



Coro/Solo: una ricognizione storico-critica dal Novecento all'oggi

Chorus/solo: a historical-critical survey from the twentieth century to today

Silvia Mei

Università di Foggia, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il presente contributo si propone di tracciare, secondo una prospettiva critica, l'evoluzione storica dei modi e delle forme in cui il 'solo' e il 'coro' si sono espressi nel teatro (di parola e in musica), nella danza e nella performance dal Novecento ad oggi. Il discorso storico, riorganizzato qui per temi e ambiti, mette in luce la particolare dialettica innescata in alcune stagioni sperimentali da questi due "luoghi-strumenti", come ben li definisce Marco De Marinis, arrivando a caratterizzare specifici generi teatrali, tendenze della scena, sia moderna che contemporanea, e pratiche artistiche, sociali e di comunità. Differenti le logiche che ordinano il rapporto coro/solo fin dalle origini del teatro e della drammaturgia occidentali, per arrivare ai più radicali ripensamenti contemporanei con l'amputazione del coro tragico negli allestimenti della Societas Raffaello Sanzio ovvero la sua amplificazione parossistica in forma di massa nelle regie di Einer Schlee. Nella dialettica tra questi due elementi si può leggere una condizione di antitesi oppure di sintesi, di contrasto o di dialogo all'interno di una comunità tra individuo e società. È per l'appunto nel superamento del conflitto proprio del moderno tra solo e coro che riconosciamo la cifra del teatro del XXI secolo: quando cioè l'io-solo non rappresenta più soltanto una persona ma può farsi unisono nel corpo a corpo con gli altri coreuti. Come nelle pratiche corali di Marco Martinelli e di molto teatro cosiddetto 'di comunità', la voce di uno si moltiplica nella voce di tutti gli altri, arrivando a con-fonderla e a con-fondersi in un insieme che è il 'noi' politico. Il 'noi' di una cittadinanza in cerca di voce e di azione. | This contribution aims to trace, by a critical perspective, the historical evolution of the ways and forms in which the 'solo' and the 'chorus' have been expressed in theatre (both spoken and musical), dance, and performance from the 20th century to today. The historical discussion, organized here by themes and fields, highlights the particular dialectic triggered in some experimental periods by these two "luoghi-strumenti", as Marco De Marinis aptly defines them, which have come to characterize specific theatrical genres, trends in both modern and contemporary theatre, as well as artistic, social, and community practices. Since the origins of Western theatre and dramaturgy, different logics have governed the relationship between chorus and solo, leading up to more radical contemporary reconsiderations, such as the removal of the chorus in the Attic tragedy directed by Societas Raffaello Sanzio, or its paroxysmal amplification in the form of a mass on the scene of Einar Schlee. In the dialectic between these two elements, we can discern a condition of confrontation or dialogue, of contrast or synthesis within a community, between the individual and society. It is precisely in the overcoming of the modern conflict between solo and chorus that we recognize the essence of contemporary theatre: when the 'I' no longer represents just an unrepeatable singularity but can become unison in close interaction with other choristers. As in the choral practices of Marco Martinelli and of much 'community theatre', the individual's voice becomes the voice of all, blending into a collective whole, the political 'we' of a citizenship in search of action.

PAROLE CHIAVE | **KEYWORDS**

coralità, monologo, attore comico, balletto post-romantico, danza moderna | chorality, monologue, comedy actor, post-romantic ballet, modern dance

Che cosa unisce gli iconici abiti ‘comuni’ dell’artista concettuale James Lee Byars¹ alla “creazione a cielo aperto” *Eresia della felicità* di Marco Martinelli² e alle “assemblee localizzate” o balli ritmici di STOA (2003-2009) di Claudia Castellucci (Acca, Amara 2023)? E ancora: cosa apparenta le produzioni di comunità di Bottega degli Aprocriti a Manfredonia, come *Uccelli* (2019) e *Pace* (2024), o il Grande Teatro di Lido Adriano, primo ‘stabile’ di comunità italiano diretto da Luigi Dadina e Lanfranco Vicari³, con l’*Open Program* di Mario Biagini, i drammi sociali di Milo Rau, il teatro-mondo di Lola Arias e Rimini Protokoll⁴, i progetti Urban Experience di Carlo Infante, Altofest a Napoli (Mei, Mesiti 2018), Territori da cucire del Teatro delle Ariette in Valsamoggia (Bevione, Ilari 2023), Stormo di Effetto Larsen⁵ e le chiamate pubbliche del Teatro delle Albe?⁶

L’elenco potrebbe allungarsi e includere svariate attività, pratiche e generi teatrali, soprattutto al limite del teatro o di confine con altre discipline artistiche e territori del sociale⁷. Tuttavia il presente contributo non vuole offrire una mera rassegna di casi, seppur emblematici, legati alle manifestazioni e alle forme d’uso storiche del coro, e di generi riconducibili a un tipo di scena corale, parallelamente all’affermarsi della performance solistica e/o monologante.

La ricognizione qui proposta intende piuttosto ripercorrere, nella scena prodotta nel XX e XXI secolo⁸, la dialettica ‘originaria’ di solo e coro⁹ che attraversa intere epoche storiche. Ma quella del solo/coro è un’endiadi che non si esaurisce nella fenomenologia plurale del Novecento, spesso manifestandosi con un’alternanza tra i due termini, quando non si registra una vera e propria antinomia. Il terzo millennio apre infatti su nuovi scenari e promuove mutazioni con l’indissolubilità di solo e coro, individuo e comunità, singolo e collettivo: per generare nuove pratiche di cura della persona e la promozione di una pedagogia trasversale in grado di incidere sulla promozione di cittadinanza attiva; per riportare il teatro alla sua natura “politica” – nel significato etimologico di “relativo alla polis” – risalendo all’istruzione del coro tragico attico, quando era formato e agito dagli stessi cittadini della regione.

La letteratura esistente (Rousier 2002; Triau 2003; Fix, Toudoire-Surlapierre 2009; Pasqualicchio 2006) tende a divaricare il “solo” dal “coro” in quanto dispositivi storicamente distinti o contrapposti, mettendo a tema l’una o l’altra emergenza scenica in base ai periodi storici e alle estetiche del tempo. Lo sforzo di far convergere le due vie e di questionarle storicamente risponde alla rilevazione degli indirizzi che l’ultima scena sta imboccando e a una possibile terza via, senza leader né masse, senza solipsismi né sciami¹⁰, senza élite né fenomeni virali, che funzioni da modello sociale e politico, da strumento conoscitivo in cui l’uno e i molti formano una cosa sola.

1 Forme e spazi del nuovo

Il Novecento teatrale¹¹ designa ed elegge la performance solistica – il cosiddetto solo o assolo – e il coro teatrale a zone privilegiate e utopici spazi laboratoriali di ricerca e invenzione di nuove modalità creative (non solo nel teatro di parola, ma anche musicale, di danza e nella performance).

Il coro e, in particolare, il solo si fanno significativi “luoghi-strumenti” (De Marinis, ed. 2008: 299) del rinnovamento dei linguaggi scenici, vale a dire modalità creative che attivano strategie e pratiche di rifondazione, gemmando nuove forme: per l’appunto, quella del solo come prodotto autosufficiente e del *Chortheater* – etichetta difficilmente traducibile – espressione topica della drammaturgia e della scena tedesca degli anni Duemila (Ossicini 2009).

Entrambi questi campi sottendono un complesso di pratiche ed estetiche che procedono e talora involgono da spazio creativo non ufficiale, antitradizionale e dall’*élan* rivoluzionario, a genere o forma, spesso inerte o automatica, se giustificata da sole ragioni produttive, spiegazione ricorrente della scelta solistica nel postnovecento, ma puramente esteriore rispetto alle espressioni poetiche di singoli artisti.

Nella danza postnovecentesca infatti si è avvertita una proliferazione di assoli¹², parallelamente a un ritorno alla dimensione corale e collettiva del lavoro, si pensi nello specifico ai gruppi degli anni Novanta come L’Impasto e Sosta Palmizi (Guatterini 2003; Vaccarino 2003; Senatore 2007). Al contrario, nel teatro, esclusa la deriva commerciale e televisiva (il varietà popolare e i *one man show*), la performance solistica si carica ancora oggi di nuovi valori e inediti segni raccogliendo differenti pubblici, consensi di critica e interesse storiografico¹³.

Anche il teatro musicale, che condivide con gli altri ambiti i termini coro e solo (più propriamente “aria”), riconosce in nomi di punta della performance e della composizione contemporanea, come John Cage e Glenn Gould, esempi di solipsismo e di coralità. A partire da generi e prassi preesistenti, essi condussero la loro ricerca all’insegna della radicalità e della provocazione con effetti che travalicarono l’ambito musicale *tout court*. È in special modo nei poemi sinfonici per la radio che si riscontrano pratiche e prodotti di sperimentazione più alti e significativi nell’ambito di questo dominio di interesse; come del resto nel nuovo e fortunato genere polivalente del concerto, dove voce, piuttosto che canto, e partiture sonore, piuttosto che composizioni, ordiscono una complessa drammaturgia¹⁴.

Come ha spesso sostenuto parte della storiografia teatrale di estrazione cattolica (da Mario Apollonio ad Annamaria Cascetta), secondo cui la *dialettica* individuo-coro è costitutiva dello spettacolo drammatico occidentale, lo spettacolo è “ontologicamente inteso come arte collettiva e plurale, nella quale far convergere e amalgamare singole abilità professionali” (Megale 2006: 126). Tuttavia, lo spettacolo solistico stenta ad affermarsi con una fisionomia caratteristica e una sua autonomia almeno fino alle soglie del XX secolo quando, da vere apripista della rifondazione teatrale, le pioniere della danza moderna, in una spartana e lconica scena da concerto, offrirono recital a serata intera di ‘danze libere’, soliste e femminili (Casini Ropa 1990; Carandini, Vaccarino 1997; Rousier 2002): dalle serpentine di luce di Loïe Fuller (Veroli 2009), ai bassorilievi danzati d’ispirazione ellenica di Isadora Duncan (ed. 2007), passando per il ripiegamento esotico e olistico di Ruth St. Denis e delle sue ‘nuove’ danze indiane (Di Bernardi 2006).

Parallelamente ma anche in sintonia culturale con la rifondazione moderna delle danzatrici libere, il nuovo attore novecentesco si plasma nel solco della tradizione comica solista apertasi in seno ai nuovi generi fine Ottocento (varietà, caffè-concerto, rivista, avanspettacolo, sceneggiata napoletana etc.) in antitesi alla linea prevalente drammatico-borghese-grandattorica. Il solismo comico del primo Novecento è però da leggersi come il prototipo di una modalità produttiva e di una categoria attoriale, che deve includere “anche artisti che lavorano o hanno lavorato prevalentemente sul registro serio-alto-drammatico, piuttosto che su quello ridicolo-basso-farsesco” (De Marinis, ed. 2008: 263n) – è il caso di Eduardo De Filippo, Carmelo Bene, Leo de Berardinis, Carlo Cecchi, Piera Degli Esposti – e che proprio a quell’antitradizione del comico si sono rivolti nelle loro istanze di cambiamento. Come precisa De Marinis, “il nuovo

attore comico non costituisce né un genere né una tendenza; [...] non si tratta nemmeno di una poetica o di un progetto artistico in senso proprio, cioè nel senso di un insieme più o meno organico di indicazioni valide al di là di coloro che le propongono e le praticano” (282), in quanto cerca di delineare “quella linea di resistenza e di differenza” che attraversa “tenacemente la scena italiana del Novecento, anche se minacciata da un certo momento in poi, da un sempre più soverchiante processo di omologazione” (266).

Dall'altra parte, il coro vive anch'esso una stagione florida e feconda ad inizio Novecento, rinvigorito – dopo l'attenzione romantica di Schiller e tardoromantica di Nietzsche – dall'iniziativa di un riteatralizzatore come Georg Fuchs, che vede nella festa e nell'azione corale le scaturigini rituali e la forma originaria della performatività umana da riapprontare per il teatro del futuro. In un certo senso la storia del coro teatrale nel XX secolo si apre con l'inno di Fuchs per un teatro corale (*Die Revolution des Theaters*, 1909) e si chiude, battezzando la scena di nuovo millennio, con l'amputazione del coro, presenza in assenza, di *Tragedia Endogonidia* della Società Raffaello Sanzio (2002-2004), passando per il neoritualismo dell'azionista viennese Hermann Nitsch.

2 Logiche consensuali e reciproche distanze (dalla parte della danza)

La storia del teatro Occidentale riconosce tuttavia come costitutivo il binomio solo-coro, individualità-coralità, singolo-molteplice. La drammaturgia ricorrente e prevalente vuole l'alternanza di momenti e quadri strutturati tra parti “a solo” (monologhi, variazioni, arie e romanze, lazzi e “bravure”, lamenti e pazzie) e momenti corali. Il solo era solito riscuotere, con tutta evidenza, maggiori consensi e favori del pubblico tanto da richiedere serate intere, le famose “beneficiarie” o “serate d'onore”, prima ancora della sua riscoperta e reinvenzione come laboratorio teatrale nel corso del XX secolo.

Ma la dialettica coro-solo è molto più complessa e instaura diverse logiche di interazione e coabitazione:

a) Logica coordinativa del 'solo e coro'

È la logica drammatica della tradizione teatrale, coreutica e operistica, a cui si oppongono le avanguardie storiche e il nuovo teatro

italiano degli “attori antifunzionali” e dei “solisti polimorfi” (De Marinis, ed. 2008). In questa direzione il balletto postromantico offre modelli e strutture esemplificativi, anche in ragione della forte codificazione di marca russa (siamo nell’era di Marius Petipa) trasmessa nel tempo. Emblematico a questo proposito il II atto del *Lago dei cigni* (1895) in cui la coreografia stabilisce tra la solista e il corpo di ballo un fitto sistema di rimandi, con elementi formali ricorrenti determinati in primo luogo dalla vicenda narrativa. Odette, il Cigno bianco, e la schiera di donne-cigno al suo seguito sono vincolate dal medesimo sortilegio di cui è stata vittima la loro principessa. Rispetto a lei, il coro di cigni funziona per lo più specularmente, facendo da cassa di risonanza dei sentimenti della protagonista oppure da cornice al suo ‘canto’ (come nel *pas de deux* intonato col principe Siegfried), oltre ad esserne il clone. Sebbene infatti si distingua visivamente per alcuni accessori propri del costume di scena, quando si scatena la vertigine corale degli atti bianchi, Odette si nasconde e confonde nell’ensemble di ballo per poi manifestarsi distaccandosene. La schiera di ballerine in tutù e scarpette che si dispongono in ranghi serrati, percorre la scena a serpentina, fende in perfette diagonali il palcoscenico o traccia corone circolari muovendosi all’unisono. Esse traslano in termini coreutici la produzione in serie industriale e la catena di montaggio, cosa che ritroveremo più avanti nel fenomeno delle *girls* da rivista. È (anche) a questo apparentamento ideale con la macchina, l’omologazione seriale e la merce capitalista che si oppone la danza moderna delle pioniere primonovecentesche.

Successivamente il balletto moderno, se rimaniamo in ambito russo, ha riconosciuto al *corps de ballet* una dimensione meno esornativa, come in Yuriy Grigorovič, coreografo sovietico che ha promosso l’ensemble-coro a paritetica *dramatis persona* dei singoli protagonisti (si vedano *Spartacus* e *Il fiore di pietra*), e in Rudolf Nureyev – la cui carriera è notoriamente internazionale al di là della sua formazione – per il quale il corpo di ballo era per l’appunto un insieme dinamico, espressione dell’*unisono* – termine quest’ultimo che trova ad esempio grande fortuna nel pensiero del coreografo “postclassico” William Forsythe.

Sul versante del teatro di danza mitteleuropeo, emblematica coesistenza di solo e coro si riconosce nel *Tanztheater* di Pina Bausch, come ad esempio nella sua edizione del *Sacre du Printemps* (1975) e nei primissimi *Stücke*, quali *Blaubart* (1977) e *Café Müller* (1978): qui, isolate e incomunicanti figure umane tentano un incontro nello spazio di un desolato caffè – metafora del deserto degli affetti – affollato dalla sola prosopopea

di sedie che intralciano ogni passaggio e occupano quasi completamente lo spazio scenico. Le cinque presenze, che prendono vita nello smarrimento della perdita, danzano sole, in alternanza, in simultaneità o asincrone, ma sempre senza possibilità d'accordo, sicuramente d'incontro.

b) *Logica avversativa del 'solo vs coro'*

Si tratta di pratiche di resistenza ai modelli omologanti dei totalitarismi, che promuovono liturgie collettive e spettacoli di massa in cui i singoli coreuti sono subordinati al corifeo-guida e irregimentati all'interno di schemi geometrici e spersonalizzanti. La forma del solo si oppone quindi a questa coralità coatta quale forma di resistenza capace di sublimare la singolarità del performer o danzatore nella voce collettiva e universale che il corpo può rappresentare: è il caso delle pantomime grottesche di Valeska Gert, dei soli notturni di Mary Wigman, degli *Affecten* di Dore Hoyer e, oltreoceano, di *Lamentation* di Martha Graham. Tuttavia, come osserva Casini Ropa, con esclusivo riferimento alla danza, il solo "oscilla, negli anni dell'affermazione delle grandi democrazie e dei grandi totalitarismi, tra il fascino dell'automoltiplicazione nella coralità, con il rischio dell'omologazione ideologica e del conformismo espressivo, e la resistenza" (2003: 16). Nel secondo Novecento ancora uno sparuto numero di soli, in esplicita continuità con le pioniere moderne, si distingue dalla coralità dominante post-sessantottesca: si tratta della prassi poetica espressa nel *Tanztheater* di Susanne Linke e Rehinild Hoffmann, in cui si avvertono le ultime, ruggenti repliche alla mortificazione della donna in oggetto di consumo, alla mercificazione del corpo agli albori della società dello spettacolo, in una potente sebbene delicata costruzione di anti-segni riportati alla dimensione intima e privata delle due danzatrici.

c) *Logica simmetrica del 'solo come coro' e viceversa*

Il modello solistico, residuo di una cultura ancora borghese, trova nuove direttrici di sviluppo nell'incontro con le ideologie socialiste, promotrici di nuove società democratiche nei primi decenni del XX secolo. Il corpo libero promosso dall'eucinetica di Rudolf von Laban è espressione di un movimento consapevole e armonioso tra coloro che compongono la liturgia corale del *Tanztemple* (tempio danzante). Qui "i movimenti espressivi e peculiari dei singoli" – osserva Casini Ropa – si accordano "sulla base antropologica di una comunione profonda di credenze, di bisogni e di modi di vita [...] il corpo dell'individuo che danza, assolvendo ad una funzione non solo centrifuga ma anche centripeta nei confronti

del sociale, può divenire anche il luogo della sintesi espressiva e comunicativa di pensieri, sentimenti e caratteri collettivi” (2003: 14, 15).

In questa forbice, tra il coro come moltiplicatore di individualità e il solo come manifestazione di un corpo universale, si inserisce la qualità e dimensione collettiva del *Chortheater*. Fulgidi riscontri di questo fenomeno si rintracciano lucidamente nel teatro epico di Bertolt Brecht, nel già citato *Tanztheater* di Pina Bausch e negli allestimenti del regista svizzero, imprestato dal teatro lirico, Christoph Marthaler. Per quest'ultimo, la formazione musicale e la prevalente attività di regista d'opera hanno contribuito a esercitare una sensibilità all'*insieme*, spesso proposta come grigia umanità assorta e frammentata (Ossicini 2009: 325).

3 Il performer è un solista

Il nuovo attore e danzatore del Novecento teatrale si afferma dunque come solista. Il suo regime privilegiato di espressione, di ricerca come di spettacolo, è la forma del solo. Come unità drammatica il solo è sempre esistito ma la rifondazione teatrale novecentesca lo registra quale forma dominante, fenomeno quantitativamente e qualitativamente distinto dalle precedenti manifestazioni storiche.

Il secondo Novecento conosce poi un'ulteriore intensificazione della forma solo che si fa genere, soprattutto nell'allineamento con le arti visive negli anni dell'esplosione della Performance Art, ad altezza dei Settanta.

La voce solitaria vede però da Carmelo Bene in poi una superfetazione di soli declinati nella forma dell'"assolo di parola narrativa", dove il "*performer* della parola, senza personaggio, senza quarta parete-schermo protettivo e rassicurante, senza al limite testi di riferimento, ha solo se stesso da rappresentare" (Puppa 2010: 24). È il caso dei "favel-latori-cantori" del Teatro delle Albe (quando incontra a partire dal 1988 i *griot* senegalesi dando vita a spettacoli come *Ruh. Romagna più Africa uguale*), del teatro di narrazione, del teatro civile e politico, degli attori comici.

Monologante è del resto l'attitudine novecentesca: negli sviluppi drammaturgici come nelle performance sceniche ben descritte dalla linea contrattorica che da Duse arriva al solista polimorfo anni Ottanta (Benigni, Gaber, Degli Esposti, Leo Bassi, Lucia Poli, tra gli altri), passando per l'attore antifunzionale (Bene, Cecchi, de Berardinis, Peragallo, Fo e Rame). Si tratta di una drammaturgia che porta alle estreme conseguenze

la confessione dell'a parte e del soliloquio, per via del *maelström* di un James Joyce e Arthur Schnitzler, di un Samuel Beckett o Thomas Bernhard, stando alla linea concettualizzata da Szondi (1962) "della caduta dell'intersoggettività nel copione moderno, il venire meno delle condizioni che permettono l'accadere presente nella relazione io/altro" (Puppa 2010: 17-18). E il venire meno delle condizioni che ci relazionano all'altro come partner, come personaggio, come spettatore, determina la "sospensione del dialogo", per citare Bene: "Monologare è già concorso in rissa (e, comunque, rissa d'artefice, d'autore). [...] il 'monologo' non è un momento come un altro a teatro. È, al contrario, l'intero spettacolo. *Mono- logo è teatro*" (1982: 21-22).

Agli antipodi del monologo egocentrato di molti solisti, riconosciamo la voce del narratore. Con la sua lingua, spesso all'insegna della polluzione dialettale, e con le sue storie, foriere di una memoria collettiva e della storia politica di una comunità, il teatro di narrazione ha dispiegato un ventaglio di modalità epiche a partire dall'esperienza di Laboratorio Teatro Settimo e di quella che diventerà la prima generazione di nuovi performer epici, come Laura Curino, Marco Paolini, Marco Baliani, cui si aggiungeranno Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta.

Il golfo dei monologanti è certamente più ampio e frastagliato e ad oggi, nell'attesa di una mappatura che si esprima in geografie di senso, può solo esser redatto nella forma del catalogo (Puppa 2010).

4 La mistica del coro

Le scaturigini della tragedia greca sembra si debbano rintracciare, sulla scia di Bérard e Havelock, nei rapsodi epici, attori drammatici *ante litteram* di un testo scritto. Cesare Molinari raccoglie e segnala nella letteratura di settore i sintomi di una genesi pre-drammatica e pre-teatrale del teatro attico (1994: 10-13). Si tratterebbe allora di anteporre o allineare alla forma antifonaria del ditirambo la performance epica, cioè quella di un narratore che mima o rappresenta i personaggi introdotti nel suo racconto "magari 'immedesimandosi' in essi, come adombra lo stesso Aristotele, dicendo che si può narrare diventando 'qualcosa d'altro'". Il rapsodo, precisa infatti Molinari, "sarebbe insomma il modello dell'attore creativo".

In questa direzione si muove la nuova performance epica dei *narratori*, ma è nella matrice magico-festiva, culturale e orgiastica, collettiva ed esoterica, che si dà il recupero primonovecentesco dell'Ellade da parte

dei riteatralizzatori, dei danzatori, degli antroposofi e degli intellettuali e teorici di una moderna umanità, soprattutto in area sassone, come Georg Fuschs, Rudolf von Laban e Rudolf Steiner.

Il 'secessionismo' scenico di Georg Fuchs si manifesta nella nostalgia dello stadio originario del teatro individuato nel coro, vale dire in un teatro festivo in cui si scatena l'"enfasi fusionale che fa di spettatore e attore una coralità mistica esaltata" (Artioli 2005: 20). Negli stessi anni, tra il 1909 e il 1913, Rudolf von Steiner e Marie von Sivers mettono in scena riduzioni dei misteri drammatici di Edouard Schuré con attori non professionisti. Come nelle intenzioni dell'autore il dramma doveva elevare lo spettatore ad un grado superiore di conoscenza, così negli allestimenti di misteri di Steiner il teatro, da potente strumento d'elevazione, doveva tentare di provocare "una catarsi nello spettatore, accompagnandolo alla comprensione della dimensione spirituale dell'essere umano" (Cristini 2008: 115). Parallelamente al recupero dell'originaria forma dei Misteri nel mito della celebre *Passione* di Oberammergau, l'ungherese Rudolf von Laban, di ritorno dalla colonia naturista di Monte Verità ad Ascona in Svizzera, inaugura nel 1913 un genere di danza diverso da quello praticato fino ad allora: feste coreiche officiate da non professionisti, e più precisamente definite *Bewegungschöre* (cori di movimento). Secondo Aurel Milloss, "questo tipo di danza, quasi religioso, venne inteso da Laban in senso pedagogico, e quindi espressivamente umano, concepito allo scopo di indurre i partecipanti a sentirsi esseri umani completi in rapporto al sociale, in una totalità di corpo, anima e spirito" (1982: 22). L'appropriazione che ne verrà fatta di lì a breve nelle celebrazioni di massa nazista e nella ritualità di regime è senza soluzione di continuità.

Rispetto alla rottura che le neoavanguardie producono del palinsesto normativo, è sempre in ambito sassone che si rinvergono quintessenze neorituali con l'azionista viennese Hermann Nitsch e il suo *Orgien und Mysterien Theater* (teatro delle orge e dei misteri). Le sue performance a partecipazione intendevano produrre una catarsi aristotelica attraverso la manifestazione di sentimenti a lungo repressi e inconsci. Il sacrificio animale, l'esperienza tattile e olfattiva degli organi coi suoi liquidi e la stimolazione sonora per indurre l'estasi imbastiscono i canali fisici e materiali per la purificazione dell'uomo, intrinsecamente violento ma sedato nei suoi istinti dai mass-media.

Sotto molti aspetti, certe esperienze rituali, come quelle sopra enunciate, stabiliscono una continuità, *mutatis mutandis*, con i *rave party* e la trance indotta e organizzata dei moderni sciamani di cui parla Lapassade (2020).

5 Quando i felici pochi diventano molti e si fanno uno

La dialettica solo/coro può assumere le forme di una *contrainte* che marca il conflitto permanente all'interno di una comunità, il contrasto irriducibile tra individuo e società, uno e molti. Ma si tratta di fenomeni isolati, come Einar Schleef e la Societas Raffaello Sanzio. In quest'ultimo caso, se per Romeo Castellucci – co-fondatore della Compagnia cesenate – il confronto con la tragedia greca è inevitabile, in quanto fondamento del teatro occidentale, il suo lavoro sulla tragedia attica è all'insegna della sospensione della lingua ormai perduta della tragedia stessa. Questa sospensione si manifesta attraverso la marginalizzazione o l'amputazione più radicale dell'elemento ritenuto da Castellucci il più inattuale: il coro. È il caso di *Oresteia: una commedia organica?* (1995), dove i coreuti sono sostituiti da piccoli conigli di gesso destinati a esplodere, e del ciclo di *Tragedia Endogonia* (2002-2004), concepita come una serie di Episodi autonomi sebbene collegati tra loro, quali “atti puri e completi”.

In un recente contributo significativamente intitolato *À la recherche du Choeur perdu* – con un evidente gioco d'assonanza, almeno in francese, tra le parole “coro” e “cuore” – Marco De Marinis promuove un distinguo dirimente circa la modellizzazione del teatro greco-romano nell'Europa moderna: da *modello normativo* – proprio dell'epoca rinascimentale fino al XVII secolo della tragedia classica francese – a *modello utopico o ideale*, “auquel s'inspirer pour changer en profondeur, parfois révolutionner même, le théâtre occidental, accusé – entre autres – de reproduire les inégalités de la société et d'être devenu le passe-temps frivole des classes privilégiées” (2024: 16). I primi a marcare il passo di un recupero differente del teatro dell'antichità classica sono, non a caso, Diderot e Rousseau, attivatori di un pensiero sul teatro e di un processo di riforma che passa da Wagner e Nietzsche, scende lungo tutto il Novecento e arriva fino ai nostri giorni, toccando pratiche di performance partecipata e di produzione comunitaria.

Il sogno antico che Diderot riconosce negli *spectacles publics*, celebrati in spazi all'aperto capaci di accogliere moltitudini di genti in forma di assemblea cittadina, lo stesso sogno che Wagner ha di fare dell'arte ellenica un'arte umana universale, è il sogno che si solidifica nell'utopia di una comunità riunita e coesa che attraversa tutto il Novecento, nel recupero del coro come “luogo-strumento” capace di rigenerare il rapporto col pubblico nello spazio rifondato del teatro moderno. Oggi, nel terzo millennio, questo ‘sogno antico’ rivive attraverso pratiche corali che non vogliono educare il pubblico, formarlo, peggio ancora manipolarlo

o renderlo protagonista attraverso la finta liturgia della partecipazione attiva, ma che al contrario aprono “a una dimensione conoscitiva dove la sapienza dello spettatore in realtà appartiene a una sapienza più ampia [...]”. La possibilità della conoscenza è la possibilità di un’esperienza condivisa, non solipsistica. La possibilità stessa di un momento conoscitivo è correlata all’incontro che il coro permette in quanto pratica artistica”. La citazione è tratta dalla prefazione di Tafuri e Beronio al manifesto poetico di Marco Martinelli intitolato *Coro* (2023), scritto a partire dalle numerose esperienze guidate insieme al Teatro delle Albe per la *non-scuola* e dalle chiamate pubbliche all’interno dei Cantieri di Ravenna Teatro. Si tratta di un testo che è anche un ‘vademecum’ su quella che Martinelli chiama “accensione” del coro, sulla possibilità di presentificare lo spirito dionisiaco in un gruppo di persone. Il primo passo, che dà l’abbrivio ai trentacinque punti del ‘manifesto’, parte da un riconoscimento necessario, da un dato di fatto che Martinelli pronuncia attraverso un proverbio africano: *io sono noi*. La dialettica solo/coro appare fin da queste premesse evidente, riverberante negli io-mondo, o meglio: io-mondi che ciascuno schiude nel cerchio magico del Coro (sempre usato con la maiuscola), dove “l’indifferenziato” che vi partecipa emerge in quanto insieme. Il concetto di “indifferenziato” ripropone, se vogliamo, il contrasto uno-molti delle società capitalistiche, degli influencer *versus* la moltitudine dei followers. Ed è proprio in questo Coro che il rifiuto, lo scarto di chi non è emerso, può essere preso sul serio, senza giudizio, nella reciproca accettazione e nell’ascolto del corpo e dei suoi sensi, nella verità di uno scambio reale e non mediato: qui, scrive Martinelli, “in questo cerchio della fiducia, le creature sussurrano il proprio nome: qui l’indifferenziato, l’immondizia si fa ricchezza” (46).

Nello schema del cerchio magico dove “io siamo noi” non è difficile riconoscere e includere le numerose pratiche di produzione di comunità, di performance partecipata e di arte pubblica (al di là delle etichette critiche) del terzo millennio, attraverso cui riesce ad avverarsi il superamento del conflitto, proprio del moderno e del secolo scorso, tra solo e coro. Nella coralità contemporanea l’io-solo non rappresenta più soltanto un individuo, seppur unico e irriducibile, egli infatti può farsi unisono nel corpo a corpo con gli altri coreuti, compagni, cittadini. La voce di uno si moltiplica nella voce di tutti gli altri, arrivando a con-fondersi in un insieme che è il ‘noi’ politico. Il ‘noi’ di una comunità provvisoria in cerca di voce e di azione.

Proprio perché volte a restituire il teatro al ‘pubblico’, queste tipologie di esperienze sociali, pratiche pedagogiche e forme guidate di creazione scenica fanno del teatro – nel senso più ampio del termine, non solo come edificio deputato agli spettacoli – uno strumento di espressione e costruzione di cittadinanza attiva, un luogo in cui la città e le sue comunità possano raccontare, elaborare, ricomporre la realtà frammentata delle loro esistenze.

Spesso nel XXI secolo il teatro esce dalle sue mura e raggiunge territori periferici spingendosi verso i ghetti degli immigrati o i centri di accoglienza; oppure al contrario presidia il centro storico, per amplificare la voce di chi partecipa alla festa del teatro e renderla realmente pubblica. In questi casi, la ‘piazza’ non è più soltanto un luogo di spettacolo, per la sua posizione o per le sue dimensioni, bensì diventa l’occasione per la comunità tutta di riconoscere se stessa proprio attraverso la natura politica del teatro. La piazza, le piazze sono con tutta evidenza un luogo simbolico per le arti dal vivo a partire dal loro gergo. Oggi però, fare teatro in piazza, nelle forme e nei modi di cui stiamo parlando, significa riappropriarsi dell’*agorà* antica, restituirla alla dimensione umana della città e non abbandonarla alla deriva commerciale. Sempre più spesso l’occupazione del suolo pubblico diventa un canone da pagare e non il diritto che per secoli i popoli hanno esercitato per manifestare il proprio dissenso.

Non parte tuttavia solo dalla riconquista della dimensione cittadina la risemantizzazione ontologica del teatro. Molte esperienze e fenomeni guardano alla dimensione privata, appartata, isolata dello spazio domestico come a un luogo d’incontro aperto allo sconosciuto, rigenerato da un atto di accoglienza incondizionata all’Altro (Derrida, Dufourmantelle 2000), e quindi diversamente ospitale. Sono casi in cui la transitorietà della vita trova conforto nella compattezza solidale della comunità-coro di ospiti-passanti, non più semplici spettatori.

Il terzo millennio è ancora all’inizio ma le agende del teatro contemporaneo sono già orientate e sembrano aver ben tesaurizzato il secolo scorso, pur nelle differenze di un mondo globalizzato, interetnico e transpecista. La sfida di oggi per domani è quella di una nuova universalità, di un ‘noi’ sempre più inclusivo, dalle diversità umane a quelle di specie. È il sogno utopico e idealista di un mondo, più che di una società, diverso, in cui il teatro permette di sperimentare modelli possibili di ecosistemi e bolle di ossigeno terrestre.

NOTE

- 1 Si tratta di *actions* collettive, come *Four in a Dress* (1967), in cui più persone contemporaneamente si vestono di uno medesimo enorme abito, e *Ten in a Hat* (1969), performance in cui una sciarpa di seta rossa viene indossata da più persone in una processione lunga quasi un chilometro e mezzo.
- 2 Dedicato a Vladimir Majakovskij, *Eresia della felicità* è “una creazione quotidiana sotto l’insegna della non-scuola del Teatro delle Albe” – cito dal sito www.teatrodellealbe.com [31/07/2024] – concepita in modalità ‘laboratorio aperto’ in occasione del Festival di Santarcangelo 2011, 41a edizione diretta da Ermanna Montanari, per una schiera di duecento adolescenti provenienti da cinque differenti paesi e riproposta in numerosi altri contesti con gruppi differenti di adolescenti. La *non-scuola* (la formula si deve a Cristina Ventrucci) è una palestra teatrale per gli studenti dei licei ravennati, avviata dalle Albe a partire dal 1991, e che nel tempo ha conosciuto sviluppi extra-scolastici e risonanza extra-territoriale (Saturnino 2024).
- 3 Aperto nel 2022, il progetto si esprime nell’ambito delle attività sociali e culturali del CISIM, esito di anni di laboratori e presidi teatrali nella località balneare dei Lidi Sud di Ravenna. Lido Adriano si presenta come un osservatorio privilegiato per riflettere sulle emergenze del nostro tempo: più dell’86% dei suoi abitanti sono immigrati, provenienti da cinquantasette nazioni. È inoltre la frazione ravennate col maggior numero di minorenni e il più alto tasso di nascite. L’aggregazione è per provenienza e mancano occasioni di confronto e incontro tra gli abitanti. Le progettualità attivate dal CISIM incentivano dinamiche di scambio, aggregazione e integrazione. Sul progetto e le attività in corso, rimando al sito <https://www.ccsim.it/> e alla pagina “chi siamo” <https://www.ccsim.it/chi-siamo/> [31/07/2024].
- 4 Mi riferisco agli spettacoli in cui si ri-attuano o si raccontano storie di popoli e di genti attraverso le memorie di gruppi intergenerazionali di non attori e cittadini/e. Ad esempio: *Atlas des Kommunismus* (Arias 2016) e *Granma. Metales de Cuba* (Rimini Protokol 2019). Su Milo Rau, numerosi i titoli della sua teatrografia che si riferiscono a performance e opere variamente supportate e rappresentate, per cui ci limitiamo ad alcuni tra i più significativi, come *The Last Days of Caeusescus* (2009), *The Zurich Trial* (2013), *The Congo Tribunal* (2017).
- 5 Stormo è “un processo basato sulla cooperazione tra individui: permette l’emergere dell’intelligenza collettiva dei gruppi, la stessa usata in natura dagli uccelli per organizzare il volo degli stormi. Ha diverse forme: può essere un workshop, una performance urbana o una performance di durata”. La citazione è tratta dal sito della Compagnia: www.effettolarsen.it/portfolio-item/storm/ [31/07/2024].
- 6 Si tratta degli inviti rivolti a tutta la cittadinanza a partecipare in forma corale alla realizzazione della messinscena di alcune produzioni. Le prime chiamate

sono state lanciate per il progetto commissionato da Ravenna Festival *La Divina Commedia: 2017-2021*, rilanciate successivamente per inaugurare il Cantiere Malagola con l'ultima progettualità triennale *Don Chisciotte* da Miguel de Cervantes (2023-2025).

- 7 L'espressione "al limite del teatro" cita esplicitamente il saggio di Marco De Marinis, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta*, uscito in prima edizione nel 1983, rieditato nel 2016 per i tipi di CuePress, in cui si ripercorrono i fenomeni più avanzati del Nuovo Teatro italiano e internazionale realizzati in situazioni e contesti non strettamente teatrali, quali ad esempio le feste giovanili degli anni Settanta. Concepiti in relazione a nuove esperienze e applicazioni delle pratiche e delle pedagogie teatrali con non professionisti, la maggior parte delle esperienze raccolte e storicizzate dall'autore comportava il coinvolgimento diretto degli spettatori, ovvero era riferibile ai fenomeni dell'animazione teatrale storica, in sintonia con iniziative e politiche sociali di attenzione alle periferie e ai subalterni (malati mentali degli ospedali psichiatrici, bambini e ragazzi delle scuole, la classe operaia, le comunità decentrate...).
- 8 Nel delimitare lo spettro temporale coperto dal presente contribuito preferisco usare l'indicazione del secolo nella sua globalità. Tuttavia nel corso della trattazione adotterò le ormai note – seppur discusse – categorie storiografiche di "Novecento teatrale" e "Postnovecento", che dobbiamo a Marco De Marinis (2000: 9-13; 2023: 11-22). In riferimento alla stringente attualità, userò invece le formule più generiche di terzo millennio, anni Zero, anni Duemila o ancora XXI secolo. L'intenzione è qui di evitare la centralità data alla ricerca e tradizione del nuovo del Novecento e di considerarla un termine di paragone piuttosto che una costellazione di fatti storici e un sistema di oggetti di studio da leggere e ripensare anche in relazione ai fenomeni dell'ultima scena e dell'oggi. La storiografia teatrale più recente tuttavia non ha ancora avanzato coordinate storiografiche aggiornate né una sistemazione attendibile dei fatti storici degli ultimi quarant'anni.
- 9 Mi riferisco al nucleo genetico del teatro occidentale che risale all'antifona ditirambica, in cui la voce solista interagisce con un coro replicante.
- 10 Il riferimento è alla nozione di "sciame", introdotta in Italia dal fortunato saggio intitolato, per l'appunto, *Nello sciame. Visioni del digitale* (1 ed. 2015, nuova ed. 2023) del filosofo sudcoreano Byung-Chul Han.
- 11 Sull'uso di Novecento teatrale e di Postnovecento, rimando alle considerazioni svolte in nota 8.
- 12 Il Centro di promozione teatrale del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna La Soffitta ha dedicato nel 2010 un intero progetto, a cura di Elena Cervellati, al tema del solo in danza dal titolo *Soli al mondo?*, cui sono seguiti altri monografici focalizzati su singole danzatrici e coreografe. I programmi delle stagioni passate sono consultabili al seguente link: <https://site.unibo.it/damslab/it/soffitta/archivio> [31/07/2024].

- 13** È il caso della narrazione epica nei suoi sviluppi dagli anni Novanta per tutti gli anni Dieci del Duemila. Il riferimento bibliografico principale resta l'antologia di Guccini (2005) malgrado il recente saggio storico di Guzzetta (ed. 2023). Nel frattempo sono fiorite varie monografie, raccolte e miscellanee sul fenomeno e sulle sue varie personalità.
- 14** Mi riferisco in special modo ai recital di Ermanna Montanari come *L'isola di Alcina* ora *Ouverture Alcina* (2009), o la lettura espressiva di *Rosvita* (2008), tratta dal precedente spettacolo, e, recentemente, *fedeli d'Amore* (2018); ai reading poetico-strumentali di Mariangela Gualtieri per il Teatro Valdoca come *Misterioso Concerto Trio* (2006); dei concerti della Societas Raffaello Sanzio da *Cryonic Chants* (2004) alle sinfonie del respiro di Chiara Guidi da *Madrigale appena narrabile* (2012) in avanti; del teatro di musica di Fanny e Alexander con la saga di Oz, in particolare *Dorothy. Sconcerto per Oz* (2007) e *South-North* (2009).

BIBLIOGRAFIA

- Acca, Fabio; Amara, Lucia (2023), "Danzare con le gambe e con la testa. Scuola, ballo e composizione nell'arte coreografica di Claudia Castellucci", *Acting Archives Review*, 25: 48-79.
- Artioli, Umberto (2005), *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Roma-Bari, Laterza.
- Bene, Carmelo (1982), *La voce di Narciso*, ed. S. Colomba, Milano, Il Saggiatore.
- Bevione, Laura; Ilari, Raffaella (2023), *Territori da cucire 2015-2022. Un progetto del Teatro delle Ariette per la comunità*, Corazzano (Pisa), Titivillus.
- Carandini, Silvia; Vaccarino, Elisa, eds. (1997), *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, Di Giacomo Editore.
- Casini Ropa, Eugenia, ed. (1990), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, il Mulino.
- (2003), "Il 'solo' di danza nel XX secolo: tra proposta ideologica e strategia di sopravvivenza", *Il Castello di Elsinore*, 47: 9-19.
- Cristini, Monica (2008), *Rudolf Steiner e il teatro. Euritmia: una via antroposofica alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni.
- De Marinis, Marco (2000), *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni.
- (ed. 2008), *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* (1988), Roma, Bulzoni.

- (2013), *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni.
- (ed. 2016), *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie della ricerca teatrale degli anni Sessanta e Settanta* (1983), Imola, CuePress.
- (2024), “À la recherche du chœur perdu. Le théâtre grec, de modèle normatif à modèle utopique sur la scène moderne et contemporaine”, *L'Antiquité en scène. De la tragédie grecque à la performance / La Antigüedad en escena. De la tragedia griega a la performance*, eds. S. Urdician, R. Pianacci, Clermont-Ferrand, Centre de Recherches André Piganiol - Présence de l'Antiquité: 15-36.
- Derrida, Jacques; Dufourmantelle Anne (ed. 2000), *Sull'ospitalità*, Milano, Dalai Editore.
- Di Bernardi, Vito (2006), *Ruth St. Denis*, Palermo, L'Epos.
- Duncan, Isadora (ed. 2007), *L'arte della danza*, ed. P. Veroli, Palermo, L'Epos.
- Fix, Florence; Toudoire-Surlapierre, Frédérique, eds. (2009), *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon.
- Guatterini, Marinella (2003), “Crisalide o farfalla. L'indefinibile morfologia del solo di danza contemporanea”, *Il Castello di Elsinore*, 47: 49-53.
- Guccini, Gerardo, ed. (2005), *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino Editore.
- Guzzetta, Juliet (ed. 2023), *Il teatro di narrazione. Dalle periferie della storia ai grandi teatri italiani*, Torino, Accademia University Press.
- Guzzo Vaccarino, Elisa (2003), “Dal coro al solo”, *Il Castello di Elsinore*, 47: 67-68.
- Han, Byung-Chul (ed. 2023), *Nello sciame. Visioni del digitale* (2015), Milano, Nottetempo.
- Lapassade, Georges (ed. 2020), *Dallo sciamano al raver. Saggio sulla transe*, ed. G. De Martino, Milano, Jouvence.
- Martinelli, Marco (2023), *Coro*, Genova, AkropolisLibri.
- Megale, Teresa (2006), “Declinazioni per attrici soliste: le soubrettes”, *L'attore solista nel teatro italiano*, ed. N. Pascualicchio, Roma, Bulzoni: 121-39.
- Mei, Silvia; Mesiti, Loretta, eds. (2018), *Displace Altofest*, Valletta-Napoli, Valletta 2028 Foundation-Teatringestazione.
- Molinari, Cesare (1994), *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bologna, il Mulino.
- Nerbano, Mara (2024), “Comunità, cittadinanza attiva, lavoro su di sé. Una cronistoria di *Invito al canto* dell'Open Program”, *Culture Teatrali*, 31-32: 355-78.

- Ossicini, Charlotte (2009), “*Chortheater*”. *Genesi di un modello. Tipologie corali nel Novecento*, tesi di dottorato in Studi teatrali e cinematografici, ciclo XXI, Università di Bologna. [31/07/2024] <http://amsdottorato.unibo.it/2001/>
- Pasqualicchio, Nicola, ed. (2006), *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni.
- Puppa, Paolo (2010), *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni.
- Rousier, Claire, ed. (2002), *La danse en solo: une figure singulière de la modernité*, Paris, Centre national de la danse.
- Saturnino, Francesca (2024), *La non-scuola di Marco Martinelli. Tracce e voci intorno ad Aristofane a Pompei*, Roma, Luca Sossella Editore.
- Senatore, Ambra (2007), *La danza d'autore. Vent'anni di danza contemporanea in Italia*, Torino, Utet Università.
- Szondi, Peter (ed. 1962), *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, ed. C. Cases, Torino, Einaudi.
- Tafuri, Clemente; Beronio, David (2023), “Prefazione”, Martinelli, Marco, *Coro*, Genova, AkropolisLibri.
- Triau, Christophe, ed. (2003), “Choralités”, numero monografico di *Alternatives théâtrales*, 76-77.
- Veroli, Patrizia (2009), *Loie Fuller*, Palermo, L'Epos.

Silvia Mei (PhD) è Ricercatrice a tempo determinato presso il DISTUM dell'Università di Foggia, dove è titolare di “Storia del teatro”, “Storia e didattica della musica e della danza” e “Linguaggi del teatro europeo”. Dopo il dottorato all'Università di Pisa e un assegno di ricerca presso l'Università di Torino, ha insegnato presso il DAR dell'Università di Bologna e il FISPPA dell'Università di Padova. Dirige *Culture Teatrali* (rivista di fascia A), per la quale ha curato nel 2015 il monografico *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*. La sua ricerca storica indaga la poliedrica attività della *chanteuse* Yvette Guilbert e le forme del teatro “irregolare” nella Parigi *fin de siècle*. Si occupa inoltre di iconografia teatrale e di estetica del teatro contemporaneo. Autrice di diversi saggi e articoli in rivista, in francese, inglese e spagnolo, ha recentemente pubblicato *L'ultima onda. Nuova scena italiana anni Zero* (2020) e *Drammaturgie dello sguardo* (2020) mentre nel 2018 è apparsa la sua prima monografia: *Essere artista. Eleonora Duse e Yvette Guilbert*. | Silvia Mei (PhD) is a fixed term Researcher at the University of Foggia, where she holds the following courses: Theatre History, Music and Dance History, and Languages of European Theatre. After earning her doctorate at the University of Pisa and a research grant at the University of Turin, she taught at the DAR of the University of Bologna and the FISPPA of the University of Padua. She is the director of *Culture Teatrali* (A-level Journal), for which he edited the monographic issue *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana* (2015). Her historical research is focused on the French *chanteuse* Yvette Guilbert, and on the forms of “irregular” theatre in *fin de siècle* Paris. She also researches on theatrical iconography and contemporary

theatre aesthetics. She is author of several essays (in French, English, and Spanish) and of three books: *Essere artista. Eleonora Duse e Yvette Guilbert* (2018), *Drammaturgie dello sguardo* (2020) e *L'ultima onda. Nuova scena italiana anni Zero* (2020).