

BT  
137  
2022

# BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista semestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE



STUDI DI TEATRO, ARTI PERFORMATIVE, CINEMA  
E TECNOLOGIE PER LO SPETTACOLO DIGITALE

Annuario del Dottorato di ricerca di Musica e Spettacolo  
della Sapienza Università di Roma

PARTE SECONDA



BULZONI EDITORE  
Via dei Liburni 14 - 00185 Roma

IT ISSN 0045-1959

€ 22,00

BIBLIOTECA TEATRALE

BULZONI

BT 137, gennaio-giugno 2022

BULZONI EDITORE

## **BT 137 (gennaio-giugno 2022)**

Biblioteca Teatrale n. 137 (gennaio-giugno 2022)  
Rivista semestrale di studi e ricerche sullo spettacolo  
fondata da Ferruccio Marotti e Cesare Molinari

### **Studi di teatro, arti performative, cinema e tecnologie per lo spettacolo digitale**

#### **Annuario del Dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo della Sapienza Università di Roma · Parte seconda**

Direttore: Ferruccio Marotti (prof. emerito, Sapienza Università di Roma)

Comitato scientifico: Paul Allain (University of Kent), Christopher B. Balme (Ludwig-Maximilians-Universität München), Francesco Ceraolo (Università del Salento), Josette Féral (Université du Québec à Montréal), Delia Gambelli (Sapienza Università di Roma, in quiescenza), Evelyne Grossman (Paris Diderot – Paris 7), Stefan Hulfeld (Universität Wien), Leszek Kolankiewicz (Uniwersytet Warszawski), Hans-Thies Lehmann (Goethe-Universität Frankfurt am Main), David J. Levin (University of Chicago), Fernanda Suely Muller (Universidade Federal do Ceará), Desirée Sabatini (Link Campus University), Richard Schechner (New York University), Emanuele Senici (Sapienza Università di Roma), Gabriele Sofia (Université Grenoble Alpes)

Comitato editoriale: Leonardo Vincenzo Boccia (Universidade Federal da Bahia), Maria Grazia Bonanno (Università di Roma “Tor Vergata”, prof. emerito), Silvia Carandini (Sapienza Università di Roma, in quiescenza), Roberto Ciancarelli (Sapienza Università di Roma, in q.), Yuri Brunello (Universidade Federal do Ceará), Fabrizio Deriu (Università di Teramo), Vito Di Bernardi (Sapienza Università di Roma), Guido Di Palma (Sapienza Università di Roma), Renzo Guardenti (Università di Firenze), Aleksandra Jovičević (Sapienza Università di Roma), Stefano Locatelli (Sapienza Università di Roma), Luciano Mariti (Sapienza Università di Roma, in q.), Cesare Molinari (Università di Firenze, prof. emerito), Gabriele C. Pfeiffer (Universität Wien), Paola Quarenghi (Sapienza Università di Roma, in q.), Raissa Raskina (Università di Cassino), Luisa Tinti (Sapienza Università di Roma, in q.), Daniele Vianello (Università della Calabria), Christina Zoniou (University of Peloponnese)

Redattore capo: Irene Scaturro  
Redazione: Cecilia Carponi, Annamaria Corea, Aldo Roma

Direttore responsabile: Irene Scaturro  
Curatrice del fascicolo: Aleksandra Jovičević  
Redazione del fascicolo: Aldo Roma  
Traduzioni: Aleksandra Jovičević  
Fotocomposizione e impaginazione: Aldo Roma

Il presente volume è pubblicato con il contributo del Dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo - curriculum Studi di teatro, arti performative, cinema e tecnologie per lo spettacolo digitale.

Pubblicazione sostenuta da:  
Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Sapienza Università di Roma

Sito internet della rivista:  
<https://saras.uniroma1.it/ricerca/pubblicazioni/riviste/biblioteca-teatrale>

Sito internet dell'editore:  
<http://www.bulzoni.it/it/riviste/biblioteca-teatrale-1>

I saggi pubblicati nella rivista sono sottoposti alla procedura di *double blind peer review*. L'elenco dei revisori di «Biblioteca Teatrale» è pubblicato sulla pagina web della rivista all'indirizzo <https://saras.uniroma1.it/biblioteca-teatrale-rivista-di-studi-e-ricerche-sullo-spettacolo/elenco-dei-revisori>

Amministrazione: Bulzoni Editore, via dei Liburni 14,  
00185 Roma, tel. 06/4455207 / Fax 4450355

Abbonamento annuo  
Italia, € 40,00  
Estero, € 65,00

Un fascicolo € 22,00

Per i versamenti in conto corrente postale servirsi  
del n. 31054000 intestato a Bulzoni Editore,  
via dei Liburni 14, 00185 Roma.

© 2022 by Bulzoni Editore

Le opinioni espresse negli scritti qui pubblicati impegnano solo la responsabilità dei singoli autori.  
I testi devono pervenire alla Redazione completi del sommario e conformi alle norme tipografiche della rivista.

I testi contenuti in questo fascicolo non potranno essere riprodotti in tutto o in parte, nella lingua originale o in traduzione, senza l'autorizzazione scritta della direzione.

Registrazione presso il Tribunale di Roma, Reg. Stampa, n. 378/86 del 23/6/1986

Stampa: Centro Stampa di Meucci Roberto - Città di Castello (PG)

# BIBLIOTECA TEATRALE

Rivista semestrale di studi e ricerche sullo spettacolo

NUOVA SERIE

## STUDI DI TEATRO, ARTI PERFORMATIVE, CINEMA E TECNOLOGIE PER LO SPETTACOLO DIGITALE

Annuario del Dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo  
della Sapienza Università di Roma

PARTE SECONDA

*a cura di*  
Aleksandra Jovićević

BULZONI EDITORE

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica,  
la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.  
L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171  
della Legge n. 633 del 22/04/1941

ISSN 0045-1959

© 2022 by Bulzoni Editore S.r.l.  
00185 Roma, via dei Liburni, 14  
<http://www.bulzoni.it>  
e-mail: [bulzoni@bulzoni.it](mailto:bulzoni@bulzoni.it)

## Indice

Ferruccio Marotti, <i>Peter Brook, l'ultimo abbraccio</i> .....	p.	9
<i>Sommari</i> .....	»	17
Aleksandra Jovičević, <i>Storia del teatro e storia della performance come opere aperte. Studi di teatro, arti performative, cinema e tecnologie per lo spettacolo digitale: introduzione all'Annuario del Dottorato di ricerca in Musica e Spettacolo..</i>	»	33
Chiara Pasanisi, <i>Donne e teatro: prospettive e direzioni per un percorso in evoluzione</i> .....	»	41
Annalisa Sacchi, <i>Una città e tre eventi. Per una genealogia decentrata dell'avanguardia performativa europea</i> .....	»	57
Marco Baravalle, <i>Utopie teatrali tra gli anni '60 e '70: Scabia, Living Theatre e Ronconi</i> .....	»	77
Daniele Vergni, <i>Azione e comportamento in Italia (1967-1973). Questioni terminologiche e specificità linguistiche dell'azione come pratica nelle arti visive</i> .....	»	97
Martina Storani, <i>La pedagogia nel Teatro Carcere. Metodi e strategie formative di Valentina Esposito e Diego Pileggi..</i>	»	123
Desirée Sabatini, <i>Le relazioni disfunzionali nella scrittura scenica di Neil LaBute</i> .....	»	153

Aleksandra Jovićević, <i>Quale testo della performance? Questioni aperte tra creazione e documentazione del testo performativo nel teatro contemporaneo</i> .....	» 173
Ilenia Caleo, <i>Meteorologia di corpi ibridi. Performance e queer ecologies</i> .....	» 187
Valerio Di Paola, <i>Corpi condivisi: progettare l'immagine dell'attore per i contenuti promozionali transmediali</i> .....	» 207
Maria Grazia Berlangieri, <i>Dove ha luogo la performance? Identità digitali, transmedialità e spazio della narrazione. Case histories: Romeo@Giulietta - #ShakespeareinInstagram</i> .....	» 229
Letizia Gioia Monda, <i>Strategie transmediali per la diffusione della cultura della danza. Prospettive di attuazione dal progetto europeo CLASH!</i> .....	» 253

## MATERIALI

Jon McKenzie, <i>Digitality, Transmedia Knowledge, Collective Thought-Action</i> .....	» 279
--	-------

## MISCELLANEA DI STUDI

Raffaella Di Tizio, <i>L'Estetica del performativo e la Scienza del teatro. Appunti per una riflessione sulla storiografia teatrale e lo studio del contemporaneo</i> .....	» 295
---	-------

## RECENSIONI

Paolo Puppa, *Non celebrazioni, ma risonanze. Sul volume di Annamaria Andreoli, Cose dell'altro mondo. Pirandello e Dante, Salerno editrice, Roma 2022*..... » 317



## *Sommari*

CHIARA PASANISI

### *Donne e teatro: prospettive e direzioni per un percorso in evoluzione*

Il saggio delinea uno stato dell'arte in riferimento agli studi italiani incentrati sulle attrici e sulle registe. Sebbene non si sia ancora sistematizzata una prospettiva di ricerca che tenga conto delle istanze dei women's studies e dei gender studies, si registra talora un cambio di passo, soprattutto a opera di alcune studiose che hanno indagato le donne di scena in un'ottica che tiene conto di tali discipline e della storia delle donne. L'autrice illustra, quindi, le direzioni praticabili finora percorse nell'ambito della teatrologia italiana. Emergono vari filoni di ricerca, incentrati sulle capocomiche, sulle prime attrici, sul rapporto tra donne e drammaturgia, e sul rapporto tra donne e regia. All'interno di essi si riscontrano interessanti casi di riabilitazione di memorie storiche rimosse dal canone.

### *Women and Theatre: Perspectives and Directions for an Evolving Path*

The essay outlines the state of art regarding Italian studies on actresses and women theatre directors. Although a clear research perspective based on women's studies and gender studies has not yet been systematised, some changes have been introduced, especially by some female scholars who have researched women working in the theatre from a perspective that takes into account these disciplines and women's history. Therefore, the author illustrates new directions that have been pursued so far in the Italian theatre studies. Various lines of research emerge, focused on female theatre company leaders, first actresses, the relationship between women and dramaturgy, and between women and stage direction. These research paths disclose interesting cases of rehabilitation of historical memories removed from the canon.

ANNALISA SACCHI

*Una città e tre eventi. Per una genealogia decentrata dell'avanguardia performativa europea*

In un anno, il 1959, e in una città, New York, una consolidata tradizione storiografica ha fissato l'esordio dell'avanguardia performativa occidentale. Qui il medesimo anno è assunto da una prospettiva inedita che stabilisce a Venezia il suo centro, seguendo, in uno stretto giro d'anni, tre eventi capitali che permettono di ridisegnare una geografia relazionale e politica dell'avanguardia scenica. Il primo riguarda le vicende che porteranno al debutto di Carmelo Bene con il leggendario *Caligola* di Camus. La relazione tra arte e azione al centro di questo lavoro e il ruolo di guida dell'intellettuale sono qui ricondotti al dibattito che opponeva Sartre e Camus rispetto alla Guerra d'Algeria e le lotte decoloniali. L'indipendenza algerina brucia poi nel secondo evento qui preso in esame, considerato il primo happening europeo: l'*Anti-Procès* di Jean-Jacques Lebel e Alain Jouffroy. Una denuncia al colonialismo, fortemente debitrice alle posizioni di Sartre, è infine *Intolleranza 1960*, l'«azione scenica» di Nono ancora a Venezia.

*One City and Three Events. For a Decentralised Genealogy of the European Performative Avant-Garde*

Well known historiographical traditions has established in the year 1959, and in the city of New York, the debut of the western performative avant-garde. In this article, this very year is assumed to propose an unprecedented perspective that points its centre in Venice. Three crucial events are here analysed that make it possible to redesign a relational and political geography of the performing arts. The first one concerns the events leading to Bene's work with the legendary Camus' *Caligula*. The relationship between art and action at the centre of the play, along with the leading role of the intellectual are here traced back to the debate that opposed Sartre and Camus with respect to the Algerian war and the decolonial struggles. Algerian independence is on fire then in the second event examined, and considered as the first European happening: the *Anti-Procès* by Jean-Jacques Lebel and Alain Jouffroy. A repudiation of colonialism, heavily indebted to Sartre's positions,

is at stake in the third event analysed: *Intolleranza 1960*, Nono's «scenic action» that premiered in Venice as well.

MARCO BARAVALLE

*Utopie teatrali tra gli anni '60 e '70: Scabia, Living Theatre e Ronconi*

L'articolo analizza e compara alcune declinazioni teatrali dell'utopia nell'Italia degli anni '60 e '70. Giuliano Scabia, in pieno autunno caldo, sperimenta una via teatrale alla lotta di classe attraverso il decentramento e la partecipazione. L'utopia pare già obsoleta in *Paradise Now*, del Living Theatre. Uno spettacolo «eccedente», con i piedi saldamente piantati nel presente, teso al compimento della «bella rivoluzione anarchica non violenta». Luca Ronconi, a metà degli anni '70, rilegge Aristofane in chiave contemporanea con l'obiettivo di svelare il carattere di piccolo sogno borghese che si cela sotto la superficie del grande slancio utopico di quegli anni. Ciononostante, l'utopia occupa un posto nel teatro ronconiano di quel frangente. È nell'esperimento del Laboratorio di progettazione teatrale di Prato che emerge l'utopia di un teatro scientifico-laboratoriale in opposizione allo spettacolo-prodotto.

*Theatrical Utopias Between the 1960s and 1970s: Scabia, the Living Theatre and Ronconi*

The article analyses and compares some theatrical declinations of utopia in Italy in the 1960s and 1970s. Giuliano Scabia, in the middle of Hot Autumn, experimented a theatrical way to class struggle through decentralisation and participation. Utopia already seems obsolete in *Paradise Now*, by the Living Theatre. An “exceeding” performance, with its feet firmly planted in the present, aimed at the fulfilment of the «beautiful non-violent anarchist revolution». Luca Ronconi, in the mid-1970s, re-reads Aristophanes in a contemporary key with the aim of revealing the character of petty bourgeois dreaming that lurks beneath the surface of the great utopian impetus of those years. Nevertheless, utopia has a place in Ronconian theatre at that juncture. It is

in the experiment of the Laboratorio di progettazione teatrale in Prato that the utopia of a scientific-laboratory theatre emerges in opposition to the spectacle as a product.

DANIELE VERGNI

*Azione e comportamento in Italia (1967-1973). Questioni terminologiche e specificità linguistiche dell'azione come pratica nelle arti visive*

Il saggio propone una ricognizione e analisi delle terminologie impiegate per descrivere l'azione in prima persona nelle arti del secondo Novecento: happening, *event*, *environments* e "comportamento", quest'ultimo utilizzato nella performance art degli artisti italiani negli anni Settanta. Tutt'oggi non solo c'è molta confusione su cosa sia stato il "comportamento" italiano, oggetto specifico dell'intervento, ma anche le altre terminologie, più diffuse, sono spesso appiattite e rese intercambiabili. La riflessione sulle terminologie, fondata sull'analisi delle pratiche, si concentra negli anni '67-'73, momento di maggior emersione di queste prassi all'interno di una vasta fenomenologia di pratiche concentrate sull'azione e messe in atto dalle neoavanguardie. In questo modo il saggio affronta anche il problema delle differenze e convergenze in quegli anni tra "teatralità" e "performatività".

*Action and Behaviour in Italy (1967-1973). Terminology Issues and Linguistic Specificities of Performance as a Practice Within Visual Arts*

The essay offers a survey and analysis of concepts used to describe individual artistic performances during the second half of the twentieth century: happenings, actions, environmental and "behavioral" performances executed by Italian artists in the Seventies. Nowadays, not only there is a lot of confusion about what the Italian "behavioral" performance means and what was its specific object, but also on the other more widespread terminologies that are often flattened and made interchangeable. This reflection on terminologies, based on the analysis of practices, focuses on the years between 1967 and 1973, the moment of highest peak of these practices within a vast phenomenology of practices focused on action and implemented by the neo-avant-gardes. The essay

also addresses the problem of differences and convergences in those years between “theatricality” and “performativity”.

MARTINA STORANI

*La pedagogia nel Teatro Carcere. Metodi e strategie formative di Valentina Esposito e Diego Pileggi*

Quando il teatro agisce in contesti di privazione della libertà gli aspetti formativi messi in luce nelle riflessioni degli studiosi tendono a concentrarsi sugli effetti che investono la sfera personale dell'individuo in quanto detenuto, anziché sull'individuo in quanto attore. L'evidente acquisizione di competenze attoriali presuppone però l'applicazione di un metodo pedagogico teatrale da parte del conduttore di un gruppo di Teatro Carcere. In questo saggio si indagano le possibilità di trasmissione delle tecniche d'attore nei contesti laboratoriali detentivi attraverso l'analisi di due casi di studio: il metodo pedagogico di Valentina Esposito, strutturatosi nel carcere romano di Rebibbia N.C. e rimodulato in séguito nel lavoro con gli attori ex detenuti della Compagnia Fort Apache Cinema Teatro (FACT), e la metodologia adottata da Diego Pileggi, direttore dell'Associazione Fundacja Jubilo, attiva nel carcere di Breslavia in Polonia.

*Pedagogy in Theatre Applied in Prison. Methods and Training Strategies by Valentina Esposito and Diego Pileggi*

When the theatre is applied in a prison context, then the scholars tend to focus on its educational aspects on a person as the prisoner rather than on a person as the actor. However, the evident acquisition of acting skills could be a basis for the use of acting method by the director of a Prison Theatre Group. This essay investigates the possibilities of transmitting acting techniques through a prison laboratory by presenting two case studies: the pedagogical method of Valentina Esposito, who first started to work in the Roman prison of Rebibbia N.C., and then continued to work with a company made of former prisoners, the Fort Apache Cinema Theatre Company (FACT); as well as the methodology adopted by Diego Pileggi, the director of the Fundacja Jubilo Association, active in the Wrocław prison in Poland.

DESIRÉE SABATINI

*Le relazioni disfunzionali nella scrittura scenica di Neil LaBute*

Il saggio propone un'analisi della drammaturgia di Neil LaBute, in particolare *Bash* e la trilogia della bellezza – *Reason to be Pretty*, *The Shape of Things*, *Fat Pig* – dove l'esistenza e le azioni individuali si articolano come una diretta conseguenza del nostro apparire, determinando, nel bene e nel male, l'animo umano. La riflessione approfondisce il mondo scenico del drammaturgo partendo dalle influenze di autori americani come David Mamet, Arthur Kopit, Sam Shepard e autori inglesi come Harold Pinter, Tom Stoppard, John Osborne. Si evidenzia una drammaturgia che, attraverso trame dirette e crude e un linguaggio frammentato estremo e grottesco, si oppone ai dogmi modernisti, tentando di offrire al pubblico un percorso di conoscenza che mostra le contraddizioni della società di massa e l'eterno dramma dell'umano. Il fine è evidenziare come LaBute abbandoni il carattere paradossale della decostruzione del teatro postmoderno, la discontinuità e l'eccesso per ridefinire il legame fra un'estetica del corpo e le azioni che ne conseguono.

*Dysfunctional Relationships in Neil LaBute's Stage Writing*

The article represents an analysis of Neil LaBute's dramaturgy, in particular his play, *Bash* and the "beauty" trilogy – *Reason to be Pretty*, *The Shape of Things*, *Fat Pig* – where individual existence and actions are expressed as a direct consequence of someone's appearance, determining, for better or for worse, the human soul. The reflection explores the scenic world of the playwright starting from the influences of American authors such as David Mamet, Arthur Kopit, Sam Shepard and English authors such as Harold Pinter, Tom Stoppard, John Osborne. LaBute's dramaturgy consists of direct and crude plots and an extreme and grotesque fragmented language that opposes modernist dogmas, trying to show to the audience the contradictions of contemporary mass society and human existence. The aim of the text is to highlight how LaBute abandons the paradox of the deconstruction in the postmodern theater, as well as discontinuity and excess in order to redefine the link between an aesthetics of the body and the actions that follow it.

ALEKSANDRA JOVIĆEVIĆ

*Dal palcoscenico alla pagina: il testo della performance nel teatro contemporaneo*

Il contributo affronta le diverse forme di testo della performance, un fenomeno ancora nuovo nel teatro contemporaneo che necessita di nuovi strumenti per la sua analisi. La trasformazione strutturale del testo teatrale nel testo della performance, incluso il ruolo dello spettatore in esso, conferma il fatto che *testo della performance* non significa semplicemente un nuovo tipo di testo scritto – e ancor meno un nuovo tipo di testo teatrale – ma piuttosto un ipertesto sostanzialmente modificato. Soprattutto, il testo della performance potrebbe essere definito anche come un testo aperto della performance, nel senso che richiede agli spettatori di essere i suoi co-autori attivi. Possiamo quindi definire il testo performativo come una *scrittura scenica*, una scrittura collettiva, o un ipertesto, o *stretch text*, o anche una *écriture corporelle*? E come può essere tradotto da una fase all'altra per essere conservato per i futuri studi? Il testo della performance è impossibile senza il suo autore, quindi l'articolo tratta le performance del Wooster Group, Motus, Silvia Calderoni, René Pollesch, Joris Lacoste, Milo Rau, Oliver Frljić e Édouard Louis, tutti gli autori che producono costantemente testi di performance, senza separare il processo di scrittura dalla regia oppure dalla recitazione.

*From Stage to Page: The Performance Text in the Contemporary Theatre*

The paper deals with different forms of the performance text, still a new phenomenon in the contemporary theatre that requires new instruments for its analysis. The structural transformation of the written text into the performance, including the role of the spectator in it, confirms the fact that the performance text does not simply mean a new kind of the written text – and even less a new type of theatre text, but rather an essentially changed hypertext. Rather, the performance text could be called also an open text of the performance, in the sense that it requires spectators to become its active co-writers. Can we therefore define the performance text as a *scenic écriture*, collective writing, or hypertext, or stretch text, or even *écriture corporelle*?

And how it can be translated from stage to page, in order to be preserved for future studies? Performance text is impossible without its author(s), therefore the paper deals with the performances of The Wooster Group, Motus, Silvia Calderoni, René Pollesch, Joris Lacoste, Milo Rau, Oliver Frljić and Édouard Louis, who are all constantly producing performance texts without separating the process of writing from directing or performing.

ILENIA CALEO

*Meteorologia di corpi ibridi. Performance e queer ecologies*

Sempre più la scena contemporanea interroga il confine tra umano e non umano: quali corpi agiscono la scena? Solo i corpi umani sono abilitati? Questioni che aprono alla teoria politica: solo l'umano agisce? Il saggio indaga la relazione tra performance e azione attraverso le tracce del pensiero femminista neomaterialista. Se il concetto di performatività elaborato da Butler e mutuato dalla scena apre a una nuova teoria dell'agire e della corporeità, Karen Barad amplia questo concetto alla possibilità di una performance di corpi non umani, sviluppando una proposta postantropocentrica e postumana del performativo. È una prospettiva che interessa gli studi sulle pratiche artistiche, perché fornisce un'alternativa forte alle teorie della rappresentazione. Corpi ibridi, ormonali, postumani, mostruosi, corpuscoli o *cyborg*, inanimati sono possibili partiture affettive, fiction performative che la scena contemporanea indaga e inventa, in risonanza con la teoria che ripensa la materia.

*Meteorology of Hybrid Bodies. Performance and Queer Ecologies*

The contemporary scene is increasingly questioning a boundary between human and non-human: which bodies act on the scene? Are only human bodies enabled? Questions that open up to political theory: only the human can act? The essay investigates the relationship between performance and action through the traces of neo-materialist feminist thought. If the concept of performativity developed by Butler and altered from the scene opens up a new theory of action and corporeality, Karen Barad expands this concept to the possibility of a

performance of non-human bodies, developing a post-anthropocentric and posthuman possibility of the performativity. It is a new perspective that interests studies on artistic practices, because it provides a strong alternative to the theories of representation. Hybrid, hormonal, post-human, monstrous, corpuscle or cyborg, inanimate bodies are possible affective scores, performative fiction that the contemporary scene investigates and invents, in resonance with the theory that rethinks the matter.

VALERIO DI PAOLA

*Corpi condivisi: progettare l'immagine dell'attore per i contenuti promozionali transmediali*

Il saggio, parte di una ricerca dottorale sul tema del design dei contenuti promozionali transmediali per l'intrattenimento, propone l'analisi quantitativa e qualitativa di alcune campagne promozionali transmediali esemplari, tra cinema e serialità televisiva, per osservare le strategie di rappresentazione dell'immagine del corpo di attrici e attori attraverso il social network Instagram, indagando altresì i recuperi e le sopravvivenze di pratiche di design già consolidate e collegabili al divismo classico.

*Shared Bodies: Designing the Actor's Image for Transmedia Promotional Content*

The article derives from a doctoral research on the design of promotional contents of the transmedia entertainment, and proposes a quantitative and qualitative analysis of some exemplary transmedia promotional campaigns, between cinema and television series, in order to trace the strategies of image representation of actors' bodies in a social network, Instagram, also investigating the remnants and surviving forms of traditional design practices connected to classic celebrity promotion.

MARIA GRAZIA BERLANGERI

*Dove ha luogo la performance? Identità digitali, transmedialità e spazio della narrazione. Case histories: Romeo@Giulietta - #ShakespeareinInstagram*

Il saggio propone una riflessione sull'allargamento della scena dallo spazio materiale a quello immateriale della rete web, dei network di immagini e dei dati personali di un pubblico disperso in una narrazione "dataficabile", svilito dalla computazionale esigenza di esistere nell'autoproduzione della propria immagine in rete. Sulla base di queste riflessioni, l'autrice espone un suo caso studio condotto insieme al collettivo di ricerca HackMedia dal titolo *Romeo@Giulietta - #ShakespeareinInstagram*, adattamento intermediale per Instagram dell'omonima opera Shakespeariana.

*Where Does the Performance Take Place? Digital Identities, Transmediality and the Space of Narration. Case Histories: Romeo@Giulietta - #ShakespeareinInstagram*

The essay proposes a reflection on the enlargement of the scene from the material space to the immaterial space of the Web, the networks of images and personal data of an audience dispersed in a "datafied" narration, degraded by the computational need to exist in the self-production of one's own image on the Web. On the basis of these reflections, the author presents a case study she conducted, together with the research collective HackMedia, entitled *Romeo@Giulietta - #ShakespeareinInstagram*, an intermedial adaptation for Instagram of the homonymous Shakespearian play.

LETIZIA GIOIA MONDA

*Strategie transmediali per la diffusione della cultura della danza. Prospettive di attuazione dal progetto europeo CLASH!*

L'articolo mira a presentare le strategie transmediali attuate dai ricercatori della Sapienza Università di Roma nell'ambito del progetto europeo *CLASH! When Classic and Contemporary Dance Collide and*

*New Forms Emerge*. Obiettivo del saggio è esporre come la piattaforma *CLASH! eBook* e l'evento digitale *CLASH! International Festival. The Hybrid in Dance Models, between Classic and Contemporary* rappresentino due prodotti nati con diverse finalità ma che, in egual modo, rispettando un preciso disegno coreografico organizzano insieme vari saperi, principi etici ed estetiche performative per farli danzare attraverso interfacce grafiche. L'analisi di tali prototipi, prendendo in considerazione i recenti dibattiti nell'ambito delle digital humanities, si concentra sulle potenzialità di tali dispositivi digitali di generare nuovi sistemi di rappresentazione della conoscenza tacita proveniente dalle pratiche coreutiche, così come forme di performance digitali attuate su social network, e quindi dedicate alla comunità del web.

*Transmedial Strategies for the Dissemination of Dance Culture. Performance Perspectives from the European Project CLASH!*

The article aims at presenting the transmedial strategies applied by a team of scholars from Sapienza University of Rome in the context of the European project *CLASH! When Classic and Contemporary Dance Collide and New Forms Emerge*. The purpose of the paper is to draw attention on the platform *CLASH! eBook* and the digital event *CLASH! International Festival. The Hybrid in Dance Models, between Classic and Contemporary*. These two products have been developed to reach distinct goals but following a similar approach based on designing a specific choreographic architecture to make dance together several types of knowledge, ethical principles, and performative aesthetics throughout graphic interfaces. In accordance with the latest discussions in the field of Digital Humanities, the analysis of the above-mentioned prototypes focuses on the digital devices' capacities of generating new systems to make the tacit knowledge from dance practice visible, as well as on networked performances dedicated to the web communities.

## MATERIALI

JON MCKENZIE

*Digitality, Transmedia Knowledge, and Collective Thought Action*

At a time of intensifying politicalization of universities, as well as of fake news and behavioural microtargeting, one of the greatest challenges facing democratic institutions lies in negotiating the relation between formal, expert knowledge and informal, common knowledge, a distinction dating back to Plato's opposition of *episteme* (knowledge) and *doxa* (belief). The author's theoretical work, as well as the applied work described below, explores the emergence of digitality and transmedia knowledge within contemporary culture and higher education from perspectives drawn from media and performance studies. The author defines digitality as the reinscription of oral, literate, numerate, and visual archives into networked databases and the accompanying transformation of identity formation, social organization, and ontological orientation. For better and for worse, digitality or the condition of being digital entails new forms of personal agency, new collectivities, and new worlds of reference and valorization. Analyzing the information age is thus a matter of ontology and existential experience as well as epistemology and historical knowledge.

*Digitalità, conoscenza transmediale e azione del pensiero collettivo*

In un momento d'intensificazione della politicizzazione delle università, così come delle fake news e del microtargeting comportamentale, una delle maggiori sfide che le istituzioni democratiche devono affrontare risiede nel negoziare il rapporto tra la conoscenza formale, specialistica, e la conoscenza comune e informale, una distinzione che risale a Platone e alla sua differenza tra *episteme* (conoscenza) e *doxa* (credenza). Il lavoro teorico dell'autore, così come il lavoro applicato descritto di seguito, esplora l'emergenza della digitalità e della conoscenza transmediale all'interno della cultura contemporanea e dell'istruzione superiore, dalla prospettiva dei media studies e dei performance studies. L'autore definisce la digitalità come la re-inscrizione degli archivi orali, scritti, numerici e visuali nei database in rete e la conseguente trasformazione dell'identità, dell'organizzazione sociale

e dell'orientamento ontologico. Nel bene o nel male, la digitalità o la condizione di essere digitale comporta nuove forme di azione personale, nuove collettività e nuovi mondi di riferimento e valorizzazione. Analizzare l'era dell'informazione è quindi una questione di ontologia e di esperienza esistenziale, oltre che di epistemologia e di conoscenza storica.

#### MISCELLANEA DI STUDI

RAFFAELLA DI TIZIO

*L'Estetica del performativo e la Scienza del teatro. Appunti per una riflessione sulla storiografia teatrale e lo studio del contemporaneo*

Il saggio vuole essere una riflessione sul modo in cui si tende a ragionare scientificamente sul teatro contemporaneo, a partire dall'analisi delle proposte ermeneutiche avanzate da due importanti testi tedeschi recentemente tradotti e pubblicati in Italia: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (2004), trad. it. *Estetica del performativo*, Roma, Carocci 2014 e Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (1999), trad. it. *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Bologna 2017. Al centro del ragionamento l'analisi delle metodologie e del punto di vista usati da questi autori, che osservano il teatro sulla base dell'estetica, nel confronto con le prospettive sviluppate da alcuni studiosi di area italiana – tra i quali Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi e Ferdinando Taviani, che dagli anni Sessanta hanno rivendicato un approccio “interno” allo studio del teatro, e la possibilità di sviluppare una sua specifica filosofia del sapere.

*The Aesthetics of Performance and the Science of Theatre. Notes for a Reflection on Theatre Historiography and the Study of the Contemporary*

This essay aims to be a reflection on the way in which we tend to reason scientifically about contemporary theatre, starting from the analysis of the hermeneutic proposals put forward by two important German books recently translated and published in Italy: Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (2004), It. transl. *Estetica del performativo*, Roma, Carocci 2014 and Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches*

*Theater* (1999), It. transl. *Il teatro postdrammatico*, Cue Press, Bologna 2017. At the centre of the argument is the analysis of the methodologies and the point of view used by these authors, who observe theatre on the basis of aesthetics, in comparison with the perspectives developed by some scholars from the Italian area – including Fabrizio Cruciani, Claudio Meldolesi and Ferdinando Taviani, who since the 1960s have claimed an “internal” approach to the study of theatre, and the possibility of developing its own specific philosophy of knowledge.

MARCO BARAVALLE

*Utopie teatrali tra gli anni '60 e '70:  
Scabia, Living Theatre e Ronconi\**

*Introduzione: Scabia, tre utopie teatrali a cavallo tra anni '60 e '70.*

Il percorso da Platone a Moro, fino alle utopie socialiste del XIX secolo, passando per Campanella e Bacone, altro non è che una ridotta e parziale raffigurazione della storia dell'utopia, di quella apparentemente inesauribile tensione a immaginare una città ideale, un governo ideale oppure una società fondata su principi di egualitarismo e giustizia sociale. Tensione carsica che ostinatamente riemerge nonostante i colpi inferti dal Leviatano di turno, dalla scienza del socialismo rivoluzionario, dalla sovranità, persino dagli orrori delle due guerre mondiali e del nazismo che hanno drammaticamente manifestato il progresso come catastrofe. L'utopia scompare, torna, si rielabora, si trasforma, si aggiorna. Tra *Spirito dell'Utopia* (1918) di Ernst Bloch e *Cruising utopia. L'altrove della futurità queer* (2009) di José Esteban Muñoz si srotola l'intero Novecento. Dalla filosofia ai performance studies, il secolo che si chiude dopo il moderno non è riuscito a liberarsi dell'utopia.

\* Il saggio è un prodotto del progetto di ricerca *INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)*. INCOMMON received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement No 678711). The information and views set out in the articles published are those of the authors and do not necessarily reflect the official opinion of the European Union. Neither the European Union institutions and bodies nor any person acting on their behalf may be held responsible for the use which may be made of the information contained therein.

Questo articolo, in ogni caso, non ha l'ambizione di cimentarsi sul terreno di una riflessione complessiva. Anzi, circoscrive il campo a un frangente preciso, ad alcune declinazioni e manifestazioni dell'utopia nel teatro italiano (con l'eccezione del Living Theatre, che però si trova, durante il periodo preso in esame, a operare nel "Bel Paese") tra gli anni '60 e '70, dimostrando così la vitalità del concetto non solo rispetto alla scena, ma anche al frangente politico caratterizzato dall'"esplosione" del Sessantotto e dal suo desiderio di una prassi di vita rivoluzionata.

Quando si chiama in causa il concetto di utopia in relazione al teatro italiano a cavallo tra gli anni '60 e '70, Giuliano Scabia sembra offrire un "naturale" punto di partenza. Autore di *Zip*, uno dei protagonisti (assieme a Carlo Quartucci, Carmelo Bene, Leo e Perla, Rino Sudano e molti altri) del radicale rinnovamento di quel periodo, Scabia è esplicito nell'affermare programmaticamente il carattere utopico del proprio sforzo di rottura con la drammaturgia e con i processi creativi tradizionali<sup>1</sup>. Al tempo stesso, utopico è il carattere che la critica utilizza per interpretare le tensioni partecipative, politiche e sociali del lavoro del poeta padovano<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> «Ciò che unifica forse tutta la mia pratica teatrale è la presenza (cosciente e razionalizzata) del discorso utopico. Per me utopia vuol dire tensione, partecipazione, scatenamento delle forze interne di comunicazione/espressione/formazione della comunità attraverso una partecipazione crescente, e in ultima analisi, liberazione dalla scansione di tempo e spazio imposte dal lavoro servo. [...] Poiché trasformare il mondo significa anche trasformare il vissuto, aprire degli spazi dove è possibile reinventare creativamente il tempo della conoscenza del sé e del mondo, può costituire un'indicazione di percorso. "Utopia" resta pertanto il corrispettivo metaforico (o meglio, teatrale) di un progetto dialettico»; G. Scabia, *Il teatro nello spazio degli scontri*, Bulzoni, Roma 1973, pp. XXI-XXII.

<sup>2</sup> Ad esempio, Marco De Marinis sostiene: «Questa ricerca teatrale che tenta di ricomporre momenti di comunicazione e di aggregazione nel contesto di una società atomistica e lacerata, e che si oppone – caratterizzandosi come ininterrotta e irripetibile – alla logica dell'Istituzione, che vuole prodotti finiti da replicare e mercificare, non può essere altro che un *ricerca utopica*»; M. De Marinis, *Scrittura teatrale e partecipazione: l'itinerario di Giuliano Scabia (1965-1975)* [1977], in Id., *Al Limite del Teatro. Utopie, progetti e aporie, nella ricerca teatrale degli anni Sessanta*

Di questi argomenti mi sono occupato approfonditamente altrove<sup>3</sup>. Lì, in particolare, prendo in esame quei progetti che vanno dagli *Interventi per la visita alla prova dell'isola purpurea* (1968) fino agli esordi del teatro vagante (primi anni '70), soffermandomi su due episodi fondamentali, le *Azioni del decentramento* di Torino (1969) e *Scontri generali* (1971).

In questa fase del lavoro di Scabia, il concetto di utopia risulta centrale e ricorre con regolarità. Ricorre, però, fuori da ogni ombra di ingenuità, anzi ispirando poetiche coerenti ma molteplici, e illuminando, di volta in volta, una diversa relazione tra teatro e società.

Pur nella condizione di dover semplificare, è possibile, senza tradire la complessità e la ricchezza del tema, identificare tre declinazioni teatrali dell'utopia, sperimentate da Scabia negli anni di nostro interesse.

La prima è quella che definirei “utopia come partecipazione radicale”. Tra l'autunno del 1969 e la primavera del '70, Scabia è incaricato, dal Teatro Stabile di Torino, di sviluppare la propria politica di decentramento. Grazie all'impostazione di Edoardo Fadini, coordinatore, assieme a Gian Renzo Morteo, del progetto per l'istituzione torinese, Scabia opera per sei mesi in alcuni quartieri operai del capoluogo piemontese. Lo fa in un momento di furente conflitto sociale, scegliendo di organizzare una serie di assemblee-laboratori che daranno vita ad azioni messe in scena in spazi non teatrali (centri sociali o parrocchie). I contenuti delle azioni vengono scelti ed elaborati continuamente: in *600.000*, ad esempio, si ricostruisce, la battaglia di Corso Traiano che il 3 luglio dello stesso anno, aveva contrapposto per una notte intera operai, studenti e polizia. *Un nome così grande*, invece, è ispirato a *Lettera a una professoressa* di Don Milani e all'utopia di una scuola che non boccia.

e *Settanta*, La Casa Usher, Firenze, 1983, pp. 31-68 (poi in «Culture Teatrali», n. 12, primavera 2005, pp. 35-67: 66-67).

<sup>3</sup> Cfr. M. Baravalle, *Giuliano Scabia: catastrofe dell'utopia, utopia oltre la catastrofe*, in I. Caleo, P. Di Matteo, A. Sacchi (a cura di), *In fiamme. La performance nello spazio delle lotte (1967-1979)*, Bruno, Venezia 2021, pp. 276-287.

In questa fase utopia fa rima con partecipazione. Si tratta di far partecipare il teatro ai conflitti dell'Autunno caldo, ed è un teatro che sceglie una delle parti in causa, quella operaia. È un'utopia teatrale che spacca e divide, che vede nella partecipazione al conflitto sociale la migliore opzione per un rinnovamento estetico e linguistico.

Una seconda declinazione teatrale del concetto, elaborata dal poeta padovano negli stessi anni, potrebbe sintetizzarsi con la formula di "catastrofe dell'utopia". Qui, il punto di svolta è rappresentato da *Scontri generali*. Spettacolo la cui genesi risale al 1968, ma che vedrà la luce, concettualmente stravolto, solo nel 1971. La trama è la seguente: in una città sotto assedio (rappresentata attraverso uno spazio scenico progettato come ring) è riunita un'assemblea di guerrieri. Ad andare in scena non è però la guerra tra schieramenti nemici, bensì gli scontri, prima dialettici e poi fisici, tra i capi dei guerrieri asserragliati. Il poeta padovano vuole rappresentare la dialettica lacerante interna al campo della sinistra del tempo, impiegando personaggi immaginari dietro i quali è possibile scorgere personalità reali del comunismo e del socialismo del periodo.

Scabia scrive il testo da solo, dopo che alcuni direttori di teatro dell'Emilia-Romagna, legati al Partito Comunista, hanno di fatto censurato la prima versione dello spettacolo che prevedeva un processo creativo del tutto differente. Inizialmente infatti, la composizione del testo prevedeva una metodologia partecipativa in cui Scabia e la Comunità teatrale dell'Emilia-Romagna avrebbero lavorato materiali prodotti nel corso di assemblee all'interno di fabbriche e circoli della regione. Il regista intendeva così mettere al centro del processo creativo il dialogo con i militanti, implicando fatti e verità troppo scomode per il partito, a cominciare dall'invasione sovietica di Praga (agosto 1968). È così che, stretta tra i carrarmati di Stalin e la censura del PCI, in *Scontri generali* va in scena la catastrofe dell'utopia (ovvero la fine del progetto di liberazione comunista, sacrificio sull'altare del socialismo reale).

La terza utopia teatrale di Scabia è quella messa in pratica attraverso il cosiddetto "teatro vagante". È a partire dalla *Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno* (1972) che il teatro vagante assume un carattere programmatico. Nelle sue varie versioni (dall'automezzo-praticabile

di Sissa, allestito nel 1971, fino alle sue più recenti materializzazioni in creta e gesso, negli anni 2000) esso è un dispositivo teatrale sia fisico che poetico. Marco De Marinis, affrontando il corpus di lavori partecipativi a cui Scabia dà vita tra il 1971 e il 1976, dai laboratori teatrali scolastici a Sissa fino alle peregrinazioni del *Gorilla quadrumano* (assieme agli studenti del DAMS di Bologna), ripropone l'attributo utopico come quello che meglio descrive il teatro del maestro padovano. Ciò che però va sottolineato è il salto profondo rispetto alle due precedenti declinazioni. La prima metà degli anni '70 è per Scabia un momento di precisazione della pratica partecipativa. Lavora regolarmente con giovani e studenti, sia medi che universitari, e lo fa fuori dalle metropoli, proiettato verso un'Italia provinciale, rurale, lontano da quello "spazio degli scontri" che egli stesso aveva eletto a luogo privilegiato della propria azione durante il decentramento torinese. Non si tratta certamente di una fase impolitica, ma è chiaro che Scabia, deluso dalla parabola del Socialismo reale, disorientato dalla radicalizzazione del conflitto sociale, preferisce, piuttosto che rimanere a Bologna con gli studenti, incominciare un lungo viaggio che dall'Appennino emiliano lo porterà prima in Calabria e poi su, di nuovo, fino a Mira, sobborgo alle porte di Venezia. È principalmente in questa Italia rurale o semi-urbanizzata, fatta di piccole comunità, che Scabia sperimenta un'altra utopia, quella di un teatro capace di ricomporre i conflitti, di agevolare la comunicazione tra le persone, di risaldare un legame sociale che egli sente, nella società del tempo, sempre più a rischio. Qui, dunque, l'utopia non designa più, come a Torino, la volontà di trovare una via teatrale al conflitto di classe, una che certamente non ripetesse le stanche ortodossie del teatro politico, ma che mantenesse pur sempre un'ottica partigiana. L'utopia del teatro vagante, al contrario, si associa alla convivialità, alle tradizioni e alle feste popolari, alla necessità di fare comunità.

*Paradise Now: la trama è la rivoluzione, il diagramma è l'utopia*

È dunque possibile identificare, nell'opera di Scabia, una declinazione dell'utopia come immersione del teatro nello spazio degli scontri

prima (il '69 torinese), e come problematica e irrisolta catastrofe del socialismo dopo (*Scontri generali*).

La via all'utopia del Living Theatre diverge decisamente da questa parabola. Con *Paradise Now* il gruppo newyorchese giunge a una dettagliata rappresentazione dell'utopia della "bella rivoluzione anarchica non violenta". Immagine che è stata fissata nel celebre diagramma-mappa dello spettacolo, quello che sovrappone a due figure umane gli otto gradini della rivoluzione, intesa come viaggio ascensionale e sincretico dal molteplice all'uno. Ogni stadio è diviso a propria volta in tre: un rito, una visione e un'azione, quest'ultima specificamente dedicata ad attivare la partecipazione del pubblico.

Franco Quadri riscontra nell'utopia del Living Theatre una certa assonanza con la marcusiana tensione verso un «ethos estetico», una società libera dal lavoro e vissuta nel segno del piacevole, del calmo e del bello<sup>4</sup>. Ma il punto di contatto è più profondo. Per entrambi il Sessantotto segna il momento della fine dell'utopia, seppure in senso diametralmente opposto rispetto alla catastrofe avvertita da Scabia. Essi sentono invece di vivere un momento storico in cui la liberazione cessa di essere sogno e diventa finalmente tangibile, a portata di mano. Questo conduce a un'ulteriore conseguenza. Se, per Scabia, a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, quello dell'utopia è tema esplicito e centrale (nella sua problematicità quando allude alla realizzazione di una società ideale, come nella sua operatività quando si trasforma in partecipazione), lo stesso non vale per il Living Theatre<sup>5</sup>. Il diagramma di *Paradise Now*, mappa e al tempo stesso manuale della rivoluzione, non riporta mai la parola "utopia" ed essa appare assai di rado nei diari e nei materiali preparatori dello spettacolo. Le rare

<sup>4</sup> F. Quadri, *Il teatro dell'utopia*, in Living Theatre, *Paradise Now*, testo collettivo scritto da J. Beck e J. Malina, a cura di F. Quadri, Einaudi, Torino 1970, pp. 8-40: 8.

<sup>5</sup> È vero che nella teatrografia del Living Theatre è presente uno spettacolo intitolato *Utopia* (regia di Judith Malina, testi e coreografie di Hanon Reznikov), ma viene messo in scena solo nel 1995 ed è quindi di molto successivo alla fase presa in esame dall'articolo.

volte che viene impiegata, poi, sembra funzionare quasi da antitesi del paradiso presente:

WS: Utopia as opposed to Paradise.

[...]

WS: Utopia is not Paradise, but it sets up the possibility for Paradise.

JM: Utopia is the external world, Paradise is the internal World.

DS: If it is about Utopia is a political play. If it is about Paradise it is a state, a psychedelic event<sup>6</sup>.

Dunque, l'attributo di "utopico" in relazione al teatro del Living è mobilitato essenzialmente dalla voce del critico, meno da quella della compagnia che, più che nell'utopia, si sentiva calata nel pieno della rivoluzione. Una rivoluzione che il Living Theatre perseguì secondo una traiettoria sostanzialmente aderente alla formula delle avanguardie storiche. L'equazione *arte = vita* è il punto di partenza dell'estetica della compagnia newyorchese e lo sviluppo di tale estetica ha condotto al tentativo di una obliterazione totale del fatto artistico nella mobilitazione sociale, un taglio netto esemplificato dal passaggio dallo spettacolo all'azione. Se il momento più radicale in cui emerge questo abbandono dello spazio dell'istituzione teatrale è rappresentato dal periodo brasiliano (1970-71), terminato con la carcerazione del gruppo e dei suoi innesti locali, *Paradise Now* (seguiamo ancora la lettura che ne dà Quadri nel 1970) rappresenta il punto di snodo, un rito di passaggio dallo spazio istituzionale del teatro al fuori del sociale, dalla forma spettacolo alla forma azione. Tale passaggio, rileva il critico milanese, matura nel corso delle repliche dello spettacolo che ne mettono in luce una vera e propria evoluzione. Infatti, il Paradiso

<sup>6</sup> The Living Theatre, *Paradise Now: Notes*, in «The Drama Review», XIII, n. 3, Spring 1969, pp. 90-107: 104. Si tratta di un dialogo (registrato o trascritto il 4 febbraio del 1968 alla Casa di Cultura di Roma) avvenuto nel corso di una prova dello spettacolo. I protagonisti sono William Shari (WS), Judith Malina (JM) e Dorothy Shari (DS).

visto ad Avignone (luglio 1968), pur essendo già socialmente dirompente, pur incorporando l'invito alla partecipazione e la dialettica tra interno ed esterno (con la compagnia che chiedeva di aprire le porte al pubblico non pagante e il festival che proteggeva gli ingressi), rappresenta ancora, secondo Quadri, un grande «fatto teatrale»<sup>7</sup>. Egli non intende con questo proporre una grossolana separazione dell'estetico dal politico. Altro è il punto che il critico, avendo assistito sia alle prime repliche nella città dei papi, sia al successivo sviluppo dello spettacolo nel corso della tournée italiana (seconda parte del 1969), vuole sottolineare. È dall'analisi di questi due momenti distinti che si capisce in che misura *Paradise Now* faccia da preludio dell'avventura brasiliana (ovvero a qualcosa di più simile all'animazione e comunque lontana dalla drammaturgia). Se, in Francia, i momenti non partecipativi, cioè i riti e le visioni, mostrano l'abilità del gruppo che si riflette nella «grandiosità delle composizioni figurative»<sup>8</sup> o nell'efficacia dell'utilizzo del «coro senza parole, già ascaso a simbolo dell'accordo universale nei *Mysteries* e qui ripetuto in tutte le gamme possibili di amplificazione, con risultati impensabili»<sup>9</sup>, un anno dopo, in Italia, lo spettacolo risulta tutto sbilanciato verso il pubblico, verso l'invito alla partecipazione (non sempre foriero di risultati esaltanti), con la conseguenza della perdita di forza della teatralità dell'insieme. Al posto della grandiosità originaria, i riti e le visioni sembrano richiudersi sugli attori, momenti privati e settari, secondari rispetto al pressante invito all'azione collettiva. Fino a qui la tesi di Quadri.

È possibile però guardare a questo passaggio da un altro punto di vista, ovvero non solo da quello della perdita della forza prettamente teatrale del gruppo, o meglio della rinuncia alla volontà teatrale *tout court*, ma da quello del superamento di un certo didatticismo della rivoluzione, a tratti accompagnato da un paternalismo nemmeno troppo celato. Ecco cosa scrive Julian Beck, intorno al 1968, in una nota intitolata *Il lavoro del teatro d'avanguardia*:

<sup>7</sup> F. Quadri, *Il teatro dell'utopia*, cit., p. 29.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 16-17.

Secondo me, quel che bisogna comunicargli è il senso della bellezza – non amo questa parola, ma non ne conosco altre. Gli operai non conoscono niente della bellezza, essa è staccata dalla loro esistenza.

E poco oltre

Comunque che cos'è la libertà per un operaio? ... Egli non ne ha alcuna idea<sup>10</sup>.

Sebbene vada sempre tenuto a mente che i membri del Living Theatre hanno perseguito con grande coerenza il loro programma estetico-politico, finendo per visitare le galere di mezzo mondo, va comunque rilevata un'altra differenza sostanziale con Scabia. L'operato di quest'ultimo, nei mesi del decentramento torinese, non ha ricalcato una postura classicamente avanguardista, una in cui si presume che l'arte debba guidare il popolo per poi sopprimere se stessa in una nuova e rivoluzionata forma di vita. Piuttosto al contrario, l'autore padovano è consapevole dell'esistenza di un sapere operaio (ciò emerge chiaramente dai diari di quei mesi) e considera questo sapere un banco di prova determinante per un rinnovamento del teatro, non solo dal punto di vista della sperimentazione linguistica, ma dal punto di vista della dilatazione del processo creativo e del ruolo sociale dell'istituzione teatro (la stessa urgenza, ma in modo ancora più chiaro, muoveva Edoardo Fadini, in quel frangente organizzatore per lo Stabile di Torino). Il teatro, presentandosi nella sua peculiarità di dispositivo estetico (portatore di specifici regimi discorsivi e di visibilità) impara dagli operai in rivolta, non li educa.

Se *Paradise Now* è davvero il momento del passaggio, lo è anche nella misura in cui il Living decide di abbandonare il diagramma della rivoluzione, di archivarne la dettagliata mappa che era andato tracciando nel corso degli anni '60, di esplorare (anche dal punto di vista geografico) nuove latitudini, di immergersi in un lavoro di lunga

<sup>10</sup> J. Beck, *Il lavoro del teatro d'avanguardia*, in Living Theatre, *Paradise Now*, cit., pp. 62-63.

durata a contatto con gli abitanti delle favelas, battendo le strade in un processo di ricerca che avrebbe portato ad azioni sceniche svoltesi sempre fuori dagli edifici teatrali e dai festival, nelle strade, nelle scuole e così via. Come sottolinea Cindy Rosenthal, è possibile leggere il periodo brasiliano del Living secondo una prospettiva internazionale, portando così alla luce privilegi o subaltermità di classe, razza, genere. In ogni caso, una cosa emerge con chiarezza: da questa esperienza e da quella brasiliana degli oltre due mesi di carcere, sarebbe derivato un profondo cambiamento di prospettiva (che, a dire il vero, aveva già cominciato a maturare durante i primi mesi del '69, quando il movimento statunitense aveva accolto con più di una riserva il ritorno in patria del Living Theatre) e l'abbandono di qualsiasi tentazione paternalistica. Rosenthal riporta una dichiarazione di Judith Malina che pare segnare un punto di vicinanza con il teatro organico di Giuliano Scabia:

When asked to reflect on the company's experience in Brazil in November 2009, Malina immediately responded, «It was a glorious success. I don't know exactly what we did for them, but I know what they did for us. Brazil inspired us. Inspired the work. Being part of the struggle there changed us. Living with our beautiful revolutionary cell mates ... this changed us a lot»<sup>11</sup>.

### *Luca Ronconi: la strada dell'utopia è un vicolo cieco*

Chi non ha fatto mistero di una certa diffidenza verso il Sessantotto è Luca Ronconi, per sua stessa ammissione all'epoca troppo vecchio per viverlo appieno, ma ancora troppo giovane per essere fatto

<sup>11</sup> C. Rosenthal, *The Living Theatre's Arrested Development in Brazil: An Intersection of Activist Performances*, in M. Sell (a cura di), *Avant-Garde Performance and Material Exchange. Vectors of the Radical*, Palgrave Macmillan, New York 2011, pp. 60-76: 75.

bersaglio di quella che definisce «la bufera sessantottina»<sup>12</sup>. Più che alfiere della contestazione, fama che aveva guadagnato in tutta Europa con il suo *Orlando Furioso*, Ronconi si sente uno scampato, un sopravvissuto che approda agli anni '70 abbastanza professionalmente irrobustito da mettersi al riparo dalle critiche di movimento di cui, oltre la patina ideologica, percepisce una certa strumentalità mirata a rompere il blocco generazionale.

Eppure nemmeno Ronconi sfuggirà all'utopia, categoria che comunemente viene utilizzata da critici ed estimatori per descrivere il suo teatro. Scorro alcuni titoli: *Nel territorio dell'utopia* (Franco Quadri), *Luca Ronconi. Il palcoscenico dell'utopia* (Massimo Luconi), *Luca Ronconi. Utopia senza paradiso* (Italo Moscati), *L'Utopia di Luca Ronconi* (Ida Bassignano) e la lista potrebbe continuare.

Perché, dunque, il lavoro di un regista immune al fascino dell'animazione e lontano dalla tentazione della sparizione del teatro nel sociale, viene spesso definito utopico? Quali sono i caratteri di questo attributo in relazione al Ronconi di quegli anni?

Prima di tutto, ed è semplice rilevarlo, Ronconi è stato un grande innovatore di linguaggi teatrali, quella che gli si associa è dunque un'utopia del tutto interna ai confini della storia del teatro e della regia. Il luogo privilegiato, ma come vedremo non unico, della manifestazione della «sua» utopia è lo spettacolo. In questo senso va sottolineato il ruolo cruciale che lo spazio gioca nel teatro ronconiano. Per il regista, lo spazio «non era solo un contenitore scenografico, ma parte integrante e vivente della creazione drammaturgica dello spettacolo»<sup>13</sup>. Prendendo a prestito un concetto proprio delle arti visive, si potrebbe sottolineare la grande capacità di Ronconi di lavorare *site specific*, ma non si tratta solo di questo. Teatro è, per lui, esperienza di uno spazio che di volta in volta assale, include, schiaccia, sorprende, scorre o libera l'arbitrio, consentendo così allo spettatore di fare esperienza di spazi altri, utopici, eutopici, distopici. Non voglio correre

<sup>12</sup> L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, a cura di G. Agosti, Feltrinelli, Milano 2019, p. 126.

<sup>13</sup> M. Luconi, *Il palcoscenico dell'utopia*, in Id. (a cura di), *Luca Ronconi. Il palcoscenico dell'utopia*, Clichy, Firenze 2016, pp. 31-70: 47.

il rischio di essere frainteso. È evidente che i corpi (dell'attore e dello spettatore) giocano un ruolo di primo piano nella ricerca del regista a cavallo tra anni '60 e '70. Essi sono spesso chiamati a condividere lo spazio scenico o comunque vengono coinvolti in una relazione mai scontata. È il caso, ad esempio, delle *Baccanti* (1978), saggio-spettacolo in cui Marisa Fabbri «non riveste, come si è già detto, i panni dell'interprete, ma di chi riceve da altri una comunicazione e infatti tenta continuamente di precedere, col flusso delle sue parole e dei gesti la reazione dello spettatore, spossessato del suo ruolo di unico destinatario»<sup>14</sup>. Eppure, se il lavoro sul corpo dell'attore è centrale, se la presenza del pubblico significa spesso presenza di corpi situati e non di ricettori passivi, questi elementi non offuscano un approccio architettonico, più che scenografico, allo spazio. Non vi è, cioè, prevalenza di quella tensione artaudiana che aveva influenzato in modo decisivo l'avanguardia di quegli anni, anche in espressioni del tutto divergenti tra loro, dal vitalismo liberatorio del Living fino alla sofferta presa di coscienza del corpo organico propria di Rino Sudano.

Ma accanto al ruolo chiave giocato dall'organizzazione dello spazio scenico nel teatro di Ronconi, la "sua" utopia si materializza nell'estensione spazio-temporale dei suoi progetti, nell'applicazione della simultaneità, nell'attivazione dello spettatore messo nella condizione e nella necessità di scegliere quale spettacolo vedere.

Stefano Tomassini, riportando alcune dichiarazioni del regista, così sintetizza l'utopia dell'*Orlando Furioso*:

È l'utopia di uno spettacolo infinito, nel tempo e nello spazio, affinché nella liberazione della percezione si possa emancipare, in fondo, anche la partecipazione dello spettatore. Così infatti Ronconi, in una delle sue rare pronunce politiche sul suo lavoro, a un preciso crocevia storico, nel *camouflage* delle conseguenze: «Allora come adesso mi interessava, mi appassionava e mi incuriosiva l'idea di uno spettacolo infinito nel tempo, nello spazio o comunque nella percezione

<sup>14</sup> F. Quadri, *Nel territorio dell'Utopia* [1981], in I. Moscati, *Luca Ronconi. Un grande maestro negli anni dei guru*, Ediesse, Roma 2016, pp. 149-166: 164.

dello spettatore, uno spettacolo a cui poter partecipare in modo frammentario, discontinuo, lasciando allo spettatore qualsiasi tipo di libertà. L'*Orlando Furioso* era questo. Poi, per pura coincidenza storica, nello stesso periodo si scendeva in piazza, si facevano manifestazioni... ma è stata una pura coincidenza»<sup>15</sup>.

Notoriamente *Utopia* è anche il titolo di uno spettacolo di Ronconi (1975) la cui vicenda è stata recentemente ricostruita nei dettagli da Ida Bassignano, all'epoca assistente del regista e dunque testimone diretta<sup>16</sup>. La Bassignano ci offre un informato resoconto di quell'avventura teatrale, a partire dalla struttura produttiva. I costi maggiori erano sostenuti dal Partito Comunista Italiano (in coproduzione con alcuni festival europei, il Teatro Stabile di Torino e la Biennale di Venezia), interessato a finanziare uno spettacolo popolare che avrebbe dovuto essere rappresentato in occasione di alcuni importanti Festival dell'Unità. Così non fu. Per diverse ragioni, tecniche e soprattutto metereologiche, la storia di *Utopia* alle feste di partito fu segnata da cancellazioni e rappresentazioni parziali. Invece, sebbene in modi sempre rocamboleschi, la grande macchina teatrale messa in moto da Ronconi, dopo l'esordio ai Cantieri navali della Giudecca, in occasione della Biennale Teatro diretta dallo stesso regista, venne messa in scena nell'ambito di diversi festival europei (Edimburgo, Berlino, Parigi), poi, in patria, al Fabbricone di Prato e a Torino.

Lo spettacolo è il risultato del montaggio di sei commedie di Aristofane (*Nuvole, Cavalieri, Donne in parlamento, Pluto, Uccelli, Lisistrata*) ed è pensato per essere messo in scena in una strada

Immaginate uno spettacolo che si svolge lungo una carreggiata stradale larga 9 metri e lunga 60, cui gli spettatori assistono da lunghissime gradinate che si fronteggiano ai lati del percorso: come una processione, una marcia, una manifestazione. Immaginate che all'inizio siano appena illuminati i due enormi

<sup>15</sup> S. Tomassini, *New York Furioso. Luca Ronconi e «quelli dell'Orlando» a Bryant Park (1970)*, Marsilio, Venezia 2018, p. 20.

<sup>16</sup> Cfr. I. Bassignano, *L'Utopia di Luca Ronconi*, Ianieri, Pescara 2019.

sipari di un bianco polveroso, simili a nebbia, pendenti da sbarre a 4 metri d'altezza su supporti a trapezio con ruote (in termine tecnico "cavalle mobili"), che delimitano da una parte e dall'altra l'enorme percorso, e immaginate ancora che nella penombra e nel silenzio totale dell'attesa sbuchino da uno dei sipari due uomini curvi sotto il peso di corde grandi come gomene di una nave e che, lentamente, ipnoticamente, dietro di loro il sipario avanzi e man mano riveli il mondo parallelo che celava: un mondo di dormienti stesi sui loro letti (25 letti su rotelle legati l'uno all'altro che avanzano in doppia formazione) [...]. Ed ecco che quando i letti scorrendo verso il fondo scompaiono, l'oscurità ancora prevalente sul percorso di scena viene squarciata dai fari di cinque macchine del tutto silenziose che lentamente avanzano occupando lo spazio: [...] rivelano, illuminate come sono anche al loro interno, intere famiglie con arredi domestici, intere famiglie con arredi domestici caricati in macchina come per una fuga precipitosa. Una radiolina accesa all'interno di una macchina sussurra musica e parole appena percettibili, come in un sogno che perdura<sup>17</sup>.

*L'Orlando Furioso*, con la sua simultaneità, prevedeva il movimento dello spettatore, un movimento libero o costretto (per schivare le macchine sceniche). *Utopia*, invece, è uno spettacolo che scorre, inesorabile, di fronte agli occhi del pubblico. Alcuni commentatori hanno notato che la scelta della strada come luogo utopico risponde al clima di agitazione sociale che caratterizzava quel decennio e che aveva eletto proprio la strada a spazio dell'epica battaglia tra il vecchio mondo borghese e il nuovo mondo proletario, ma non è possibile accontentarsi di questa ovvia constatazione.

L'utopia di Ronconi (autore più vicino al partito che ai movimenti), creata a (dis)misura di festa dell'Unità, attualizza la diffidenza di Aristofane nei confronti dei buoni propositi di rivoluzione democratica. In effetti, le parole del regista (che descrivono e commentano alcune fasi dello spettacolo) non sembrano lasciare spazio a fraintendimenti:

<sup>17</sup> Ivi, pp. 16-17.

Passavano prima aerei e macchine, poi, in un continuo fluire [...] letti, pitali, pantofole, telefoni, e fotografie di zii e di cugini sui comodini. Quasi un museo della classe media. Alle automobili si sostituivano gli arredi domestici con personaggi già tutti vestiti che dormivano, russavano: un'associazione immediata con il traffico urbano. [...] Il popolo dell'antica Atene si era motorizzato e, al posto dell'agricoltura, aveva scoperto il consumismo<sup>18</sup>.

Un approccio disilluso, ma nemmeno semplicisticamente reazionario poiché la posizione ronconiana collima in parte con la condanna operaista dell'utopia. Luciano Ferrari Bravo (docente universitario, membro di Potere Operaio e del Collettivo di Scienze Politiche di Padova), nel 1974, rivolgendosi a una platea di giovani architetti e designer milanesi, li metteva infatti in guardia nei confronti dell'utopia, non più espressione critica del lavoro intellettuale, ma arnese essenzialmente borghese, «speranza progettuale» che finisce per rafforzare il piano del capitale<sup>19</sup>. Qui, però, le similitudini finiscono; lo spettacolo presentato a Venezia, una volta squalificata l'utopia, non registra nessun'altra possibilità di trasformazione del reale. Se, per Ferrari Bravo, l'alternativa all'immaginazione di un futuro ideale era l'organizzazione della diffusa tendenza di classe verso il rifiuto del lavoro, Ronconi scarta questa opzione letteralmente: nello spettacolo inserisce un episodio in cui viene restituita la vista a Pluto, dio cieco della ricchezza, così che egli possa distribuire beni a tutti i cittadini in egual misura, fatto che permette ai poveri di non rompersi più la schiena lavorando. Ma cosa blocca questa utopia di una città senza lavoro? Cosa restaura l'ordine precedente? L'apparizione di Penuria che si palesa proprio come conseguenza del fatto che i cittadini abbiamo smesso di lavorare.

<sup>18</sup> L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, cit., p. 238.

<sup>19</sup> L. Ferrari Bravo, *Utopia e progetto. Loro possibilità e rapporto*, in Id., *Dal fordismo alla globalizzazione. Cristalli di tempo politico*, Manifestolibri, Roma 2001, pp. 147-163.

Naturalmente, al di là di ogni sviluppo della trama, si impone un aspetto strutturale. L'adesione pratica al rifiuto del lavoro teatrale (sebbene non riducibile a una forma unica) si presenta soprattutto come rifiuto del teatro in quanto istituzione, come una radicale revisione dei suoi confini e del suo ruolo (lo Scabia del decentramento) fino all'estrema conseguenza del tentativo di un suo annichilimento nella dimensione dell'attivismo (tensione riscontrabile nel periodo brasiliano del Living Theatre).

Inoltre la *polis* ronconiana (siamo nel 1975) non è certamente quel calderone ribollente di radicalità giovanile che due anni più tardi sarebbe esploso con il Settantasette. Non è uno spazio attraversato dalla conflittualità di quella figura che gli operaisti chiamarono "operaio sociale", formula che sta a indicare una persona tipicamente giovane, proto-precaria e "figlia" della decentralizzazione metropolitana delle funzioni produttive fino a pochi anni prima concentrate nella fabbrica fordista. Non è la città degli espropri, delle femministe, delle radio libere. È una città solo superficialmente trasformata da tensioni liberatorie e conflittuali, ma in realtà conservatrice, amaramente borghese.

In questa accezione disincantata dell'utopia risuona, inoltre, un passaggio del celebre dialogo radiofonico tra Ernst Bloch e Theodor W. Adorno sull'utopia. È l'autore di *Dialettica dell'illuminismo* ad aprire la conversazione:

Vorrei ricordare una volta per tutte che innumerevoli sogni cosiddetti utopici come la televisione, la possibilità di andare su altri pianeti, il movimento più veloce del suono, si sono già realizzati. Tuttavia, nella misura in cui si sono realizzati, questi sogni danno tutti l'impressione che non ne venga alcuna felicità, quasi che il meglio in essi fosse stato dimenticato. Nella loro realizzazione i sogni hanno assunto i tratti tipici del disincanto, dello spirito del positivismo, addirittura della noia<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> E. Bloch, T.W. Adorno, *Qualcosa manca... Un dialogo sulle contraddizioni del desiderio utopico* [1964], in «La società degli individui», IX, n. 26, pp. 11-26: 12.

La televisione, come la radio o il telefono, oggetti che arredano le auto/appartamenti create da Luciano Damiani (scenografo di *Utopia*), vengono così derubricate da sogni utopici a elemento d'arredo per sonnacchiosi interni borghesi. La città di Ronconi è «un museo della classe media», intrappolata nello spettacolo consumistico.

Dal giugno del 1976 al maggio del 1979, Ronconi dirige il Laboratorio di progettazione teatrale a Prato, nato su iniziativa di Montalvo Casini, allora direttore del Teatro Metastasio, ed Eliana Monarca, assessora alla cultura del comune toscano.

*Utopia*, come abbiamo visto, era stata preparata ai Cantieri navali della Giudecca, parte di una Biennale Teatro dedicata al laboratorio e a esso intitolata<sup>21</sup>. Non a caso, tra gli invitati, figuravano autori come Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Ariane Mnouchkine.

A quest'ultima Franco Quadri, collaboratore di Ronconi nell'esperienza pratese, dedica alcune pagine importanti, mettendo in luce il legame tra il soggiorno toscano e *Utopia*. Cosa accade infatti, a Venezia, durante le prove dello spettacolo? Accade che «l'utopia del laboratorio si incontra con il lavoro di Ronconi»<sup>22</sup>. Certo, lo stesso Quadri non manca di annotare l'avversione del regista nei confronti dell'universo scolastico e settario evocato dalla parola "laboratorio", né finge di ignorare che tale fastidio derivi da un aperto sospetto verso la ricerca di un metodo (ovvero di un insieme di regole sempre valide e replicabili), obiettivo cui le pratiche laboratoriali spesso tendono. Al tempo stesso, però, Quadri vede il periodo di prove veneziane di *Utopia* come una necessaria premessa a quel tipo di lavoro che solo il radicamento pratese avrebbe reso pienamente possibile. In questo senso è illuminante una considerazione del critico milanese in merito all'involuzione "subita" dallo spettacolo in pochi mesi di vita. Ecco come egli commenta una replica di *Utopia*, tornata in Italia dopo essere stata messa in scena a Venezia, in Europa e dopo avere mancato gli appuntamenti con i Festival dell'Unità:

<sup>21</sup> *Laboratorio 75* è il titolo della Biennale Teatro di quell'anno.

<sup>22</sup> F. Quadri, *Nel territorio dell'Utopia*, cit., p. 150.

Il primo esito consiste nell'esibire le sue ferite: la scenografia di Damiani [...] esce dalle stive rigonfie di due aerei da carico az-zoppata e incapace di riprendere con la primigenia efficienza la processione ininterrotta da un capo all'altro della strada-palcoscenico [...]. Anche gli eroi di questa fuga, gli attori, seppur non toccati materialmente come gli accessori, hanno subito – soprattutto loro – rispetto alla funzionalizzazione originaria, un identico processo di deterioramento: per via hanno perso il distacco dei loro ruoli, quell'intenzione di esprimere quegli echi trattenuti, memorie di parole già dette, un fiotto vocale prestato a personaggi visti da lontano, coi quali ora sono invece giunti a immedesimarsi. E questo ribaltamento è la prova più sicura, valutata a posteriori, della natura laboratoriale dello spettacolo: imponendo la trasformazione in prodotto, la routine tradisce lo work-in-progress della tormentosa gestazione veneziana, il solo periodo in cui la realizzazione ancora in corso di farsi era riuscita a prendere vita<sup>23</sup>.

L'utopia del laboratorio è, dunque, il suo stare in opposizione al prodotto. Nel caso di Ronconi però, la modalità di tale opposizione non si manifesta attraverso l'organicità al territorio (come potrebbe dirsi per il "laboratorio" torinese di Scabia durante il decentramento). Per Quadri, che ha in mente l'esperienza di Prato, il senso del laboratorio è così riassumibile:

La necessità di poter lavorare in un altro modo, senza l'obbligo di successo ammortizzante e dei tempi ravvicinati, postula un rapporto con un'istituzione in grado di garantire la sopravvivenza di un teatro prima di tutto *scientifico*. S'impone l'esigenza di una sede stabile, già avvertita fin da quando il complesso degli attori ronconiani andava trasformandosi in un *gruppo* a tutti gli effetti, o sentiva l'urgenza di un tale trapasso<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Ivi, p. 152.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

Il laboratorio ronconiano, dunque, si caratterizza innanzi tutto come luogo in cui è possibile un lavoro scientifico sul teatro e come spazio per l'elaborazione di un metodo. Sì, anche di un metodo; Quadri sostiene infatti che Ronconi, al di là della sua refrattarietà al termine, operi in queste circostanze guidato da una inconsapevole tensione metodologica. Manca invece l'idea (che pure la committenza agitava) di una relazione profonda con il territorio e tanto meno con le contraddizioni sociali che lo caratterizzano (che invece è il focus del teatro nello spazio degli scontri di Scabia). Certo, sia Scabia che Ronconi, il primo in Piemonte, il secondo in Toscana, sentono la pressione della committenza che richiede risultati spendibili politicamente (anche se qui andrebbero fatti i dovuti distinguo tra le due situazioni). In entrambi i casi si ripropone la dialettica tra processo e prodotto, ma è l'idea di processo che i due incarnano a essere assai differente.

A riprova di ciò vi è la parabola dei tre anni a Prato che cominciano con determinate premesse di apertura al territorio – si formano tre gruppi di ricerca che dovrebbero consegnare altrettante schede; le tre direzioni di lavoro sono la mappatura fisica dello spazio, il rapporto tra linguaggio e cultura popolare e un'analisi del locale mondo del lavoro, con l'obiettivo finale di un grande spettacolo-festa che attraversi la città –, ma si concludono con un deciso ripiegamento sul fatto teatrale.

Ma intanto nemmeno le schede territoriali arrivano ad essere formulate, anche perché, nel migliore dei casi, se ne considera esaurita la funzione: il solo gruppo di ricerca che continua a lavorare in maniera esauriente sino alla fine, quello sullo spazio, grazie alla guida di Gae Aulenti, sposta gradualmente i suoi interessi dal territorio all'applicazione direttamente teatrale<sup>25</sup>.

L'utopia laboratoriale di Ronconi mostra, in sostanza, un'esperienza in cui il radicamento ha una ricaduta non tanto sul territorio ospitante, quanto sul fatto teatrale in sé, liberandolo dalla necessità di un immediato riscontro di mercato e consentendo di approcciarsi ad esso scientificamente.

<sup>25</sup> Ivi, p. 159.

*Conclusione (parziale)*

Pur nel breve periodo preso in esame da questo articolo, risulta impossibile dare una definizione univoca dell'utopia teatrale. È invece utile, per aggiungere qualche elemento al quadro delle nostre conoscenze, rilevare la fertilità del concetto in determinati frangenti della storia del teatro, mappandone poi le differenti manifestazioni.

Durante gli anni '60 e '70 del secolo scorso, in Occidente, i movimenti (spinti dalla Rivoluzione culturale cinese e dalle lotte anticoloniali del Sud globale) posero realisticamente il tema della rivoluzione, ovvero della fine del capitalismo e dell'affermazione di modelli economici, sociali e culturali ispirati alle dottrine del comunismo, dell'anarchismo e del femminismo. Teatranti, intellettuali e artisti risposero in molti modi, aderendo entusiasticamente a questa fine dell'utopia che andava finalmente realizzandosi come società liberata, scoprendo la violenza del socialismo reale che smascherava la natura utopica del progetto marxista, rifiutando l'immaginazione di futuri ideali che si palesava come pratica borghese incapace di rispondere all'urgenza benjaminiana dell'autore come produttore, oppure derubricando la trasformazione dello stato di cose presenti a utopia intrappolata dentro lo spettacolo debordiano della metropoli contemporanea, cumulo di merci e di rapporti reificati.