Vondel, *Gijsbreght van Aemstel – Il crollo di Amsterdam in una tragedia del Secolo d'oro olandese*, a cura di Simona Brunetti e Marco Prandoni, Edizioni di Pagina, Bari 2018.

Michela Zaccaria, *Primedonne. Flaminia e Silvia dalla Commedia dell'Arte a Marivaux*, Bulzoni, Roma 2019.

Abstracts

La mimesi invertita: inversione di genere e condanna del teatro nel pensiero di Platone (Manlio Marinelli)

This article aims at examining the Greek point of view about the close, complex and disturbing relationship between role and gender in ancient Greek performance. The author proposes different sources, particularly several parts excerpted from *Republic* and *Laws* of Platon and the *Fisiognomica* of Pseudo-Aristotle. The analysis underlines a strong contradiction: in the practice of body and gesture, male and female elements are inextricably mixed but Greek authors wish they are separated with the aim of stating the superiority of male identity.

Imbambolate e sanguigne: rosee cose di carne. Per una ricognizione sui personaggi femminili nel teatro di Rosso di San Secondo (Maria Chiara Provenzano)

1924 is the year of censure for Rosso di San Secondo's play *Una cosa di carne* (*A thing of flesh*). In response to the censorship the author accompanies the drama by a *Prelude* with which he declares that whorehouses are normally accepted by society, therefore it's ridiculous that is not accepted its fictional representation. The protagonist Micaela is a prostitute – *the thing of flesh* – but she is also a tridimensional human being that loves and desires to be a mother, instead the male character needs to label the women only like wife/mother or prostitute. However for the author Micaela is precisely made of flesh: neither an angel nor a devil, just human.

Hister Ergo Sum. *La Rappresentazione della Sessualità Femminile Isterica, fra Clinica e Teatro* (Valentina Colopi)

Starting at the end of the Nineteenth century, the hysterical body invaded the European medical and artistic scene, giving birth to different kinds of ambivalent performances. The sexed body was the dominant reference in the definition of hysteria, which, for a long time, was considered by medicine as a form of neurosis typical of women/females. The hysterical body, with its troubling sexuality, was considered as the pathological body *par excellence* and, as a consequence, had to be regulated. At the *Salpêtrière*, the Parisian clinic run by Jean-Martin Charcot, the staging of the hysterical body seemingly offered a «great representation of desire» produced by the masculine gaze lingering over a female body: a grotesque body-marionette that moved, miming strong erotic scenes repeated at will under the impulse of a doctor-director. At the same time, the hysterical body began to be investigated also by the performing arts, finding its perfect stage in the performan-

ces of Eleonora Duse and, especially, Sarah Bernhardt. Even if in different ways, the two actresses were equally inspired by the hysterical pantomime, which gave them the chance to promote not only an artistic renewal, but also a new image of woman.

Sesso, carta e palco. La fabbrica del teatro nelle riviste LGBT+ «Fuori!», «Lambda» e «Babilonia» (1971-1984) (Cristina Tosetto)

Although theatre and cross-dressing have represented the main way to explore sexuality and gender's identities for Italian homosexuals movements (including the LGBT+ communities) during the 70's, it is not clear how these movements' magazines managed to become factories of queer theatre. Their pages, in fact, allowed to revise and imprint true life experiences, which were shared and gave rise to queer practices. Theatre, therefore, became a therapeutic and explorative instrument to fight against sexual and gender's homogeneity. Negli anni Settanta, il teatro e il travestitismo sono stati per i movimenti omosessuali (che includevano le persone delle comunità LGBT+) la via principale per esplorare sessualità e identità di genere. Come le riviste di questi movimenti riuscirono a diventare fabbriche di teatro queer? Le loro pagine permisero di fissare e rielaborare momenti di vita vissuta per condividerli e generare pratiche queer. Il teatro divenne uno strumento terapeutico ed esplorativo per combattere contro l'uniformizzazione sessuale e di genere.

Rita Renoir. Quando Artaud fa lo striptease (Renato Tomasino)

Emotionally engaged as Stanislavskij, cruel as Artaud, Rita elaborates her strip along four 'perversions' of the itinerary from Eros to Thanatos: Exhibitionism formulates its double in the Icon; Nymphomania makes an obsessed repetition of it; Humiliation publicly humiliates that nymphomaniac inclination; finally, Disintegration disfigures the Icon in the *corps morcelé*, manifesting together the sublime exterior and the interior excrementitious and unclean. But not so much that the Simulacrum cannot return to shine, to start again...

The mechanical dance. Dancing automata between the sixteenth and seventeenth centuries (Patrizia La Rocca)

Within the culture of *Ancien Régime*, the study of the movement of human body is so present in the society of the time as to create the obsession of its reproduction through the creation of automata, born precisely from the desire to penetrate into the structure of the body for dominate its movements and therefore be able to reproduce them.

Today this subject has returned to great relevance and appears to be indispensable for understanding all the discourses that concern the dance of every age and

culture. The notion of modeling of human movement opens up reflection on the prospects in computer graphics, cinema and video games.

The dancing automata between the sixteenth and seventeenth centuries incorporate the values of the courtesan ethics, they are the mirror of the court and are placed halfway in that process that will transform the *meraviglia* into science, having revealed and described its artifice.

La phoné quotidiana. Attraverso la Fonopedia (Paolo Colombo)

Interest and research around *phoné* are anything but exhausted. And yet, even nowadays one cannot deny that there is a common confusion between *phoné* and *logos*, between the sound of the voice and the articulation, with the consequent risk of a negative underestimation of the intonation. The Fonopedia, a new discipline involved in the systematic study of the *phoné*, allows to remove this confusion and to reinterpret the thinking of the theorists of acting, with a bigger interest and depth. Here we will classify the sounds of the voice according to their pre-expressive and contextual origins. This classification represents the daily paradigm, the benchmark to research the extra-daily.

Autori

Manlio Marinelli è dottore di ricerca e cultore di Storia del Teatro e dello Spettacolo presso il dipartimento StudiUm dell'Università di Torino. È autore di *Aristotele teorico dello spettacolo* (Edizioni di Pagina, Bari 2018) e di articoli e saggi pubblicati tra le altre riviste su *Castello di Elsinore, Dioniso, Mimesis Journal*. Dal 1999 è drammaturgo residente presso il Teatro Libero di Palermo per il quale ha scritto *Alkestis, Attori in fuga, Aiace\ Sofocle, Una Pietra sopra, Non una di meno*. Ha collaborato con molte compagnie teatrali italiane e con la RAI-FVG scrivendo un ciclo di monologhi per la trasmissione Radar. Il primo volume del suo teatro è uscito con la casa editrice Editoria e Spettacolo (*Teatro I*, Spoleto 2018).

Maria Chiara Provenzano, dopo aver ottenuto la laurea magistrale in Lettere Moderne con tesi sui personaggi femminili del teatro di Massimo Bontempelli, ha vinto una borsa per il dottorato di ricerca in Letterature e Filologie (XXVIII ciclo) presso l'Università del Salento, dove è anche Cultrice della materia in Letteratura Italiana. Ha prodotto una tesi dottorale sull'opera drammaturgica di Pier Maria Rosso di San Secondo, svolgendo ricerca presso l'archivio storico di Camaiore e presso la Freie Universität di Berlino. Dal 2014 cura Palchetti Laterali, progetto per la diffusione della cultura teatrale e per l'*audience development* affiliato al Dipartimento di Studi Umanistici.

Valentina Colopi è dottoranda al secondo anno del Dottorato di Ricerca in Istituzioni pubbliche, sociali e culturali: linguaggi, diritto, storia (curriculum: Tradizioni linguistico-letterarie) presso l'Università del Piemonte Orientale. Il suo progetto di ricerca nasce a seguito del lavoro svolto per la tesi di Laurea Magistrale (in Culture Moderne Comparate presso l'Università degli Studi di Bergamo) dal titolo: *Überlooking: l'occhio di Edward Gordon Craig* e si propone di indagare una particolare forma di corporeità attoriale, il corpo-marionetta, con una prospettiva interdisciplinare orientata all'intreccio fra medicina, estetica e arte dello spettacolo.

Cristina Tosetto è ricercatrice associata dell'Università Bordeaux Montaigne. La sua tesi diretta da Sandrine Dubouilh, Gerardo Guccini e Marco Consolini si intitola *Pour une histoire de la critique dramatique et théâtrale en France et en Italie (1952-1989). Du protocole texto-centré à la fabrique du théâtre*. Questo lavoro ha beneficiato del sostegno dell'Università Franco Italiana e dell'École française de Rome. Membro del comitato scientifico del programma Encr (IMEC/MRSH dell'Università di Caen Normandie), si è occupata di critica e di teatro attra-

verso la stampa e le riviste in linea con l'approccio del Groupe Interuniversitaire sur les Revues de Théâtre (GRIRT). Ha pubblicato i suoi articoli in riviste scientifiche francesi specializzate nel teatro e nella storia dei media. Questo scritto per «Mimesis» è il suo primo articolo in italiano.

Renato Tomasino, già ordinario di Spettacolo e fondatore del DAMS e del Laboratorio Multimediale dell'Università di Palermo (L.U.M.), collaboratore di autorevoli riviste scientifiche e titolare della critica teatrale e filmica presso quotidiani nazionali, è autore di decine di monografie tra le quali una generale ed analitica *Storia dello Spettacolo* (2001) e *Le Divine. Le Primedonne della Lirica dal Barocco al XXI secolo* (2017). D'imminente pubblicazione *C'era una volta la showgirl*, storia della performance seduttiva dalle danzatrici egizie alla Televisione.

Patrizia La Rocca. Conduce il Laboratorio di Storia della danza e Teatro Danza presso il Corso di Laurea in Scienze dei Beni Culturali all'Università cattolica del Sacro Cuore di Milano. Le sue ricerche vertono sulle forme e le estetiche della danza dal XV al XVIII secolo. Co-dirige il gruppo di danza storica Il Leoncello di Legnano (MI). Fra i suoi volumi, (con A. Pontremoli) *Il ballare lombardo. Teoria e prassi coreutica nella festa di corte del XV secolo* (Vita & Pensiero, Milano 1987); (con A. Pontremoli) *La danza a Venezia nel Rinascimento* (Neri Pozza, Vicenza 1993). Ha curato il booklet del CD *The English Dancing Master*, voll. 1 e 2 (Istituto Civico per la Ricostruzione Storica delle Arti e dei Costumi, Cassine-AL 2010).

Paolo Colombo è compositore, direttore e studioso della *phoné*. Ha composto musiche per il teatro e per cortometraggi, l'Inno della Seconda Scuola Militare di Milano. Ha pubblicato *L'Opera svelata. Trattato di Retorica Musicale nel melodramma italiano dell'800* (ABEditore, Milano 2014) e *Music in you. Come si comunica con il suono della parola* (ABEditore, Milano 2015). Di prossima uscita *Elementi di Fonopedia*.

Mimesis Journal Books

La parata dei fantasmi (2018)
Alessandro Cappabianca

L'invenzione del cinema, perfezionamento della fotografia, ha dato modo agli umani di vedere doppi realisticamente di corpi in azione, in realtà ombre, fantasmi, spettri, prima muti, poi parlanti, suscetibili a piacere a ogni proiezione, con il solo limite d'essere condannati a ripetere ogni volta gli stessi gesti, a pronunciare le stesse parole. Eppure questo limite non è solo una condanna, non è solo ripetizione, non ricalca necessariamente i sentieri dell'identico. Il cinema, in certi casi, è in grado di veicolare con le sue immagini qualcosa come una quintessenza, e quelle ombre, quegli spettri, quei doppi, sono in grado di dirci, sul nostro corpo, sul rapporto con il mondo, sui movimenti, sui gesti, sul tempo, sull'identità, sulla memoria, sul mito, qualcosa di rilevante anche sul piano filosofico.

La conférence des sept parfums (2017)
Pierre Guicheney

“Au début des années 1980, à l’occasion des fêtes du mois de Shaban au cours desquelles guérisseurs, voyantes et voyants de la confrérie *gnawa* – on les appelle *mokadma* et *mokaddem* – de Marrakech renouvellent et parfument leurs autels dédiés aux génies et, lorsque c’est possible, leur garde-robe, j’avais rituellement offert au *mokaddem* Laïachi Hamshish une *choukara*, une de ces besaces brodées que quelques vieux Marocains portent encore sous leur djellaba. Je demandai à Laïachi de me céder son ancien sac en échange du nouveau, ce qui le fit bien rire. Il s’exécuta volontiers après avoir transféré dans la besace neuve son *sepsi* et sa blague à kif, quelques pièces de monnaie, deux cauris, une carte d’identité écornée et un paquet de cigarettes Casa Sport à moitié vide.

Des années plus tard, au cours de la dernière *lila* où *Laïachi* officia dans les semaines précédant sa mort, il me contraignit à entrer dans la *raba*, l’espace consacré dédié à la montée et la descente des génies, et à danser toute la nuit. Un cadeau d’adieu, en quelque sorte. Depuis lors, j’ai vécu sur quatre continents et dans mon bocage natal mayennais quelques aventures marquantes liées à ce monde de forces. Autant de secrets parfumés que j’ai précautionneusement mussés dans la *choukara* de Laïachi jusqu’à aujourd’hui.”

Jerzy Grotowski, la forêt polonaise, le chant du tambour, la danse avec les génies *gnawa* au Maroc, la forêt sacrée d’Oshogbo au Nigéria, les guérisseurs de la Mayenne : dans cette *Conférence des sept parfums*, Pierre Guicheney nous conte par fragments qui sont autant de découvertes une vie de voyage dans quelques régions invisibles du monde visible.

Le Jardin. Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985 (2016)

François Kahn

Les évangiles, canoniques ou apocryphes, écrivent quelque chose que le maître n'avait pas l'intention d'écrire. Ce sont des témoignages à la fois de l'intérieur et de l'extérieur. François Kahn fait la même chose avec Jerzy Grotowski, l'un des plus grands maîtres du siècle passé. Témoignage : martyr (auto-exposition totale) et trahison. C'est son vécu qui accueille l'écho d'une présence et la trace d'une transmission ; c'est la contradiction sans solution entre un sens, saisissable et transmissible seulement à travers la vie des corps, et une écriture qui voudrait le représenter. Une aide, pas un texte sacré ni un manuel de recettes, encore moins un guide de tourisme culturel, mais un savoir qui met en évidence la complexité de la question essentielle : comment devenir soi-même. Par un choix scrupuleux des paroles et une composition colorée et fluide, Kahn a créé ce que suggérait l'enseignant : un jardin, un beau jardin, pas un engin insensé de l'ego. Il n'est pas difficile de prévoir que ce Jardin aura, au cours du temps, de nombreux et passionnés lecteurs. (aa)

La nascita del teatro ebraico. Persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948 (2016)

Raffaele Esposito

Con questo volume dedicato al teatro ebraico dalle origini al 1948 si viene a colmare una grave lacuna della pubblicistica non solo italiana. Secondo un luogo comune assai diffuso, l'antropologia e la cultura ebraiche sarebbero caratterizzate da un interdetto assoluto nei confronti del teatro. Qui si dimostra ampiamente che un'attenzione nei confronti del teatro – o per meglio dire dell'espressione performativa – tanto intensa quanto peculiare abbia caratterizzato tutta la storia dell'ebraismo. Dall'episodio biblico di Ester alle rappresentazioni carnevalesche del Purim e poi, a partire dalla metà dell'Ottocento, al teatro yiddish, la cultura ebraica è stata costantemente in dialogo con le varie forme della teatralità, sia adattando ai propri scopi modelli delle culture nazionali sia elaborandone di propri.

L'exkursus di questo volume si ferma all'altezza del 1948, spartiacque di una storia diversa, quella del nuovo Stato d'Israele, uno dei più importanti “esperimenti di modernità” del XX e XXI secolo. Verso la fine di questa prima parte il teatro ebraico incrocia il proprio destino con quello del teatro yiddish. Qui si dà il caso singolare di una civiltà che si è espressa, al momento dell'ingresso nella modernità, in due sistemi teatrali molto differenti, a partire dalla lingua, e spesso in contrasto tra loro. Ed è proprio in questo momento che – nell'intreccio tra impresa sionista, recupero dell'antica lingua e costruzione identitaria dell'Ebreo Nuovo – prende vita il teatro nazionale di Israele.

L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro (2015)
Marcella Scopelliti

Nell'anno che segna il cinquantesimo anniversario dalla scomparsa di Martin Buber, questo volume svela un ritratto inedito del filosofo colto nei suoi anni giovanili sullo sfondo di un'incandescente Vienna *fin de siècle* e riunisce, per la prima volta in italiano, una breve antologia di testi buberiani sul teatro. Per il giovane sionista il teatro costituisce un mezzo di ricomposizione etica e politica del mondo e l'attore si presta come prototipo universale di un uomo "nuovo" e autentico. Viene qui ricostruita una densa vicenda biografica via via animata da personaggi inattesi come Eleonora Duse, Ermete Novelli, il pittore Lesser Ury e Adolphe Appia. Si dimostra come l'incontro di Buber con il teatro costituisca senza dubbio una decisiva spinta verso il futuro e più maturo pensiero dialogico. La prospettiva del volume estende la portata del pensiero buberiano oltre i confini dell'ebraismo, facendo emergere una poetica (un "fuoco inesauribile") valida per ogni uomo occidentale alle prese con la riformulazione della propria tradizione. In questo senso trova spazio nell'ultimo capitolo un'attenta analisi biografica e performativa di Jerzy Grotowski, il regista polacco che rivoluzionò il teatro del Novecento e che da oggi è così possibile includere in una tradizione "simpatica" che annovera Martin Buber come maestro e ispiratore.

Carmelo Bene fra teatro e spettacolo (2014)
Salvatore Vendittelli, a cura di Armando Petrini

Salvatore Vendittelli collabora con Carmelo Bene nei primi di attività dell'attore e regista pugliese, fra il 1961 e il 1971. Un periodo cruciale dell'attività di Bene, ancora oggi poco indagato, che attraverso questo libro possiamo conoscere e comprendere meglio nei suoi diversi aspetti. Le parole appassionate di Vendittelli inoltrano il lettore nello straordinario e magmatico laboratorio teatrale di Bene, evidenziando gli snodi principali del suo lavoro artistico, nonché i picchi della sua meravigliosa arte grottesca. Contemporaneamente, vengono anche affrontati e discussi i nervi scoperti di una proposta teatrale la cui 'scandalosa grandezza' non è priva di contraddizioni.

*Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale".
L'arte performativa tra natura e culture* (2014)
Edoardo Giovanni Carlotti

Anziché in base a un intento di ricostruzione della loro evoluzione nel tempo, le teorie e le visioni che hanno descritto l'esperienza del teatro e delle arti performative, secondo la condizione peculiare dello spettatore, sono qui affrontate sulla base di un campionamento di momenti e posizioni di rilievo nelle diverse epoche e culture, dove la cronologia assume la funzione di riferimento e indice del mutare di circostanze sociali, economiche e religiose, entro le quali il fenomeno di tale esperienza assume valenze talvolta antitetiche, spesso discordanti. «Tra natura e culture», sulla scorta della tradi-

zione e alla luce degli sviluppi recenti degli studi scientifici sull'esperienza cosciente, può delinearsi l'orizzonte ideale per indagare una modalità del comportamento umano che, per la sua qualità non ordinaria, è forse in grado di fornire elementi per un approccio più completo alla realtà.

Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899) (2014)

Giuliana Altamura

Il volume, nato dall'esigenza di rivalutare l'esperienza teatrale simbolista affrancandola dall'annoso pregiudizio sulla sua anti-teatralità, propone una ricostruzione storico-biografica della figura di Lugné-Poe – attore, regista, direttore, nonché principale animatore del teatro simbolista francese – e del suo teatro, l'Œuvre, per riconoscerne i tentativi di sperimentazione scenica. Ripercorrendo la prima parte della vita del protagonista di questa affascinante stagione, lo studio traccia – con un criterio rigorosamente cronologico – un capitolo fondamentale della storia del teatro, affrontato finora quasi unicamente dal punto di vista della teoria, della poetica e dell'analisi testuale. Partendo da un attento studio del contesto della nascita del teatro simbolista, la ricostruzione delle fortune alterne dell'Œuvre si sofferma, stagione per stagione, sui singoli spettacoli e sulla loro fortuna critica, oltre che sulle vicende interne delle relazioni umane e professionali intrattenute con artisti, scrittori, poeti, attori che per una ragione o per l'altra sfiorarono le vicende del teatro. Il volume, frutto di un ampio lavoro di documentazione, ricontestualizza l'esperienza dell'Œuvre alla luce della consapevolezza contemporanea, rilevandone l'importanza per gli sviluppi delle avanguardie e dando inoltre maggiore spessore alla personalità di Lugné-Poe, da cui la scelta di un taglio biografico che, attraverso la ricostruzione di una vicenda professionale tanto ricca, arrivi a descrivere l'uomo, testimone e attore di un momento epocale di trasformazione.

Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo (2013)

Antonio Pizzo

Il volume propone una ricognizione sul tema della drammaturgia alla luce dell'evoluzione dei linguaggi informatici e delle tecnologie digitali negli ultimi tre decenni. In particolare, il saggio analizza alcune nozioni chiave della scrittura drammatica e guida il lettore in un percorso tra la scrittura scenica multimediale e la drammaturgia delle procedure algoritmiche. La drammaturgia, intesa come arte di progettare e scrivere lo spettacolo, non è immune dai cambiamenti causati nel mondo della comunicazione dall'affermazione dei nuovi media digitali e interattivi. Il saggio individua i punti fondamentali di questa contaminazione, accompagnando gli elementi teorici con moltissimi esempi pratici.

Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi (2012)
Antonio Attisani

Il cammino proposto da Attisani conduce a mete inattese, che non configurano risposte teoriche, ma invitano e costringono a una trasformazione della postura consueta con la quale ci si confronta con un testo di “storia del teatro” (o con qualsiasi altro testo in senso lato). Da una parte, infatti, viene presentata una rilettura del “fare francescano” nella sua dimensione originariamente teatrale, liberandolo dal canone agiografico e restituendo il senso della sua “santità” a una pratica di poesia organica e di disciplina performativa; dall’altra parte, vengono evocate e descritte aperture attuative che, dall’interno della più alta tradizione teatrale novecentesca, segnano la via di una eredità possibile. (fĉ)

Jerzy Grotowski. L’eredità vivente (2012)
Aa.Vv.

Il XXI secolo è destinato a diventare il “secolo di Grotowski” perché, come dimostrano i saggi raccolti in questo volume, in diversi paesi del mondo stanno nascendo nuove riflessioni e nuove pratiche del teatro all’insegna dell’incontro più che della rappresentazione e dello spettacolo e ciò soprattutto per merito del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Contributi di Bénédicte Boisson, Franco Perrelli, Maria Pia Pagani, Magda Romanska, Tatiana Motta Lima, Antonio Attisani, Giulia Randone, Iwona E. Rusek, Éric Vautrin, Yannick Butel, Kris Salata, Isabelle Schiltz, Mario Biagini.

Atto secondo. Nel mare del teatro (1966-1993), Celid 2018.
Antonio Attisani

Atto secondo, titolo di questo libro e unico superstite di una commedia che, nelle sue altre parti, non verrà mai scritta. Una narrazione che si snoda dal sogno adolescenziale del teatro (chi sa perché?) ai primi passi sulla scena, dalle avventure della formazione al successo professionale, dal Piccolo Teatro al Teatro del Sole e alla cooperazione teatrale. E ancora, nell'Italia degli anni non solo di piombo, il passaggio all'editoria militante, poi alla critica e all'organizzazione culturale. La contrastata direzione di un festival conclude l'atto e prelude al seguente, quello dell'insegnamento universitario. Sempre guidato dall'amore per il teatro. Un amore che non smette di interrogare.



Tutto era musica

Figure e motivi del teatro e del cinema yiddish tra Europa e America

1. Antonio Attisani con Veronica Belling, Marida Rizzuti, Luca Valenza, *Tutto era musica. Indice sommario per un atlante della scena yiddish* (2016)
2. Antonio Attisani e Alessandro Cappabianca con Silvia Ferrannini, Beatrice Fortuna, Marida Rizzuti, Matteo Tamborrino, Ugo Volli, *Cercatori di felicità. Luci, ombre e voci dello schermo yiddish* (2018)
3. Antonio Attisani, *Da Odessa a New York: una Grande Aquila, un re dello shund e altre sorelle vagabonde* (2016)
4. Antonio Attisani, *Maurice Schwartz e i teatri d'arte yiddish* (2018)
5. Antonio Attisani, *Solomon Michoels e Veniamin Zuskin. Vite parallele nell'arte e nella morte* (2013, 2014)
6. Claudia D'Angelo, *Re Lear. Storia di uno spettacolo yiddish sovietico* (2017)
7. Giulia Randone, *Indomita yidische mame. Ida Kamiska e la sua famiglia teatrale* (2018)
8. Marida Rizzuti, *La terza generazione: Molly Picon e gli artisti yiddish born in Usa*
9. Ala Zuskin Perelman, *I viaggi di Veniamin Zuskin. Vita, arte e destino di un attore ebreo* (2019)
10. Raffaele Esposito, *La drammaturgia yiddish*

www.aAccademia.it

EDITORIALE

MJ, chi va e chi viene, occhi diversi

Antonio Attisani

SAGGI. TEATRO DEI SESSI

La mimesi invertita: inversione di genere e condanna del teatro nel pensiero di Platone

Manlio Marinelli

Imbambolate e sanguigne: rosee cose di carne. Per una ricognizione sui personaggi femminili nel teatro di Rosso di San Secondo

Maria Chiara Provenzano

Hister Ergo Sum. La Rappresentazione della Sessualità Femminile Isterica, fra Clinica e Teatro

Valentina Colopi

Sesso, carta e palco. La fabbrica del teatro nelle riviste LGBT+ «Fuori!», «Lambda» e «Babilonia» (1971-1984)

Cristina Tosetto

PUNTI DI VISTA

Rita Renoir. Quando Artaud fa lo striptease

Renato Tomasino

La danza meccanica. Automi danzanti fra XVI e XVII secolo

Patrizia La Rocca

La *phoné* quotidiana. Attraverso la Fonopedia

Paolo Colombo

LETTURE E VISIONI

Di alcune tracce che il teatro deposita: note sull'esposizione.

Lo stupore della materia. Il teatro di de Berardinis-Peragallo (1967-1979)

Enrico Pitozzi

aAaAaAaAaAaAaA

