



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA, ANTICHIISTICA,
ARTI E SPETTACOLO (DIRAAS)

CORSO DI LAUREA IN LETTERATURE MODERNE E SPETTACOLO

COORDINATORE Prof. Marco Berisso

TESI DI LAUREA

**Peter Brook: il viaggio in Africa
per una nuova prospettiva di teatro**

Relatore: Prof.ssa Giulia Taddeo

Correlatore: Prof.ssa Livia Cavalieri

Correlatore esterno: Prof. Roberto Cuppone

Candidato: Alessandra Chiodi

Anno Accademico 2025/2026

Indice

<i>Introduzione</i>	p. 1
<i>Capitolo 1 - La nascita del CIRT e l'esperienza africana</i>	p. 4
1.1 La fondazione del Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT)	p. 4
1.2 La ricerca di un linguaggio teatrale universale	p. 9
1.3 L'incontro tra teatro e ritualità africana	p. 12
1.4 Il viaggio in Africa	p. 18
1.5 Il Carpet Show	p. 21
<i>Capitolo 2 - Peter Brook e la nascita dell'antropologia teatrale</i>	p. 27
2.1 Erving Goffman: la rappresentazione del sé nella vita quotidiana	p. 27
2.2 Jerzy Grotowski e il teatro come processo	p. 29
2.3 Victor Turner: rito, liminalità e communitas	p. 33
2.4 Richard Schechner e la nascita dei Performance Studies	p. 36
2.5 Eugenio Barba e l'antropologia teatrale	p. 39
<i>Capitolo 3 - Les Bouffes du Nord e il dialogo con l'Africa</i>	p. 42
3.1 La storia del Théâtre des Bouffes du Nord e la sua rinascita con Peter Brook	p. 42

3.2 La ricerca del vuoto: minimalismo e spazio scenico	p. 47
3.3 La verità immediata in <i>The Iks</i>	p. 50
3.4 Brook tra <i>L'Os</i> , la <i>Négritude</i> e <i>La Conférence des oiseaux</i>	p. 54
3.5 Sotigui Kouyaté: il ponte tra Africa e teatro universale	p. 58
<i>Capitolo 4 - Peter Brook e il teatro sudafricano</i>	p. 63
4.1 Il contesto del teatro sudafricano durante l' <i>apartheid</i>	p. 63
4.2 Athol Fugard e il teatro come testimonianza: <i>The Island</i>	p. 68
4.3 <i>Sizwe Banzi Is Dead</i> : teatro, documento e resistenza tra Brook e Fugard	p. 72
4.4 <i>Woza Albert!</i> e la poetica della trasformazione	p. 77
4.5 <i>Le Costume</i> , <i>Tierno Bokar</i> ed <i>Eleven and Twelve</i> : il teatro di Peter Brook tra spiritualità e impegno sociale	p. 82
<i>Conclusione</i>	p. 87
<i>Bibliografia e sitografia</i>	p. 91
<i>Ringraziamenti</i>	p.99

Introduzione

Il teatro del secondo Novecento è stato attraversato da una profonda esigenza di rinnovamento linguistico, estetico e culturale. Dopo la crisi delle forme tradizionali di rappresentazione, molti registi, attori e teorici hanno avvertito la necessità di interrogarsi sul senso dell'atto teatrale e sul rapporto che lega scena, interprete e spettatore. In questo clima di trasformazione numerosi artisti hanno avviato una riflessione sul linguaggio scenico e sulle possibilità di un teatro capace di ridefinire profondamente i propri linguaggi e le proprie forme espressive.

Tra i protagonisti di questa stagione di rinnovamento occupa una posizione centrale Peter Brook, regista e teorico che ha dedicato gran parte della propria carriera alla scoperta di nuove forme di espressione scenica e alla possibilità di un teatro capace di parlare a culture differenti. In particolare, la presente analisi si concentra sul rapporto tra Brook e il continente africano, con particolare attenzione alle sue tradizioni teatrali e performative

Prima di intraprendere questo percorso di ricerca interculturale, Brook aveva già maturato importanti esperienze nel teatro europeo, lavorando sui testi del repertorio classico e sperimentando differenti forme di messa in scena. Tuttavia, con il passare degli anni, il regista avvertì l'esigenza di superare i modelli teatrali tradizionali e di interrogarsi più profondamente sull'essenza stessa dell'evento teatrale. Da questa insoddisfazione prese avvio una ricerca che lo avrebbe condotto a mettere in discussione non soltanto le modalità della rappresentazione, ma l'essenza stessa del fenomeno teatrale.

In questa analisi assume un ruolo centrale anche la riflessione di Brook sul cosiddetto "spazio vuoto". Nel celebre saggio *The Empty Space*, il regista afferma che il teatro può nascere ovunque esista uno spazio nel quale un attore agisce e qualcuno osserva. Questa idea mette in discussione la centralità dell'apparato scenografico e degli elementi spettacolari tradizionali, riportando l'attenzione sulla relazione diretta tra attore e spettatore. Il teatro viene così concepito come un evento essenziale, capace di esistere anche con mezzi minimi, ma fondato sulla presenza, sull'ascolto reciproco e sull'intensità dell'esperienza condivisa.

A partire da queste premesse, Brook avvia una ricerca destinata a segnare profondamente il teatro contemporaneo. La fondazione del Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT) rappresenta uno dei passaggi più significativi di questo percorso. Il progetto nasce con

l'obiettivo di esplorare le potenzialità di un linguaggio teatrale universale attraverso l'incontro tra artisti provenienti da differenti culture.

In questo contesto il viaggio in Africa affrontato da Brook costituisce un'esperienza decisiva: il confronto diretto con forme rituali e performative radicate in contesti culturali differenti da quelli europei contribuisce a ridefinire il modo stesso di intendere il teatro.

L'obiettivo della presente ricerca è analizzare il rapporto tra la poetica teatrale di Peter Brook e l'esperienza africana, mettendo in evidenza come il confronto interculturale abbia trasformato la sua concezione di teatro. Attraverso l'analisi del viaggio africano, dell'attività del CIRT e del dialogo con il teatro sudafricano, la tesi intende mostrare come Brook abbia sviluppato una ricerca fondata sull'ascolto, sulla presenza dell'attore e sulla possibilità di costruire un linguaggio teatrale universale, capace di parlare oltre le differenze culturali.

La riflessione sul rapporto tra teatro e società porta inoltre a interrogarsi sulle ingiustizie storiche e politiche che hanno segnato il contesto africano e sudafricano, in particolare durante il periodo della colonizzazione e dell'*apartheid*. In questi contesti il teatro ha spesso assunto un ruolo fondamentale come spazio di testimonianza e di denuncia, capace di dare voce a esperienze e condizioni di marginalizzazione spesso escluse dalla narrazione ufficiale. Attraverso la scena teatrale emergono quindi le tensioni legate alla discriminazione razziale, alle disuguaglianze sociali e alle conseguenze culturali del dominio coloniale.

In questa prospettiva, il dialogo instaurato da Peter Brook con artisti e attori africani non può essere interpretato come una semplice curiosità nei confronti di culture lontane. Al contrario, esso costituisce un tentativo di mettere in discussione alcune rappresentazioni stereotipate dell'Africa e di aprire uno spazio di confronto tra culture differenti. Il teatro diventa così non soltanto un luogo di sperimentazione artistica, ma anche uno strumento attraverso il quale riflettere criticamente sulle ingiustizie del passato e sulle loro eredità nel presente.

La ricerca è stata condotta attraverso un'analisi storico-critica, basata sulle principali fonti bibliografiche dedicate a Peter Brook e al suo percorso artistico, con particolare attenzione ai testi teorici del regista e agli studi sul teatro interculturale. Accanto alla dimensione teorica, il lavoro si è basato anche su un'attenta lettura dei testi messi in scena e sull'analisi delle dinamiche sceniche che caratterizzano alcune delle produzioni più significative.

Il primo capitolo analizza la nascita del CIRT e l'esperienza africana del gruppo, con particolare attenzione alla ricerca di un linguaggio teatrale universale e al confronto tra teatro e ritualità. Il secondo capitolo approfondisce il rapporto tra Peter Brook e l'antropologia teatrale, attraverso il confronto con alcune figure fondamentali del secondo Novecento, tra cui Erving Goffman, Jerzy Grotowski, Victor Turner, Richard Schechner ed Eugenio Barba. Il terzo capitolo si concentra sull'esperienza del Théâtre des Bouffes du Nord e sul dialogo con l'Africa nella poetica scenica di Brook, attraverso l'analisi di alcune opere e collaborazioni fondamentali. Il quarto capitolo approfondisce il rapporto tra Brook e il teatro sudafricano durante il periodo dell'apartheid, mettendo in evidenza il ruolo del teatro come strumento di testimonianza, resistenza e riflessione etica.

Accanto all'analisi critica, questa ricerca nasce anche da un percorso personale. Nel corso del lavoro ho cercato di adottare lo stesso atteggiamento che Brook attribuisce al viaggio: non un semplice spostamento nello spazio, ma una disponibilità a lasciarsi interrogare da ciò che si incontra lungo il cammino. Mi sono quindi fatta trasportare dal viaggio, dalle esperienze e dal desiderio di percorrere anch'io quelle strade che definirei di conoscenza profonda, fatta anche di ogni minimo aspetto non programmato. Una ricerca nata dall'esperienza diretta, dall'incontro con ciò che accade improvvisamente lungo il cammino. Quella vita che sembra guardarci e dirci: "vieni". Una chiamata continua verso l'ignoto, verso ciò che non può essere pienamente previsto né controllato, ma soltanto attraversato e vissuto.

Peter Brook parla anche di coraggio: un coraggio rivolto verso l'incerto, che non ha la presunzione di possedere verità assolute. È il coraggio dell'ascolto, dell'apertura e dell'attraversamento di ciò che non è ancora definito. Una tensione verso l'umanità, verso il desiderio di ascoltarla davvero e di comprenderla profondamente, nelle sue contraddizioni, nei suoi silenzi e nelle sue fragilità.

Un riferimento fondamentale per questo percorso di ricerca è stato il volume *Le Afriche di Peter Brook* di Rosaria Ruffini, che ha rappresentato una guida importante per comprendere il rapporto tra Peter Brook e il continente africano, non soltanto dal punto di vista teatrale, ma anche sotto il profilo umano e culturale. Nel corso della ricerca ho inoltre riflettuto sul tema del colonialismo attraverso il pensiero di Aimé Césaire e sul concetto di Négritude, fondamentali per comprendere alcune dinamiche storiche, identitarie e culturali legate al rapporto tra Europa e Africa. Accanto alle fonti teoriche, hanno avuto un ruolo importante

anche materiali audiovisivi, interviste, documentari e performance musicali reperite online, tra cui quelle di Salif Keïta, che hanno contribuito ad ampliare la riflessione sul valore della tradizione orale, della memoria e della presenza scenica nelle culture africane.

Capitolo 1

LA NASCITA DEL CIRT E L'ESPERIENZA AFRICANA

1.1 La fondazione del Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT)

L'apertura del CIRT rappresentò un momento significativo nel percorso artistico di Peter Brook e, più in generale, nell'evoluzione del teatro europeo e, in particolare, della cultura teatrale francese della seconda metà del Novecento. La nascita del Centro si inserì infatti in un periodo storico caratterizzato da un profondo rinnovamento culturale, durante il quale la nascita di piccole compagnie teatrali rappresentava non solo uno sfogo rispetto alla realtà di disagio sociale, ma anche un mezzo di autodeterminazione.

Il CIRT venne fondato nel 1970 a Parigi, sotto la guida visionaria di Peter Brook, come spazio dedicato alla sperimentazione e alla ricerca teatrale. Durante gli anni Sessanta il panorama teatrale internazionale era in profonda trasformazione. Il teatro tradizionale, con le sue strutture consolidate e rivolto prevalentemente a un pubblico borghese, veniva progressivamente messo in discussione in favore di una nuova idea di teatro, accessibile a ogni classe sociale.

In questo contesto si svilupparono esperienze destinate a influenzare profondamente la scena internazionale, tra cui il *Living Theatre* di Judith Malina e Julian Beck, attento a una drammaturgia di forte impegno politico e satirico, e il lavoro di Jerzy Grotowski, che riduceva l'arte scenica all'autenticità del corpo dell'attore, un approccio in parte affine al Teatro della Crudeltà di Antonin Artaud, elaborato negli anni Trenta in ambito francese. Il successo di queste esperienze trovò spazio in contesti come l'*Odin Teatret* di Eugenio Barba e l'*Open Theatre* di Joseph Chaikin, contribuendo a diffondere un modello teatrale sperimentale che ancora oggi ispira diversi ambiti artistici.

In questo clima di trasformazione si inserì anche il percorso di Peter Brook. Il 1968 segnò un punto di svolta: il clima di contestazione sociopolitica portò a un'ulteriore critica dei dogmi e delle sovrastrutture sociali. In quel contesto si svilupparono anche le premesse della ricerca che avrebbe portato Brook alla fondazione del CIRT. Alle proteste parteciparono attivamente non solo gli studenti, ma anche i sindacati e gli artisti, dando vita a un dibattito che coinvolse anche il mondo teatrale. Peter Brook, che in quegli anni dirigeva il Primo Laboratorio Internazionale, composto da attori provenienti da Paesi e tradizioni culturali differenti, tra cui Stati Uniti, Inghilterra, Francia e Giappone, si trovò coinvolto in un periodo di forti tensioni civili, ma non per questo rinunciò al proprio lavoro di ricerca.

Il gruppo stava infatti elaborando un progetto sperimentale su *La Tempesta* di William Shakespeare, con interpreti come Glenda Jackson, Delphine Seyrig, Michael Lonsdale e Yoshi Oida. Il momento più simbolico delle proteste fu l'occupazione dell'Odéon-Théâtre de France. Dopo gli eventi del maggio 1968, Jean-Louis Barrault, allora direttore del teatro, venne destituito dall'incarico dal ministro degli Affari culturali André Malraux. In seguito a tali eventi, la compagnia rimase senza un produttore e decise di trasferire le prove dello spettacolo a Londra.

La Tempesta debuttò al Roundhouse, un ex magazzino ferroviario nel nord di Londra che il drammaturgo Arnold Wesker stava trasformando in centro culturale. Questo spazio si rivelò il palcoscenico ideale per la poetica di Brook. L'esperienza portò il regista a riflettere sulla necessità di un teatro realmente universale, fondato sulla diversità e sulla collaborazione interculturale¹.

Da questa idea, nel 1970, nacque il CIRT, fondato da Brook a Parigi in collaborazione con Micheline Rozan, che ne assunse la direzione amministrativa. L'attività del Centro prese avvio l'anno successivo e, nel 1974, trovò una sede stabile nel Théâtre des Bouffes du Nord. In quell'occasione il CIRT assunse la denominazione di Centre International de Création Théâtrale (CICT), segnando il passaggio dalla fase prevalentemente sperimentale a una realtà orientata anche alla produzione di spettacoli.

La fondazione del CIRT segnò una svolta decisiva nella carriera del regista. Dopo gli anni trascorsi tra la Royal Shakespeare Company e le principali istituzioni teatrali britanniche, il

¹ Cfr. Y. Oida, *L'attore fluttuante*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 12.

regista preferì rinunciare a incarichi prestigiosi, come la direzione della London's Royal Opera House (1947–1950) e della Royal Shakespeare Company, con cui collaborava dal 1962, per dedicarsi interamente al proprio progetto di ricerca.

Questa scelta rifletteva una presa di distanza da ciò che Brook definiva “teatro mortale” e, parallelamente, una ricerca sempre più orientata verso quella concezione dello “spazio vuoto” che avrebbe caratterizzato la sua poetica, in opposizione a una forma di teatro canonica che, pur mantenendo intatte le proprie forme esteriori, aveva progressivamente perso vitalità, capacità di sorprendere e di instaurare un rapporto autentico con il pubblico, dimostrandosi rigidamente legata alle convenzioni del teatro commerciale².

Secondo Brook, la freschezza, intesa come energia vitale, è indispensabile per rendere il teatro vivo e autentico. Ogni istante della rappresentazione deve avere una scintilla vitale. Senza questa energia, la performance perde il suo potere risultando piatta e incapace di connettersi emotivamente con lo spettatore. Il teatro è vita, secondo Brook, sebbene egli precisi con cura la differenza tra le due dimensioni³.

Yoshi Oida avrebbe ben spiegato questo concetto ricordando il primo incontro con Brook. La comunicazione sul palco doveva essere «non “da attore ad attore”, ma da essere umano ad essere umano. Avrei compreso più tardi che questo tipo di comunicazione è in realtà il cuore del teatro»⁴.

Si trattava, nella percezione di Oida, di “uno scambio autentico e fondamentale tra due persone. [...] Se non c'è questo scambio, il teatro non avrà luogo, anche se le parole del testo illustreranno brillantemente la situazione”⁵.

La fondazione del CIRT fu guidata da una serie di domande che Brook riteneva fondamentali: “Cos'è il teatro?”, “Cos'è un attore?” e “Cos'è il pubblico?”. Questi interrogativi, riportati

² Cfr. P. Brook, *Lo spazio vuoto* [*The Empty Space*, 1968], trad. it. di Isabella Imperiali, Roma, Bulzoni, 1998.

³Cfr. P. Brook, *La porta aperta*, trad. it. di Margherita D'Amico, Torino, Einaudi, 2005.

⁴ Y. Oida, *An Actor Adrift*, Londra, Methuen Drama, 1992, pp. 24-26.

⁵ Ivi, pp. 25-30.

anche nella lettera con cui Brook invitò l'attore giapponese Yoshi Oida a unirsi al progetto, costituivano il punto di partenza dell'intero percorso di ricerca del CIRT.

La scelta di riunire attori provenienti da Paesi differenti nasceva dalla critica profonda alla standardizzazione culturale che stava emergendo: le persone tendevano sempre più a omologarsi, perdendo la loro individualità. Le compagnie teatrali spesso si costituivano per somiglianza, mentre Brook riteneva che un gruppo composto da persone con esperienze diverse fosse maggiormente in grado di mettere in discussione abitudini e automatismi interpretativi.

Un'altra ragione che lo portò a propendere per la formazione di un gruppo eterogeneo, fu la volontà di creare un tipo di compagnia che fosse uno specchio del mondo, con tutte le sue sfaccettature, in cui gli spettatori di qualsiasi provenienza potessero sentirsi rappresentati, favorendo un dialogo che andasse oltre le differenze linguistiche e nazionali.

Con gli attori del CIRT, Brook stroncava gli stereotipi anche a discapito di ciò che il pubblico avrebbe voluto vedere. Un approccio che non mirava, come si potrebbe immaginare, all'annullamento delle diversità, bensì a una ricerca profonda che spingeva ciascun attore a scoprire il proprio sé autentico. Questo processo, di natura quasi ascetica, portava quindi gli stessi partecipanti a esprimere con più forza chi fossero, anche fuori dalle mura artistiche. Si trattava di un percorso impegnativo, che richiedeva disponibilità al cambiamento e una continua messa in discussione delle proprie certezze. Brook allora si relazionava con i suoi artisti in una maniera più profonda, che egli definiva "intuizione telepatica"⁶, espressione con cui intendeva descrivere una comprensione che andava oltre il linguaggio verbale.

Per Yoshi Oida questo metodo rappresentò un cambiamento radicale. La sua formazione nel teatro *Nō* e nel *Kabuki* si fondava infatti sul concetto di *kata*, cioè sull'apprendimento rigoroso di modelli codificati trasmessi dal maestro all'allievo. Oida racconta come

⁶Cfr. P. Brook, *Il punto in movimento. 1946–1987* [*The Shifting Point, 1946–1987*, 1989], trad. it. di Isabella Imperiali e Roberto Buitoni, 5ª ed., Milano, Ubulibri, 2001, pp. 97–100.

inizialmente provasse un senso di smarrimento di fronte alle proposte di Brook, che lo facevano sentire quasi “scagliato nell’oceano”⁷, privo di punti di riferimento.

Riflettendo su questa esperienza, Oida capì che, in realtà, l’assenza di stabilità non costituiva un ostacolo, ma un modo per sviluppare ulteriormente l’atto creativo. Come afferma Peter Brook “sono i vincoli stessi a stimolare l’ingegno e a favorire l’esplorazione di possibilità altrimenti inesplorate”⁸.

Il primo spazio dedicato alle prove fu il Mobilier National, situato nel quartiere dei Gobelins a Parigi. L’edificio, originariamente destinato alla conservazione e all’esposizione degli arredi e degli arazzi dello Stato francese, venne messo a disposizione del gruppo dal governo francese anche grazie al sostegno economico di diverse fondazioni internazionali come la Ford, la Fondazione Anderson, la Fondazione Gulbenkian e il Festival di Shiraz-Persepolis.

Il progetto di ricerca era stato concepito per svilupparsi nell’arco di tre anni, ciascuno dedicato a un tema specifico. Il primo anno fu dedicato all’indagine sul teatro sacro e culminò nella realizzazione di *Orghast*, presentato nel 1971 nell’ambito del Festival di Shiraz-Persepolis. Il secondo anno fu invece orientato verso l’approfondimento del teatro povero che si concretizzò in seguito a un viaggio in Africa. Il terzo anno, infine, fu dedicato alla ricerca di un punto d’incontro tra dimensione sacra e dimensione profana, nella convinzione che entrambe costituissero aspetti complementari dell’esperienza teatrale. Fin dai primi incontri, Peter Brook introdusse una regola fondamentale: le discussioni non si dovevano tenere attorno a un tavolo, poiché, secondo il regista, questo rappresentava un limite alla comunicazione libera, richiamando inevitabilmente le dinamiche delle riunioni formali. Meglio invece utilizzare un tappeto, uno spazio condiviso dove ci si poteva concentrare al meglio, distaccandosi dalla quotidianità⁹.

A tal proposito, è interessante un episodio raccontato dal regista nell’opera *La porta aperta*. Invitato a tenere una conferenza sul volume *Lo spazio vuoto* presso un’università inglese, si trovò inizialmente a parlare su un grande palcoscenico, che lo separava visivamente e fisicamente dal pubblico; non riusciva nemmeno a vedere chiaramente le persone che erano

⁷ Cfr. Y. Oida, *L’attore fluttuante*, cit., pp. 17-23.

⁸ Y. Oida, *L’attore fluttuante*, cit., pp. 11-12.

⁹ Cfr. P. Brook, *Il punto in movimento. 1946-1987*, cit., p. 97.

venute ad ascoltarlo. Sentendo che questa disposizione creava una distanza artificiale e limitava l'interazione, chiese di cambiare luogo. Gli organizzatori riuscirono soltanto a trovare una piccola sala, dall'aspetto angusto. Eppure, questo spazio raccolto creò un'atmosfera intima e di maggiore partecipazione. Da questa esperienza, il regista trasse una lezione fondamentale sul rapporto tra spazio e comunicazione, che avrebbe poi messo in pratica con il CIRT: lo spazio può influire profondamente sulla qualità dell'interazione e della connessione tra attori e pubblico. Con l'inizio delle attività del CIRT, il gruppo intraprese esperimenti al di fuori del teatro ufficiale. L'intenzione era quella di avvicinarsi il più possibile agli spettatori, poterli guardare in volto e creare una connessione diretta. Recitarono centinaia di volte per le strade, negli ospedali, tra le rovine di Persepoli, nei villaggi africani, nei garage americani, nelle riserve e tra le panchine di cemento dei parchi cittadini. Il gruppo si rese però presto conto che, per raggiungere un pubblico così diversificato, sarebbe stato necessario trovare un linguaggio universale¹⁰. Da questa consapevolezza avrebbe preso avvio il viaggio in Africa, destinato a rappresentare una delle esperienze più significative dell'intero percorso di ricerca del CIRT.

1.2 La ricerca di un linguaggio teatrale universale

L'intento di Peter Brook non era semplice: attraverso l'esperienza africana, il regista avrebbe voluto giungere a un linguaggio teatrale che potesse essere definito universale, compreso da tutti, senza distinzioni di alcun tipo. Brook non poteva che puntare sull'essenzialità della messa in scena, gettando le basi per la sua ricerca della verità, la vita come è davvero, portando tutti alla condivisione.

Sosteneva infatti che proprio il viaggio e la ricerca teatrale potessero condurlo verso una risposta a queste domande. Ci si può chiedere se esista un linguaggio teatrale universale. Brook, difatti, eliminò gli elementi di identità culturale, come la stessa lingua, per giungere a un totale azzeramento delle convenzioni sociali. Uno svuotamento che gli consentiva di andare oltre le abitudini, oltre le maschere culturali, per una comunicazione semplice, ma pura, profondamente umana.

¹⁰ Cfr. P. Brook, *La porta aperta*, p. 25.

Nella prospettiva di Vito Di Bernardi, proprio questa radicale messa in discussione delle convenzioni rappresentò uno degli aspetti più innovativi della ricerca di Brook, orientata verso la costruzione di una comunicazione teatrale capace di oltrepassare i confini culturali¹¹.

Questa concezione emerge chiaramente anche dalle riflessioni raccolte da Denis Bablet in *Peter Brook o il teatro necessario*. Nel corso dell'intervista, Brook affermò di non essersi mai riconosciuto in un sistema teorico rigido o in un metodo definitivo nella sua arte, bensì di aver preferito esplorare senza dogmi. Il teatro non era una finalità, ma un modo di vivere o imparare a vivere. Per Brook i presunti canoni teatrali prestabiliti dovevano lasciare la scena alle percezioni, agli stimoli, all'ascolto e alla viva attenzione reciproca. Il linguaggio era, dunque, eliminazione di tutte le abitudini meccaniche e involontarie dell'attore, che sminuivano la sua vera presenza in scena¹².

In un primo momento Brook e il poeta Ted Hughes immaginarono che questa ricerca potesse tradursi nella costruzione di una vera e propria lingua scenica universale. Tale progetto avrebbe dovuto trovare la sua piena realizzazione durante la successiva esperienza in Africa. Con il tempo, tuttavia, emersero le difficoltà di un simile intento e il progetto venne progressivamente abbandonato per problemi di incomunicabilità artistica. Brook comprese infatti che la comunicazione teatrale non dipendeva dalla creazione di un nuovo idioma, ma da elementi più profondi, come l'arte musicale e la sua implicita trasversalità alle diverse culture¹³.

Come già accennato, la presenza di attori provenienti da svariati Paesi del mondo, rendeva più facile questo esercizio di comunicazione eterogenea. Il lavoro sul linguaggio si concretizzò in particolare con *Orghast*, progetto teatrale realizzato nel 1971 a Persepoli, in Iran, durante il Festival delle Arti di Shiraz. Con l'aiuto di Ted Hughes, Brook tentò di inventare una nuova lingua scenica per questo spettacolo, che fu rappresentato in due parti: la prima al tramonto, tra le rovine di Persepoli, la seconda all'alba, a Naqsh-e-Rustam, di fronte e sopra alle tombe degli antichi re persiani. La scelta di questi luoghi non aveva soltanto un valore scenografico,

¹¹ Cfr. V. Di Bernardi, *Mahābhārata. L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 38.

¹² F. Quadri (a cura di), *Peter Brook o il teatro necessario*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, p. 58.

¹³ Cfr. R. Ruffini, *Le Afriche di Peter Brook*, Padova, Linea Edizioni, 2020.

ma contribuiva direttamente alla costruzione dell'esperienza teatrale, sfruttandone gli spazi e le caratteristiche acustiche naturali. La prima parte dello spettacolo prendeva avvio dalla punizione di Prometeo e si sviluppava nella mitologia di Hughes, nella quale i temi della distruzione e della vendetta emergevano come conseguenze della sfida cosmica. Nel secondo atto, illuminato soltanto dalla luce del fuoco, la storia proseguiva fondendosi con il dolore della sconfitta dell'esercito persiano, facendo riferimento ad Eschilo. Con il sorgere del sole, il principio di distruzione e oscurità lasciava spazio alla luce, senza tuttavia suggerire una conclusione definitiva: il ciclo di distruzione e rinascita appariva destinato a ripetersi. Lo spettacolo si concludeva nella piena luce del giorno¹⁴.

Secondo Brook il linguaggio contemporaneo aveva perso ormai vitalità. I dialetti e gli idiomi locali si erano progressivamente indeboliti, mentre le lingue antiche possedevano una forza, una densità sonora, capaci di toccare l'ascoltatore in modo emotivo e profondo, proprio come la musica insegna.

In *Orghast*, gli attori non usavano una lingua comune, ma sillabe, lettere e suoni tratti dal latino, dal greco antico e dalla lingua avestica, quasi come un proto-dadaismo. Il compito degli attori era quello di riprodurre suoni privi di significato preciso, ma dandogli vita, senso, come un'entità necessaria. Dovevano evocare una sensazione attraverso un'immagine, una situazione e, perché no, ciò che nasceva nella loro mente. L'ingrediente fondamentale di questo processo era la concentrazione: se fosse venuta meno, la comunicazione si sarebbe svuotata, diventando sterile, simile a un chiacchiericcio quotidiano. Brook utilizzò un'immagine efficace per spiegare questo concetto: ad esempio, il sospiro di un uomo che sta per morire può colpire profondamente e suscitare emozioni forti, mentre un discorso pronunciato senza presenza resta soltanto rumore¹⁵.

Ted Hughes racconta come, nelle prime fasi del lavoro, *Orghast* fosse solo una sequenza di suoni apparentemente privi di significato. In questo però consisteva la ricerca: gli attori non avevano ancora compreso quei suoni. Il significato veniva costruito attraverso l'interpretazione e l'esperienza. Curiosamente, alcune parole inventate rivelarono coincidenze linguistiche reali. Ad esempio, "hoan", pensata per richiamare la parola "luce", risultò

¹⁴Cfr. D. Kennedy, recensione a A. C. H. Smith, *Orghast at Persepolis: An Account of the Experiment in Theatre Directed by Peter Brook and Written by Ted Hughes*, *Educational Theatre Journal*, vol. 25, n. 4, 1973, pp. 524-526.

¹⁵ Cfr. V. Di Bernardi, *Mahābhārata. L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, cit., p. 149.

realmente esistente in alcune lingue, con lo stesso significato. La lingua di *Orghast* era composta da circa duecento parole, ma le radici erano solo una cinquantina. La parola *Orghast* stessa nasceva dall'unione di “*org*” (vita) e “*ghast*” (spirito o fiamma): il fuoco dell'essere.

Diversi studiosi hanno osservato come *Orghast* rappresenti una delle espressioni più significative della poetica di Ted Hughes. La poesia di Hughes si fonda su una cosmologia silenziosa; non esiste infatti un testo pubblicato o fissato per iscritto dello spettacolo e ciò lascia un “iper-testo silenzioso” al centro stesso dell'opera di Hughes. Una testimonianza particolarmente preziosa è costituita dagli appunti raccolti da A. C. H. Smith durante il processo creativo, successivamente pubblicati in *Orghast at Persepolis*¹⁶. L'opera descrive l'universo mitologico evocato da Hughes e include persino un disegno del poeta intitolato *Ted Hughes's Physiology of Orghast*, una sorta di anatomia silenziosa che rivela il carattere cosmologico e visionario del progetto.

Gli attori lavoravano a lungo anche su una singola parola o suono, ripetendolo come un musicista che accorda il proprio strumento per trovare il suono giusto, un po' sulle tracce del canovaccio della Commedia dell'Arte: non c'era un testo prestabilito, perché le parole cambiavano, si trasformavano, seguendo l'energia del momento. Le parole, per Brook, dovevano vivere. Dovevano parlare all'anima, non solo alla mente, e permettere così una vera connessione tra esseri umani.

La tensione verso un linguaggio originario, che parlasse all'anima richiama, almeno sul piano simbolico, il mito della Torre di Babele. Brook non cercava di ricostruire una lingua unica, ma una forma di comunicazione universale capace di parlare all'essere umano nel suo io più profondo. Il linguaggio universale di Brook non si esauriva nelle parole o nei suoni, ma coinvolgeva il corpo, la forza dei gesti e dei respiri, come negli esercizi preparatori con i bastoni, guidati dal maestro Yoshi Oida, un insieme armonico che investe tutte le dimensioni dell'essere umano, alla ricerca di una comunicazione immediata.

1.3 L'incontro tra teatro e ritualità africana

¹⁶Cfr. A. C. H. Smith, *Orghast at Persepolis: An Account of the Experiment in Theatre Directed by Peter Brook and Written by Ted Hughes*, London, Eyre Methuen, 1972.

Durante il suo viaggio in Niger, Peter Brook ebbe un incontro decisivo con i *griot*, i cantastorie tradizionali dell'Africa occidentale. Musicisti, poeti, narratori, epici cantori, erano considerati maestri della parola, depositari della memoria del clan e dei villaggi. Attraverso la trasmissione orale custodivano e comunicavano la storia collettiva, mantenendo viva l'identità della comunità e rafforzando i legami interni. Si trattava di una figura molto simile all'antico menestrello e al bardo. La loro arte, che sceglieva la musica come mezzo, non era solo intrattenimento, ma costituiva uno strumento di coesione sociale, grazie al quale la comunità poteva riconoscersi, condividendo anche i propri valori¹⁷.

Non sorprende, dunque, che Brook, fosse costantemente alla ricerca di forme teatrali arcaiche, in quanto universale era il loro linguaggio. Nei *griot* vide una testimonianza viva di un teatro originario perché radicato nella memoria collettiva e nella sua ritualità.

Per Brook, l'aspetto centrale del lavoro dei *griot* non era solo il contenuto della narrazione, ma la tecnica della declamazione, le caratteristiche vocali, molto delicate e raffinate e l'assoluta padronanza scenica. Li osservava come *performers* perfetti, speciali nella messa in azione del racconto e conoscitori dei segreti per catturare l'attenzione del pubblico, versatili nel loro spettacolo e maestri nell'improvvisazione, attenti all'ascolto degli spettatori. Brook sapeva che affrontare il pubblico era come combattere con un toro: la sfida consisteva nell'immobilizzarlo. Ogni pubblico, come ogni toro, aveva le sue caratteristiche: era necessario essere sempre pronti ad adattarsi alle sue esigenze¹⁸.

Il ruolo del *griot*, tuttavia, non è rimasto immutato nel corso del tempo. Con la colonizzazione e, soprattutto, con l'arrivo del libro stampato, la sua funzione tradizionale subì un cambiamento radicale: l'esclusività della trasmissione orale di generazione in generazione era ora, anche nel progresso dei tempi, ridimensionata. Un tempo i *griot* erano gli unici depositari della storia della comunità, ma con la scrittura e la conseguente cultura scolastica, si perse, in parte, questa loro esclusività. In ogni caso la figura del *griot* non scomparve: in alcuni contesti continuò a essere custode della memoria collettiva e in altri una sorta di mediatore culturale, capace di dialogare con i tempi moderni, mantenendo però fede alla tradizione orale.

¹⁷ Cfr. R. Rufni, *Le Afriche di Peter Brook*, cit., p. 34

¹⁸ Ibidem.

Nel corso dell'Ottocento, il viaggiatore francese André Raffenel descrisse i *griot* e le *griottes* focalizzando le somiglianze con figure familiari della tradizione europea quali giullari, buffoni, bardi e menestrelli medievali. Come tali, i cantastorie africani fecero sì che l'intrattenimento trasmettesse cultura grazie a una notevole capacità d'improvvisazione unita a una profonda empatia con il pubblico: divertivano sia i capi sia il popolo, alternando racconti, satire e farse. Nel repertorio vi erano anche componimenti celebrativi, specialmente lodi a chi li ricompensava, esaltandone imprese e qualità, intrecciando così poesia, musica e parole in una performance particolare tra ritualità e spettacolo¹⁹.

Un'ulteriore testimonianza, risalente alla fine del XVIII secolo, legata all'esperienza di un agente di commercio francese, attivo nella città di Saint-Louis del Senegal, racconta invece un'immagine molto diversa, soprattutto a proposito delle *griottes*, descritte come figure più danzanti, cantrici di pantomima e con gestualità sensuali. In alcuni casi erano accompagnate da giovani ragazze, pronte anche a prendere il posto delle *griottes*, mostrando la loro agilità con l'obiettivo di attirare l'attenzione degli spettatori suscitandone l'ammirazione o il desiderio. Questa rappresentazione appare chiaramente segnata dallo sguardo coloniale europeo: manca infatti la dimensione rituale e comunitaria.

Ancora più emblematica è la testimonianza lasciata da Victor Hugo nel 1826, che conferma l'attitudine dell'Europa ottocentesca nei confronti dell'Africa. Lo scrittore francese descrisse i *griot* come artisti dotati di un talento poetico e così fuori dai canoni da poter essere definito quasi come follia. Parlando delle *griottes* trovava le loro coreografie barbare, dominate da un'irrazionalità demoniaca. Anche in questo frangente, l'arte dei cantastorie africani viene completamente messa da parte nella sua complessità sociale e culturale, ridotta a manifestazione istintiva e selvaggia²⁰.

Queste diverse prospettive, quella più sacrale che presenta i *griot* come custodi della memoria collettiva, quella comparativa ottocentesca che li accosta ai menestrelli e ai giullari medievali, e infine quelle più coloniali e filosofiche, che ne sottolineano esclusivamente gli aspetti sensuali o irrazionali, dimostrano quanto sia polisemica la rappresentazione europea dei *griot* e delle *griottes*. Brook, tuttavia, continuò l'incontro con questa tradizione, cogliendone

¹⁹ Cfr. P. Beltrame, *C'è un segreto tra noi. Sotigui Kouyaté: il racconto di un griot a contatto con l'Europa*, Corazzano, Titivillus, 2005, pp. 34–45.

²⁰ Ivi, p. 42.

piuttosto la testimonianza vivente di un teatro che non allontana rito, narrazione, musica e comunità. Il regista disse che “per riuscire a condividere lo stesso interesse a tutti i livelli, niente è più potente della narrazione. Per questo noi diciamo spesso che nel nostro lavoro siamo narratori”²¹.

Brook sottolineava anche l'importanza di imparare dalla vita quotidiana delle comunità africane. Gli attori avevano bisogno di apprendere dagli usi, dai riti e dalle pratiche sociali locali, alimentando la propria improvvisazione e presenza scenica. Non si sarebbero trovati gli stessi stimoli in molte comunità della Francia, in quanto la profondità culturale e la ricchezza simbolica delle terre africane era unica per la sperimentazione teatrale²². In questo senso il viaggio non aveva finalità etnografiche, bensì costituiva parte integrante del processo creativo.

L'interesse di Brook per le tradizioni narrative non occidentali, tramite l'incontro con i *griot* o i racconti sufi, non implicò mai un rifiuto al teatro europeo. Al contrario, Shakespeare continuò a occupare una posizione centrale nella sua riflessione. Come osserva Margaret Croyden “è il suo amore per Shakespeare [...] che sta al cuore del suo lavoro”²³. L'opera del drammaturgo inglese era da affrontare in maniera opposta rispetto a quella di un autore “chiuso” come Jean Racine o di un compositore rigoroso come Wolfgang Amadeus Mozart: “tutto ciò che Shakespeare ha scritto è aperto; con Shakespeare si può letteralmente rovesciare un testo da cima a fondo”²⁴.

Questa concezione *open-ended* si avvicina molto all'improvvisazione dei *griot* e alla forza della narrazione orale africana, che vive della sua continua trasformazione e del suo adattamento al pubblico e per Brook, dunque, Shakespeare e i cantastorie africani non erano due mondi concettualmente opposti perché entrambi manifesto di un teatro universale, radicato nella parola viva e nella forte volontà di relazione con lo spettatore²⁵.

²¹ Cfr. R. Schechner, M. La Bardonnie, J. Jouanneau, G. Banu e A. Husemoller, “Talking with Peter Brook”, *The Drama Review: TDR*, vol. 30, n. 1, Spring 1986, pp. 54–71.

²² Ibidem.

²³ Cfr. M. Croyden, *Conversations with Peter Brook: 1970–2000*, New York, Theatre Communications Group, 2010, p. 112.

²⁴ Ivi, p. 114.

²⁵ R. Schechner, M. La Bardonnie, J. Jouanneau, G. Banu e A. Husemoller, “Talking with Peter Brook”, cit., pp. 54–71.

Proprio in questo incontro con l'arte del racconto orale, Brook trovò conferma di una propria convinzione più generale: l'esistenza di un momento zero, un punto originario in cui il teatro prendeva vita indipendentemente dalle forme codificate. Brook affermava:

In ogni paese del Terzo Mondo trovo la stessa dicotomia: lasciarsi invadere da modelli esterni o ritornare alle proprie fonti [...]. Ma esiste un'altra possibilità: la realtà dello zero, il momento in cui un gruppo si incontra – alla prima prova, al primo incontro con il pubblico. In quel momento assoluto e denso, geografia e storia cessano di esistere²⁶.

Tale spazio fertile, costruito con improvvisazione, ascolto e creazione collettiva, fa sì che Brook ritrovi nei *griot* quel teatro dove narrazione, musica e ritualità si intrecciano senza gerarchie.

Oggi la figura del *griot* continua a esistere, ma in forme profondamente trasformate. Non si tratta più soltanto del cantastorie che accompagna cerimonie famigliari o comunitarie, bensì di artisti capaci di inserirsi nella musica globale. La loro vocazione resta invariata, custodire la memoria e trasmettere i valori della comunità, arricchendosi di possibilità di essere i veri detentori di una cultura che parla a tutto il mondo²⁷.

Un esempio significativo è Salif Keïta, che iniziò a esibirsi nei *night club* di Bamako nel 1967 prima di unirsi alla Rail Band e poi a Les Ambassadeurs, gruppi che contribuirono a rinnovare la musica africana tra gli anni Sessanta e Settanta. La sua arte fonde influenze musicali provenienti da zone come Guinea, Costa d'Avorio, Senegal, Cuba ed Europa occidentale, combinando strumenti moderni e tradizionali come la *kora*, il *balafon* e il *djembe*. Dopo il trasferimento in Francia nel 1984, collabora con artisti internazionali come Mory Kanté e Papa Wemba, fino a diventare il primo *bandleader* africano, nominato ai Grammy grazie all'album *Amen* (1991). Come ha scritto *Rhythm Magazine* “Keita apre bocca e ne esce la voce profetica di un visionario”. La sua opera dimostra come le radici orali possano trovare nuove forme espressive nel contesto globale²⁸.

Un altro esempio di rilievo è Toumani Diabaté (1965–2024), maestro della *kora* e discendente di una famiglia di *griot* da 71 generazioni. Considerato il più grande interprete del suo

²⁶ Ivi, p. 55.

²⁷ Cfr. T. A. Hale, *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.

²⁸ F. Bensignor, “Salif Keita”, *Hommes & Migrations*, n. 1256, luglio-agosto 2005, pp. 142-147, in particolare p. 142; cfr. anche Grammy Awards, “Salif Keita”, [online].

strumento, ha saputo unire tradizione e modernità, collaborando con artisti africani e internazionali e portando la musica *mandé* in tutto il mondo²⁹. La sua opera dimostra come la figura del *griot*, pur trasformata, continui a incarnare la funzione di custode della memoria e di mediatore culturale attraverso nuove forme artistiche.

In questa stessa prospettiva si colloca anche Sotigui Kouyaté, attore, danzatore, musicista e compositore, il cui cognome è storicamente legato alla casta dei *griot* in Mali e Burkina Faso. Insieme al figlio Dani, anch'egli artista, ha portato in Europa e Nord America spettacoli, film e laboratori dedicati alla tradizione orale africana. Durante le sue residenze artistiche in istituzioni come lo Swarthmore College e la University of Utah, Kouyaté ha guidato workshop incentrati sul racconto, sull'ascolto e sul ritmo, considerato elemento essenziale nella formazione del *griot*. Le sue dimostrazioni di danza e di narrazione, profondamente radicate nella cultura africana, univano corpo e parola in un linguaggio scenico collettivo e rituale. Rinomato in Europa e in Africa, Kouyaté è noto anche per la sua collaborazione con Peter Brook, in produzioni come *The Mahabharata*, *The Tempest* e *The Man Who*, portando la voce del *griot* sul palcoscenico teatrale internazionale³⁰.

Queste esperienze mostrano come la figura del *griot*, pur attraversando trasformazioni radicali, continuò a reinventarsi rappresentando sempre un punto di riferimento vivo per la trasmissione culturale, la narrazione e la sperimentazione artistica contemporanea. Nel corso di questa tesi, si approfondirà, in particolare, la collaborazione tra Peter Brook e Sotigui Kouyaté, e la rielaborazione della tradizione orale africana da parte del teatro contemporaneo in una prospettiva interculturale.

1.4 Il viaggio in Africa

È noto il forte tentativo di Peter Brook di dar vita a un teatro eterogeneo e interculturale. Dopo l'esperienza di *Orghast*, la fondazione a Parigi del CIRT e l'abbandono dell'attività a Londra, Brook sentì la necessità di sperimentare un linguaggio teatrale che abolisse stili e

²⁹ N. Melis. "Toumani Diabaté: In Memoriam." *Affrica.org*, June 2025, [online] www.africa.org/toumani-diabate-in-memoriam

³⁰ C. J. Pang, "The Griot Voice (*La Voix du Griot*).", *Theatre Journal*, vol. 51, no. 1, Mar. 1999, pp. 88-89.

tecniche troppo tradizionali, privilegiando l'improvvisazione e un approccio più umano, capace di coinvolgere lo spettatore come parte stessa dell'evento scenico³¹.

La scelta dell'Africa come luogo per questa sperimentazione non fu casuale. Lo stesso regista la definì un posto dove "tutto è invisibile", intendendo sottolineare quanto la sua realtà sfuggisse alle categorie interpretative occidentali. Più volte gli fu domandato perché avesse intrapreso un viaggio così ostinato in quelle terre: egli rispondeva che il desiderio era scoprire i lati nascosti di un continente ancora ai margini del teatro europeo³².

Nel 1972 era quasi impensabile vedere attori africani interpretare Shakespeare. Tale continente appariva, pertanto, come il luogo ideale per azzerare gli schemi del teatro occidentale.

Il gruppo che accompagnò Brook era variegato: circa trenta persone, tra cui undici attori, sette guide safari, un medico, uno scrittore, un filosofo, una musicista, sei assistenti e una troupe documentaristica. Tra gli attori figuravano: Helen Mirren, Malick Bowens, Yoshi Oida, Bruce Myers, Sylvain Corthay, Françoise Marthouret, Michelle Collison, Lou Zeldis, Miriam Goldsmith, Andreas Katsulas e Natasha Parry. Questa eterogeneità era alla base dell'idea di un teatro interculturale.

Il viaggio, della durata di tre mesi, iniziò ad Algeri: il gruppo attraversò il Sahara raggiungendo l'oasi di In-Salah, proseguendo verso Agadez, Zinder e Kano. Si spinsero anche verso l'altopiano di Jos, attraversarono il Biafra occidentale, sostando poi a Ife e Oshogbo nello Yorubaland, fino a portare il viaggio a Lagos e al mare del Dahomey. Il tutto si concluse nei pressi di Niamey.

Non mancarono difficoltà pratiche: nove ore di fuoristrada al giorno, condizioni precarie, malaria e animali pericolosi misero a dura prova la resistenza fisica e psicologica del gruppo. Molti spettacoli non andarono a buon fine e spesso il gruppo, da questi insuccessi, si sentiva privo di energie e volontà. Inoltre, l'epidemia di malaria incise notevolmente sulla resistenza fisica del gruppo: i membri si recarono a Zaria per consultare il parere di un medico, nonostante fossero stati tutti vaccinati. Tra le disavventure, Brook stesso venne accusato di

³¹ Cfr. F. Quadri (a cura di), *Peter Brook o il teatro necessario*, cit., p. 48

³² Cfr. R. Ruffini, *Le Afriche di Peter Brook*, cit., p. 16.

aver rubato un materasso, scontando tale pena con una sorta di arresto domiciliare all'accampamento. L'artista non si diede per vinto: le riunioni di gruppo a fine spettacolo e l'improvvisazione costante trasformarono ogni ostacolo in occasione di apprendimento³³.

Lo spirito del viaggio non era quello di portare spettacoli compiuti o di successo. Brook era pronto al rischio, perché voleva sperimentare nuove modalità di relazione tra esseri umani. Il suo teatro si basava sull'idea che ogni messa in scena nascesse dal rapporto vivo con il pubblico. Tramite l'incontro con comunità, inconsapevoli anche solo dell'idea di cosa fosse il teatro europeo, l'esperimento di Brook affrontava spesso un banco di prova estremo.

Un incontro fondamentale per il regista fu anche quello con i Peulh (o Fulani), popolazione nomade diffusa in gran parte dell'Africa occidentale e nota per le sue tradizioni pastorali e musicali. I Peulh, come i Tuareg, conoscevano l'arte del ritmo e dell'ipnosi sonora: inventavano melodie e canti su un battito costante, capace di produrre una qualità quasi estatica. Gli attori di Brook, affascinati, cercarono di seguire questa forza ipnotica e, da quel momento, iniziarono a improvvisare anche le canzoni, modificando radicalmente la direzione del loro lavoro³⁴.

Durante il viaggio, Brook e la sua compagnia vissero momenti di grande umanità. L'ospitalità degli africani si rivelò sorprendente e generosa: in un villaggio dove si erano riuniti per assistere a una prova, il capo della comunità offrì al gruppo un ariete come segno di accoglienza e rispetto. Questo gesto colpì profondamente Brook, sottolineando ancora più il valore del contatto diretto con le comunità locali.

La vita in accampamento era vista quale parte integrante del lavoro teatrale, in sintonia con la disciplina di Georges Ivanovič Gurdjieff, di cui Brook era un grande studioso. La quotidianità e le sue difficoltà diventavano estensione della scena: un esercizio costante di improvvisazione e presenza. In *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, il discepolo Piotr Demianovich Ouspensky riporta l'insegnamento di Gurdjieff sugli uomini "addormentati" che devono risvegliarsi a una nuova coscienza:

³³ Cfr. J. Heilpern, *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*, London, Faber and Faber, 1977, p. 114.

³⁴ Ivi, p. 189.

Per fare, bisogna essere. E bisogna per prima cosa comprendere cosa significa essere [...] non vale la pena parlare del linguaggio ordinario, perché in questa lingua è impossibile comprenderci [...] per riuscire a comprenderci è necessario imparare un'altra lingua³⁵.

Il rapporto di Brook con il continente africano si ampliò inoltre attraverso incontri avvenuti in momenti differenti: quello con Amadou Hampâté Bâ precedette e contribuì a preparare il viaggio del 1972; negli anni successivi si svilupparono il rapporto con il teatro sudafricano di Athol Fugard e Barney Simon e la lunga collaborazione con Sotigui Kouyaté.

Per comprendere la portata simbolica del viaggio africano, è utile ricordare l'opera *La Conférence des oiseaux*, adattata da Brook nel 1979 dal poema sufi di Farid ud-Din Attar. Nel racconto, gli uccelli del mondo affrontano un viaggio attraverso sette valli per raggiungere il leggendario Simorgh, scoprendo infine che esso non è altro che il riflesso di sé stessi. La metafora è potente: chi accetta le difficoltà e le paure può giungere alla verità interiore. Il parallelo con l'esperienza africana si fa evidente: anche Brook e la sua compagnia affrontarono fatiche, malattie, derisioni e conflitti, ma il senso profondo di quel cammino fu la scoperta, per loro, di un tipo di teatro di reale presenza³⁶.

L'esperienza africana non ha segnato soltanto Brook, ma anche altre figure del Novecento europeo, come Carl Gustav Jung. In *Jung in Africa*³⁷, Blake Burleson sottolinea come tale viaggio fosse per lui un evento esterno decisivo della sua vita, capace di aprirgli una delle stagioni più fertili della sua ricerca teorica e interiore. L'Africa veniva percepita da Jung come *God's country* più che *man's country*: una terra che costringeva a spogliarsi delle certezze europee e a misurarsi con l'essenziale. Ma, come ricorda Astrid Berg, questo viaggio porta anche alla luce le contraddizioni del suo tempo ove si può trovare una tensione autentica alla conoscenza e inevitabili proiezioni coloniali, nonché stereotipi basati sulla superiorità occidentale. Emerge, pertanto, la medesima necessità di Brook: sopportare il fallimento intraprendendo un viaggio di conoscenza sull'esteriore ed interiore³⁸.

Il rischio e l'imprevedibilità, lungi dall'essere ostacoli, diventarono il cuore stesso dell'esperimento. Il deserto, le foreste e i villaggi africani non furono soltanto luoghi

³⁵P. D. Ouspensky, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1976, p. 26.

³⁶Cfr. R. Ruffini, *Le Afriche di Peter Brook*, cit., p. 21.

³⁷Cfr. B. Burleson, *Jung in Africa*, New York-London, Continuum, 2005.

³⁸Cfr. A. Berg, "Jung in Africa", *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, vol. 25, n. 2, 2006, pp. 49–52.

geografici, ma spazi simbolici nei quali il teatro di Brook poté rinascere come esperienza universale.

1.5 Il Carpet Show

Il Carpet Show rappresentò una delle espressioni più significative della ricerca teatrale sviluppata da Brook durante e dopo il viaggio in Africa. Come suggerisce il nome, nasceva da un'immagine semplice: stendere un tappeto a terra e lasciare che, a partire da quello spazio essenziale, si sviluppasse l'incontro inatteso, quasi magico, tra attori e spettatori. Questa intuizione, tanto elementare quanto rivoluzionaria, permise a Peter Brook di dare forma concreta alle sue riflessioni sul teatro. Dopo un lungo percorso fatto di viaggi, studi e confronti, non fu facile individuare una modalità capace di racchiudere e trasmettere i principi della sua ricerca. La svolta arrivò in Africa, con il celebre esperimento degli stivali: in scena non c'era scenografia, se non un paio di stivali militari, proposti dall'attore Andreas Katsulas. Proprio perché insoliti e sorprendenti per il pubblico, suscitavano un forte interesse: sembrava quasi che fossero gli stivali a guardare gli spettatori.

Quando Katsulas li indossò, si trasformò in un gigante, un uomo nuovo, provocando la reazione immediata dei compagni e degli spettatori. Yoshi Oida, desideroso di impossessarsi degli stivali, affrontò il gigante per poi spaventarsi e rifugiarsi tra la folla. La scena suscitò risate collettive, eccetto in un bambino che reagì con autentico terrore: segno che il gioco scenico era in grado di generare emozioni reali e differenti in ciascun individuo. La tensione si sciolse quando il gigante, rivelatosi buono, porse al bambino uno degli stivali. Da quell'oggetto provenne addirittura un suono, simile a quello di una conchiglia soffiata, che ampliò l'universo immaginativo della scena senza ricorrere ad alcun artificio scenografico.

Lo spettacolo proseguì con improvvisazioni: Katsulas eseguì una ruota sul tappeto, imitato con entusiasmo dal pubblico, mentre altri attori diedero vita a esercizi di ritmo e di tempo con le bacchette, fino a costruire collettivamente un "cerchio perfetto" che si elevò dal suolo al cielo³⁹. Dopo il cerchio, un canto corale si levò spontaneamente, accolto da fragorosi applausi. Fu un momento felice, un incontro che assumeva i toni della celebrazione: un rito condiviso.

³⁹Cfr. J. Heilpern, *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*, cit., pp. 130–135.

Oltre agli stivali, anche altri oggetti quotidiani come un bastone, un pezzo di pane, una scatola venivano posti al centro del tappeto, assumendo di volta in volta funzioni nuove e sorprendenti: armi, strumenti musicali, telescopi, talismani. Come nei giochi infantili, gli oggetti si liberavano dal loro uso abituale e rivelavano potenzialità inattese. In questo senso, il tappeto non era soltanto un palcoscenico povero, ma uno spazio alchemico, dove ogni gesto e ogni cosa potevano trasformarsi.

Nelle riflessioni che seguivano gli spettacoli, Brook faceva spesso riferimento al principio del *jo-ha-kyū*, ereditato dalla tradizione teatrale giapponese. Tale concetto, elaborato da Zeami per il teatro *Nō*, descrive i tre momenti organici di ogni azione scenica: un inizio lento e pacato (*jo*), uno sviluppo o rottura (*ha*) e una conclusione rapida ed essenziale (*kyū*). In Giappone, tale principio rappresenta una vera e propria legge estetica che regola la struttura di ogni forma artistica, dal dramma alla danza, dalla musica alla poesia⁴⁰.

Durante il viaggio africano, Brook reinterpretò il *jo-ha-kyū* per osservare il movimento delle energie che si sviluppavano nell'interazione tra attori e pubblico. Qui, a causa della mancanza di una lingua comune, la comunicazione non poteva fondarsi prevalentemente sulla parola, ma si esprimeva soprattutto attraverso i gesti, il ritmo, la musica e la presenza fisica. Proprio in questo contesto il *jo-ha-kyū* divenne per Brook uno strumento prezioso per leggere le dinamiche non verbali della scena.

Per Brook l'attività teatrale era innanzitutto un modo per conoscere le persone ed entrare in contatto con esse. In questo senso risulta particolarmente significativa la sua *Rainbow Theory*. Secondo questa visione, l'uomo è come un arcobaleno: dentro di lui si trova l'intera gamma del prisma, con tutte le sue potenzialità. L'uomo è dunque un microcosmo e il modello a cui tende è quello dell'Uomo pienamente sviluppato, al quale ogni individuo è, in una certa misura, inferiore. Ciò non significa però che vi sia una gerarchia fissa tra gli uomini, bensì che ognuno porta dentro di sé i semi di tutta l'umanità: la sua Africa, la sua Asia, la sua America e la sua Europa⁴¹.

Ne deriva che, se un gruppo teatrale risponde allo spirito dell'Africa, questo non avviene per mera imitazione esterna, ma perché ciascun europeo, ciascun individuo, porta dentro di sé una

⁴⁰ Ivi, pp. 235-240.

⁴¹ Ibidem.

parte di quell’Africa. In altre parole, ogni essere umano contiene in potenza tutte le culture e, attraverso il teatro, può entrare in relazione autentica con esse.

Il *leitmotiv* di Brook durante tutto il viaggio era cambiare e sviluppare con ciascun pubblico. Il gruppo disponeva soltanto di pochi canovacci e spettacoli tracciati per linee essenziali, un bagaglio di numeri (bastoni, scatole cinesi, canzoni, giochi acrobatici, *gag*) e la grande esperienza di improvvisazione maturata al Centro, frutto di un lungo lavoro di ricerca.

Mai come in Africa il problema di instaurare una relazione immediata con il pubblico si rivelò una sfida: difficile, scoraggiante, segnata da insuccessi ma anche da urgenze, soluzioni pragmatiche e immediate. Ciò dimostra quanto per Brook il teatro non fosse mai un prodotto chiuso, bensì un processo dinamico, modellato dall’incontro con lo spettatore⁴².

Brook osservava come nella tradizione teatrale occidentale, la relazione tra attori e spettatori fosse stata tradizionalmente contrassegnata dalla forza del *logos*: lo scambio con il pubblico nasceva innanzitutto sul piano intellettuale, attraverso la parola e il significato. Dal livello intellettuale la comunicazione del teatro occidentale si muoveva in direzione della vitalità del corpo, che poi era a sua volta sostituita dalla vitalità del ritmo dello scambio stesso con il pubblico. In altre parole, in Occidente l’energia teatrale prendeva avvio dal linguaggio verbale e concettuale, per poi trasferirsi nel corpo e infine trasformarsi nel ritmo stesso della relazione scenica.

Un segno concreto di questa ricerca era il tappeto posto a terra, che portava attori e spettatori a trovarsi in strettissimo contatto. Questa disposizione creava inizialmente difficoltà per alcuni attori, tra cui Bruce Myers: abituato ai grandi palcoscenici di Broadway, dove il pubblico rimane invisibile nella penombra, Myers si sentiva intimorito dal dover recitare a pochi centimetri dagli spettatori. Tuttavia, con l’esercizio, questa difesa crollò, trasformandosi in un’occasione per costruire un rapporto più intimo, fatto di confidenze private e di una vicinanza autentica, capace di rendere lo spettacolo un’esperienza condivisa e non più distante⁴³.

Al suo ritorno dal suo viaggio in Africa, durato tre mesi, ed iniziato il 1° dicembre 1972, Brook mise a frutto le esperienze maturate. Nel primo spettacolo successivo, *Timon*

⁴² V. Di Bernardi, *Mahābhārata: l’epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, cit., p. 43.

⁴³ Cfr. R. Ruffini, *Le Afriche di Peter Brook*, cit., p. 28.

d'Athènes, la relazione tra attori e spettatori venne radicalmente ripensata: non più separati da un palco, ma posti in una condizione di prossimità. Lo spazio del Théâtre des Bouffes du Nord fu concepito come una sorta di piazza circolare, all'interno della quale il pubblico avvolgeva gli attori, entrando in contatto diretto con essi. In questa prospettiva, la scena si ridusse all'essenziale: non più una struttura teatrale tradizionale, ma un semplice tappeto, segno di un teatro spogliato, restituito alla sua dimensione originaria di incontro e condivisione⁴⁴.

Questa pratica trovò continuità anche nelle produzioni successive. Nell'opera *Il giardino dei ciliegi* del 1981, Brook e la scenografa Chloé Obolensky trasformarono l'intero spazio del Théâtre des Bouffes du Nord in un mare di tappeti, che avvolgeva platea e scena, abolendo la separazione tra attori e spettatori. Analogamente, in *Mahābhārata* del 1985, tappeti, sabbia, pozzanghere e pochi altri oggetti essenziali bastarono a evocare regni, battaglie e paesaggi, confermando il valore del Carpet Show come una delle matrici poetiche dell'intero percorso brookiano.

E' in questa prospettiva che può essere letto anche il successivo incontro con Samuel Beckett. Il rapporto tra Brook e Beckett non va infatti inteso come una linea di derivazione diretta: la progressiva riduzione degli oggetti e degli elementi scenici che caratterizza il lavoro di Brook appartiene a una ricerca autonoma, già orientata verso l'essenzialità e maturata attraverso esperienze diverse. È piuttosto questa comune tensione alla sottrazione a creare un terreno d'incontro fra i due artisti. Brook si era già confrontato con Beckett nel 1995, mettendo in scena *Giorni felici*; nel 2006, in occasione del centenario della nascita dello scrittore irlandese, torna alla sua opera con *Fragments*⁴⁵. Lo spettacolo prende forma al Théâtre des Bouffes du Nord di Parigi e viene in seguito presentato anche allo Young Vic di Londra⁴⁶.

Per *Fragments* Brook sceglie cinque testi particolarmente brevi ed essenziali: *Rough for Theatre I*, *Rockaby*, *Act Without Words II*, *Neither* e *Come and Go*⁴⁷. A questa asciuttezza

⁴⁴ Ivi, p. 29.

⁴⁵Cfr. F. Cappuccio, "Frammenti" di teatro di Peter Brook: gli ultimi spettacoli, tesi di laurea, Università degli Studi di Salerno, a.a. 2008–2009, rel. Isabella Innamorati, corr. Antonella Piazza, p. 2.

⁴⁶P. Taylor, "Peter Brook: The Director Who Wrote the Book", *The Independent*, 5 settembre 2008.

⁴⁷ Peter Brook, *Beckett by Brook*, sito ufficiale di Peter Brook, 27 febbraio 2018, consultato il 7 settembre 2026. <https://www.newspeterbrook.com/2018/02/27/beckett-by-brook/>

della scrittura corrisponde una scena altrettanto spoglia. Gli elementi materiali sono ridotti al minimo - una sedia, alcuni sacchi, una panchina - e sono gli stessi interpreti a introdurli o rimuoverli secondo le necessità dei diversi frammenti. La luce, curata da Philippe Vialatte, assume invece una funzione centrale, trasformando continuamente la percezione dello spazio pur in assenza di una vera e propria scenografia⁴⁸.

In Beckett, tuttavia, il vuoto non appartiene soltanto alla scena: sembra aprirsi anche all'interno della lingua. Le parole si fanno più rare, si spezzano, si alternano alle pause e al silenzio, creando un ritmo nel quale ciò che non viene detto acquista un peso pari a ciò che viene pronunciato. Brook stesso, nel programma di sala, individua proprio in questa compresenza di elementi diversi uno dei caratteri fondamentali del teatro beckettiano: "Le théâtre lui donne la possibilité de trouver une unité, dans laquelle le son, le mouvement, le rythme, la respiration et le silence, sont réunis dans une seule exactitude"⁴⁹. Il silenzio può essere quindi considerato non come un'interruzione del significato, ma come uno degli elementi che partecipano alla sua costruzione. Il vuoto si crea nella parola e fra le parole, lasciando al senso la possibilità di affiorare senza essere completamente determinato.

Questa ricerca si manifesta in modi differenti nei testi scelti da Brook. In *Rough for Theatre I*, per esempio, la riduzione degli elementi scenografici rende indefinito il luogo dell'azione e permette allo spettatore di immaginarlo, invece di riceverlo già costruito dalla scena. In *Act Without Words II*, invece, la parola viene eliminata del tutto e il rapporto teatrale si concentra sul corpo, sul gesto e sulla dinamica mimica.

Brook e Beckett arrivano dunque alla sottrazione attraverso strade differenti. Se in Beckett il vuoto può insinuarsi nella struttura stessa della lingua, in Brook investe anche la concezione dello spazio teatrale. In entrambi i casi, sottrarre non significa impoverire, ma creare una disponibilità: fare spazio per accogliere. *Fragments* può essere letto proprio come il punto in cui queste due autonome ricerche dell'essenziale si incontrano.

In definitiva, il Carpet Show rappresentò molto più di un semplice esperimento itinerante: esso costituì un vero e proprio laboratorio di ricerca, in cui Brook e il suo gruppo misero alla prova l'essenza del teatro, spogliandolo da orpelli scenografici e restituendolo alla sua

⁴⁸ Cfr. F. Cappuccio, "Frammenti" di teatro di Peter Brook: gli ultimi spettacoli, cit.

⁴⁹ Cfr. P. Brook, «À propos de Beckett», in *Fragments de Samuel Beckett*, programma di sala, Théâtre des Bouffes du Nord, Paris, 2006.

funzione primaria di incontro tra esseri umani. L'esperienza degli stivali, l'applicazione del *jo-ha-kyū*, la *Rainbow Theory* e il dialogo con i Peulh dimostrarono come la scena potesse trasformarsi in un dispositivo interculturale, capace di generare energie vitali attraverso la relazione diretta con il pubblico.

Il tappeto posto a terra diventa così il simbolo di una concezione del teatro che non cerca la distanza né la rappresentazione compiuta, ma l'apertura, il rischio e la possibilità dell'incontro. Da questo punto di vista, anche il confronto con Beckett in *Fragments* acquista un significato particolare: non l'origine della rarefazione brookiana, ma l'incontro fra due percorsi autonomi verso l'essenziale, nei quali ciò che viene sottratto alla scena lascia emergere con maggiore intensità ciò che ancora può accadere al suo interno: la presenza, il silenzio, il corpo, l'immaginazione e, soprattutto, la relazione.

Capitolo 2

PETER BROOK E LA NASCITA DELL'ANTROPOLOGIA TEATRALE

2.1 Erving Goffman e la rappresentazione del sé nella vita quotidiana

Nel processo di riflessione sul rapporto tra teatro, società e comportamento umano, Erving Goffman analizza le interazioni che si instaurano tra gli individui nella vita quotidiana e le modalità attraverso le quali ciascun soggetto presenta se stesso agli altri. Il suo approccio risulta particolarmente rilevante per gli studi sulla performance poiché Goffman interpreta le situazioni sociali attraverso una terminologia e una prospettiva derivate dal linguaggio teatrale. La vita quotidiana viene così analizzata come uno spazio nel quale gli individui assumono ruoli, adottano determinati comportamenti e cercano di orientare l'impressione che producono sugli altri.

Questa prospettiva trova la sua formulazione più significativa in *The Presentation of Self in Everyday Life*, pubblicato per la prima volta nel 1956 e successivamente ampliato e ripubblicato nel 1959⁵⁰. L'opera analizza le modalità attraverso le quali gli individui costruiscono e presentano una determinata immagine di sé durante le interazioni sociali, utilizzando esplicitamente la rappresentazione teatrale come modello interpretativo. Goffman osserva infatti che, quando entra in relazione con altre persone, ogni individuo cerca di trasmettere determinate informazioni su di sé e di orientare le impressioni che gli altri elaborano a partire dal suo comportamento.

Per descrivere questo processo, Goffman ricorre alla metafora della rappresentazione teatrale. L'individuo viene considerato come un interprete che si trova a operare di fronte a un pubblico e che organizza il proprio comportamento in relazione alla situazione nella quale si trova. La performance non deve tuttavia essere intesa esclusivamente come un comportamento artificiale o deliberatamente falso. Essa comprende piuttosto l'insieme dei comportamenti attraverso i quali una persona comunica agli altri una determinata definizione di sé e della situazione. L'abbigliamento, il modo di parlare, i gesti, la postura, l'ambiente circostante e le modalità di interazione contribuiscono alla costruzione di questa rappresentazione.

La performance è dunque strettamente legata alla situazione e alle aspettative che regolano l'interazione: il comportamento dell'individuo viene organizzato in funzione del ruolo assunto e del pubblico al quale si rivolge.

⁵⁰ E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. it. di Margherita Ciacci, Bologna, Il Mulino, 1997.

Goffman distingue, all'interno di questo sistema, tra ribalta (*front region*) e retroscena (*back region*). La ribalta corrisponde allo spazio nel quale l'individuo è consapevole della presenza di un pubblico e nel quale mette in atto un comportamento coerente con le aspettative associate alla situazione e al ruolo che sta ricoprendo. Il retroscena costituisce invece uno spazio nel quale le esigenze della rappresentazione possono essere temporaneamente sospese: l'individuo può prepararsi alla performance, rilassarsi, modificare il proprio comportamento o abbandonare alcuni degli atteggiamenti richiesti dalla situazione pubblica.

La distinzione tra ribalta e retroscena non corrisponde pertanto semplicemente a quella tra spazio pubblico e spazio privato. Ciò che definisce una determinata regione dipende soprattutto dalla relazione tra il comportamento dell'individuo e il pubblico al quale esso viene presentato. La performance assume quindi un carattere intrinsecamente relazionale: non esiste indipendentemente da coloro ai quali è destinata e dalle aspettative che regolano l'interazione.

La rappresentazione del sé non è inoltre necessariamente individuale: nelle situazioni in cui più persone collaborano alla costruzione di una medesima performance, Goffman parla di un'équipe di rappresentazione (*performance team*), sottolineando come l'interazione sociale dipenda anche dal coordinamento dei comportamenti e dalla condivisione di una determinata definizione della situazione.

La dimensione collettiva della performance mostra come le interazioni sociali si fondino su aspettative e comportamenti coordinati. Gli individui non si limitano a presentare se stessi, ma collaborano alla costruzione e al mantenimento della situazione sociale. In questo senso, Goffman osserva anche le strategie attraverso le quali gli individui cercano di preservare la propria immagine e quella degli altri durante l'interazione. In *Interaction Ritual*, pubblicato nel 1967⁵¹, assume particolare rilievo il concetto di "faccia" (*face*), intesa come l'immagine di sé socialmente riconosciuta che ciascun individuo cerca di mantenere nel rapporto con gli altri.

La riflessione di Goffman mette così in evidenza come il sé non sia una realtà completamente stabile e indipendente dalle relazioni sociali, ma si definisca e si ridefinisca attraverso le situazioni, i ruoli e le interazioni. La performance, pertanto, non appartiene esclusivamente all'ambito teatrale: anche nella vita quotidiana gli individui costruiscono e negoziano

⁵¹ E. Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, New York, Pantheon Books, 1967.

continuamente la propria presenza attraverso il comportamento, il corpo, la parola e lo spazio. La metafora teatrale diventa così uno strumento per analizzare le modalità attraverso cui gli individui si presentano agli altri e regolano le proprie relazioni.

Questa apertura della nozione di performance oltre i confini del teatro costituisce un importante punto di passaggio verso gli studi successivi. Se Goffman utilizza il teatro come modello per interpretare la vita sociale, Victor Turner e gli studiosi della performance analizzeranno progressivamente il rapporto inverso, considerando rituali, comportamenti sociali e pratiche culturali come forme di performance. La prospettiva di Goffman contribuisce così a introdurre alcune delle questioni centrali che caratterizzeranno gli sviluppi successivi della teoria della performance: il rapporto tra azione, ruolo, corpo, spazio e pubblico.

2.2 Jerzy Grotowski e il teatro come processo

Nel panorama del teatro del secondo Novecento, Jerzy Grotowski rappresenta una figura centrale nel ripensamento della pratica teatrale. Regista e teorico polacco, dal 1959 alla guida con Ludwik Flaszen del Teatr 13 Rzędów, poi Teatr Laboratorium, Grotowski sviluppa una concezione del teatro che si distacca profondamente dalle forme spettacolari tradizionali, ponendo al centro non tanto il prodotto finale, quanto il processo di ricerca e di lavoro performativo dell'attore.

Attraverso il cosiddetto “teatro povero”, egli propone una drastica riduzione degli elementi scenici, eliminando tutto ciò che non è essenziale per concentrare l'attenzione sulla relazione tra presenza scenica e spettatore. In questa prospettiva, il teatro non è più definito dalla complessità dell'apparato visivo, ma dall'intensità dell'azione nello spazio. Il teatro si configura così anzitutto come esperienza e processo, più che come prodotto di intrattenimento.

Un elemento significativo del lavoro del Teatr Laboratorium riguarda l'uso degli oggetti scenici, che non vengono impiegati in senso realistico, ma assumono una funzione trasformativa e polivalente. Gli oggetti non rappresentano semplicemente se stessi, ma acquisiscono significati differenti a seconda del contesto dell'azione. Grotowski sottolinea come un medesimo oggetto possa assolvere a molteplici funzioni: una vasca da bagno, ad

esempio, può rappresentare tutte le vasche da bagno, ma, se capovolta, può trasformarsi in un altare davanti al quale un prigioniero prega, oppure diventare, se collocata diversamente nello spazio, un letto nuziale⁵².

Questa concezione dell'oggetto scenico come elemento dinamico e non realistico trova alcuni significativi punti di contatto anche in alcune esperienze di Peter Brook. Nei Carpet Shows realizzati durante il viaggio africano, oggetti semplici come un paio di scarpe possono assumere significati differenti a seconda dell'azione, diventando parte integrante della costruzione scenica. In entrambi i casi, l'oggetto perde la sua funzione puramente descrittiva per trasformarsi in un elemento attivo del linguaggio teatrale, capace di generare senso attraverso l'uso e la relazione e attraverso la sua stessa essenzialità.

La ricerca di Grotowski si fonda inoltre sul confronto con differenti tradizioni e pratiche di lavoro dell'attore, dalle quali egli non intende ricavare una semplice combinazione di tecniche, ma principi funzionali alla propria ricerca⁵³. Il lavoro scenico si configura così come un vero e proprio percorso di trasformazione. Non si tratta semplicemente di costruire un personaggio, ma di attraversare un processo rigoroso, fondato su pratiche fisiche e vocali che mirano a eliminare progressivamente le resistenze e le sovrastrutture culturali. Questo percorso, che Grotowski definisce di "via negativa", non consiste nell'accumulare tecniche, ma nel rimuovere gli ostacoli che impediscono all'attore di raggiungere una presenza autentica.

All'interno di questo processo, un ruolo fondamentale è svolto dagli esercizi, che non hanno la funzione di sviluppare esclusivamente abilità tecniche nel senso tradizionale, ma di mettere in crisi le abitudini corporee e percettive. Attraverso un training fisico e vocale estremamente rigoroso, l'attore è portato a superare i propri automatismi, liberando energie e possibilità espressive normalmente inibite.

Gli esercizi non sono quindi finalizzati unicamente alla costruzione di una forma esteriore, ma costituiscono strumenti di lavoro su di sé, che permettono di attraversare blocchi, resistenze e tensioni interne. In questo senso, il training si configura come una pratica conoscitiva, nella quale il corpo diventa il luogo di una ricerca che coinvolge l'intera persona.

⁵² Cfr. L. Flaszen, "Akropolis: adattamento del testo", in J. Grotowski, *Per un teatro povero* [Towards a Poor Theatre, 1968], a cura di Maria Ornella Marotti, Roma, Bulzoni, 1970, p. 89.

⁵³ Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., pp. 22-39.

All'interno di questo percorso, un ruolo centrale è assunto dal lavoro sulla voce, intesa non come semplice mezzo di comunicazione, ma come prolungamento dell'azione corporea. L'emissione vocale viene esplorata attraverso l'attivazione di differenti risonatori - dalla testa alla bocca, fino alle zone più profonde come il torace, la regione ventrale e lombare - rendendo il suono una vibrazione che attraversa l'intero organismo.

Il training vocale include anche esercizi non convenzionali, come l'imitazione di suoni animali o la produzione di emissioni non linguistiche, che hanno lo scopo di liberare la voce dalle rigidità del linguaggio quotidiano. In questo senso, l'approccio di Grotowski si pone in netto contrasto con un'impostazione tradizionale della dizione, che tende a privilegiare il controllo formale e la chiarezza articolatoria. Al contrario, il suo metodo mira a sciogliere tali vincoli, permettendo alla voce di emergere come espressione organica, integrata e profondamente connessa al corpo.

Il lavoro sugli esercizi non mira dunque a "imparare a recitare", ma a eliminare ciò che impedisce l'emergere di una presenza autentica, in linea con il principio della "via negativa" elaborato da Grotowski.

Ne deriva una maturazione profonda, orientata verso una forma di verità espressiva che implica una totale esposizione di sé:

Da noi tutto è concentrato sulla maturazione dell'attore, che si esprime come una tensione verso l'assoluto, una denudazione completa, una estrinsecazione degli strati più intimi del proprio essere, e tutto questo senza la benché minima traccia di egotismo o di autocompiacimento⁵⁴.

In questa prospettiva, l'evento teatrale diventa uno spazio di rischio e di verità, nel quale ciò che normalmente resta nascosto può emergere. Il rapporto con il pubblico assume quindi un valore centrale: il teatro può esistere senza scenografia o apparati tecnici complessi, ma non può prescindere dalla presenza dello spettatore e dall'incontro diretto e concreto tra attore e pubblico, fondato sulla presenza viva dei corpi nello spazio.

In questo contesto, Grotowski introduce l'idea di una sorta di "santità laica", intesa come forma estrema di impegno e autenticità. Il lavoro scenico implica una progressiva messa in

⁵⁴ Ivi, p. 29.

discussione delle identità convenzionali, attraverso la quale vengono abbandonate le maschere quotidiane:

Se l'attore provoca gli altri provocando se stesso pubblicamente, gettando via la maschera quotidiana, egli non solo scopre se stesso, ma permette anche allo spettatore di intraprendere un analogo processo di autopenetrazione⁵⁵.

Tale dinamica non riguarda soltanto chi agisce, ma coinvolge anche chi osserva, aprendo la possibilità di un processo condiviso di introspezione. L'esperienza teatrale si configura così come un percorso di rivelazione, nel quale l'individuo può rendere visibile ciò che normalmente resta invisibile. In questo senso, Grotowski concepisce l'arte come un processo di conoscenza. "L'arte è un processo mediante il quale ciò che è tenebra in noi lentamente diventa luce"⁵⁶.

In questo senso, la pratica teatrale assume caratteristiche che richiamano, in una prospettiva laica e non coincidente con il rito in senso antropologico, alcune dinamiche proprie dell'esperienza rituale, nella misura in cui implica una sospensione delle convenzioni quotidiane e un possibile processo di trasformazione dell'individuo.

È soprattutto in questa concezione del teatro come processo di ricerca e trasformazione che Grotowski costituisce un precedente significativo per il percorso di Peter Brook. Il confronto tra i due, tuttavia, non deve essere letto in termini di semplice continuità o progressiva radicalizzazione.

Anche Brook attribuirà grande importanza alla semplificazione dello spazio e alla relazione diretta tra attori e spettatori, ma manterrà una diversa fiducia nelle possibilità della narrazione teatrale e della finzione. Se Grotowski arriverà progressivamente a mettere in discussione il teatro stesso come forma istituzionale, Brook continuerà invece a operare all'interno del teatro, confrontandosi anche con il sistema produttivo e con forme spettacolari differenti, dal teatro d'opera al cinema. Il punto di contatto tra i due non risiede dunque nell'esito delle loro ricerche, quanto nella centralità attribuita al processo, alla presenza dell'attore e alla relazione concreta che rende possibile l'evento teatrale.

⁵⁵ Ivi, p. 42.

⁵⁶ Ivi, p. 29.

2.3 Victor Turner: rito, liminalità e *communitas*

Tra gli studiosi che hanno maggiormente contribuito al dialogo tra antropologia e teatro nel secondo Novecento, Victor Turner occupa una posizione centrale. Antropologo britannico formatosi attraverso lo studio dei rituali della popolazione Ndembu dello Zambia, Turner sviluppa una riflessione incentrata sui processi di trasformazione sociale e simbolica che caratterizzano i riti di passaggio. Riprendendo gli studi di Arnold Van Gennep⁵⁷, egli individua all'interno del rituale una fase intermedia che definisce “liminale”, termine derivato dal latino *limen* (soglia). La liminalità indica quella condizione di transizione nella quale gli individui, separati temporaneamente dalle categorie e dalle gerarchie della vita ordinaria, si trovano “tra e fra” stati sociali differenti.

Un *limen*, come ha mostrato il grande etnologo e folklorista francese Arnold Van Gennep, è una soglia, ed egli usa questo termine per denotare la fase centrale delle tre in cui divideva i riti da lui definiti di passaggio. I riti separavano determinati membri di un gruppo dalla vita quotidiana, collocandoli in una sorta di limbo⁵⁸.

In questa fase di sospensione, le categorie sociali abituali risultano indebolite o momentaneamente messe tra parentesi, rendendo possibile una riorganizzazione delle relazioni e delle identità. La liminalità non è dunque soltanto una condizione di passaggio, ma uno spazio dinamico e instabile, nel quale gli individui si collocano in una posizione intermedia, “tra e fra” stati differenti, non pienamente riconducibile alle categorie sociali ordinarie. In questo senso, essa implica una temporanea sospensione dei ruoli sociali e delle identità strutturate:

Impersoniamo ruoli, occupiamo posizioni sociali, giochiamo gli uni con gli altri, indossiamo e togliamo molte maschere che sono tipizzazioni. Ma le performance degli stati e delle fasi liminali riguardano le situazioni in cui ci si tolgono le maschere, si abbandonano le posizioni sociali, si rinuncia ai ruoli, si demoliscono le strutture, piuttosto che quelle in cui ci si riveste di tali elementi e li si mantiene⁵⁹.

Secondo Turner, è proprio all'interno di questa dimensione liminale che può emergere la *communitas*, una particolare forma di relazione fondata sulla condivisione, sull'uguaglianza e

⁵⁷ Cfr. A. van Gennep, *I riti di passaggio*, 9ª ed., Torino, Bollati Boringhieri, 2012; ed. orig. *Les rites de passage*, Paris, Émile Nourry, 1909.

⁵⁸ V. Turner, *Antropologia della performance*, ed. it. a cura di Stefano De Matteis, trad. di Stefano Mosetti, Bologna, Il Mulino, 1993; ed. orig. *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986, p. 81.

⁵⁹ Ivi, p. 196.

sulla partecipazione collettiva. Diversamente dalla struttura sociale ordinaria, organizzata attraverso ruoli e gerarchie, la *communitas* si manifesta come un'esperienza di intensa vicinanza tra individui che condividono uno stesso processo di trasformazione. In questo contesto, l'identità individuale tende temporaneamente a riconfigurarsi all'interno della dimensione collettiva:

Il rito e il dramma implicano gli "io", non l'"io"; d'altra parte, l'insieme degli "io" in una data comunità o società è spesso considerato metaforicamente come un "non-io"⁶⁰.

A partire dagli anni Settanta, Turner estende progressivamente la propria riflessione al campo delle arti performative, individuando numerose analogie tra rituale e performance. Entrambi si configurano infatti come eventi che si distinguono dalla quotidianità e sono caratterizzati dalla creazione di uno spazio altro, nel quale è possibile sperimentare comportamenti, relazioni e significati differenti rispetto a quelli ordinari. La performance diventa così uno spazio nel quale una comunità può rappresentare e, al tempo stesso, interrogare e rielaborare se stessa.

La performance, infatti, non si limita a riflettere la realtà, ma la trasforma attivamente, intervenendo sui suoi significati e sulle sue strutture simboliche:

I vari generi di performance culturale non sono semplici specchi, ma specchi magici della realtà sociale: ingrandiscono, invertono, riformano, magnificano, minimizzano, decolorano, ricolorano, talvolta persino falsificano deliberatamente gli eventi riportati nella cronaca⁶¹.

Le riflessioni di Turner si inseriscono in un più ampio clima di ricerca che, tra gli anni Sessanta e Settanta, avvicina progressivamente antropologia e pratiche performative. In questo contesto, le esperienze di Grotowski, Barba e Schechner, pur secondo percorsi differenti, sviluppano interrogativi affini sul rapporto tra corpo, ritualità, trasformazione e partecipazione. È in questo progressivo avvicinamento tra antropologia, performance e pratica teatrale che si collocano gli sviluppi successivi della ricerca di Schechner e, soprattutto, di Barba.

⁶⁰ Ivi, p. 80.

⁶¹ Ivi, p. 106.

Queste riflessioni risultano particolarmente significative anche per comprendere il percorso di Peter Brook. L'esperienza africana del CIRT può infatti essere letta come una ricerca di situazioni nelle quali attori e spettatori sono chiamati a confrontarsi al di fuori delle convenzioni culturali abituali. I Carpet Shows realizzati nei villaggi africani, l'essenzialità dei mezzi scenici e la continua esposizione al rischio dell'imprevisto favoriscono la creazione di uno spazio condiviso nel quale le differenze linguistiche e culturali non vengono annullate, ma attraversate e temporaneamente rinegoziate. In tali contesti, la relazione tra attori e spettatori non è predeterminata, ma si costruisce nell'incontro diretto, esposto al rischio e all'imprevedibilità, configurandosi come un processo di negoziazione tra differenti sistemi culturali.

Le categorie elaborate dall'antropologo britannico consentono dunque di leggere il teatro non soltanto come rappresentazione, ma come esperienza trasformativa. Attraverso la creazione di spazi liminali e la costruzione di forme temporanee di *communitas*, il teatro diventa un luogo di incontro e negoziazione dell'alterità, dimensione che sarà ulteriormente sviluppata, da prospettive differenti, da Schechner e Barba. In questa prospettiva, l'essere umano può essere compreso come un soggetto intrinsecamente performativo:

Se l'uomo è un animale sapiente, un animale che costruisce strumenti, un animale che costruisce se stesso, un animale che usa simboli, egli è ugualmente un animale che rappresenta: un *Homo performans*. Non nel senso in cui può esserlo un animale da circo, ma nel senso che l'uomo è un animale che si rappresenta; le sue performance sono in qualche modo riflessive. Rappresentando, l'uomo si rivela a se stesso⁶².

2.4 Richard Schechner e la nascita dei *Performance Studies*

Tra gli studiosi che, a partire dagli anni Sessanta, contribuiscono in maniera decisiva al superamento dei confini tradizionali del teatro, Richard Schechner occupa una posizione centrale⁶³. Regista, teorico e studioso della performance, Schechner sviluppa una ricerca caratterizzata dalla costante interazione tra pratica teatrale e riflessione teorica, spostando

⁶²V. Turner, *Antropologia della performance*, cit., p. 158.

⁶³ Per un riepilogo degli studi di Schechner, della loro portata teorica internazionale e del loro impatto in Italia, v. Richard Schechner, *Introduzione ai Performance studies*, a cura di D. Tomasello, prefazione di M. De Marinis, Milano, Cue Press, 2018.

progressivamente l'attenzione dall'opera teatrale all'evento performativo e alle relazioni che lo costituiscono.

Questa prospettiva si sviluppa parallelamente all'esperienza del Performance Group, fondato da Schechner a New York nel 1967, attraverso il quale le sue elaborazioni teoriche vengono sperimentate direttamente nella pratica scenica. Particolarmente significativo è il concetto di *environmental theatre*, elaborato da Schechner e sistematizzato nel volume *Environmental Theater*, pubblicato nel 1973⁶⁴. L'*environmental theatre* nasce dalla volontà di superare la separazione tradizionale tra spazio della rappresentazione e spazio dello spettatore: l'intero ambiente può diventare parte dell'evento teatrale e la relazione tra attori e pubblico non è più necessariamente organizzata secondo la disposizione frontale propria del teatro convenzionale. Lo spazio scenico viene così concepito come un elemento attivo della performance, capace di condizionare i movimenti, le relazioni e le modalità di partecipazione dei soggetti coinvolti.

L'interesse di Schechner per forme di performance che oltrepassano i confini dell'arte conduce progressivamente alla costruzione di un campo di ricerca interdisciplinare destinato a essere definito Performance Studies⁶⁵. La performance non coincide più esclusivamente con lo spettacolo teatrale, ma diventa una categoria attraverso la quale osservare rituali, giochi, cerimonie, comportamenti quotidiani e altre forme di azione sociale. Il passaggio dal teatro ai Performance Studies comporta così uno spostamento dell'attenzione dall'opera al processo, dalla rappresentazione all'azione e dall'oggetto artistico al comportamento umano nella sua dimensione culturale e sociale.

In tale ampliamento della nozione di performance assume particolare rilievo il confronto con Victor Turner. Se Turner aveva individuato nella liminalità e nella performance condizioni privilegiate di trasformazione, Schechner estende questa prospettiva oltre l'ambito rituale, interrogandosi sui modi in cui i comportamenti vengono selezionati, trasmessi, ripetuti e ricomposti. Il rapporto tra teatro e antropologia diviene così uno degli elementi caratterizzanti della sua riflessione, fino a trovare una formulazione significativa nel volume *Between Theater and Anthropology*, pubblicato nel 1985⁶⁶.

⁶⁴

Cfr. R. Schechner, *Environmental Theater*, New York, Hawthorn Books, 1973.

⁶⁵Cfr. R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, 3rd ed., London-New York, Routledge, 2013, pp. 1–27.

⁶⁶ Cfr. R. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

All'interno di questo percorso teorico si colloca il concetto di *restored behavior*, elaborato da Schechner per indicare un comportamento separato dal proprio contesto originario, riorganizzato e successivamente riproposto⁶⁷. Il concetto permette di individuare una continuità tra teatro, rituale e pratiche sociali quotidiane: la performance implica infatti la possibilità di isolare, trasmettere, ripetere e trasformare sequenze di azioni all'interno di contesti differenti. Questa concezione contribuisce a modificare anche il modo di intendere il rapporto tra attore e spettatore. Se la performance è un evento costruito attraverso azioni e relazioni, lo spettatore non è necessariamente un destinatario passivo, ma può partecipare, secondo modalità differenti, alla sua realizzazione. L'interesse di Schechner si concentra pertanto meno sulla stabilità del prodotto finale e maggiormente sulle condizioni attraverso le quali una performance prende forma e produce una determinata esperienza condivisa.

L'elaborazione dei Performance Studies si fonda dunque su una prospettiva dichiaratamente interdisciplinare, nella quale gli strumenti dell'analisi teatrale entrano in relazione con l'antropologia, la sociologia e lo studio dei comportamenti culturali. Questa apertura amplia notevolmente il campo di indagine, ma pone anche una questione rilevante per una prospettiva propriamente teatrologica: il rischio che l'estensione della nozione di performance finisca per indebolire la specificità del teatro come oggetto di studio. È proprio su questo terreno che in Italia Marco De Marinis propone di incanalare questi sviluppi in una "Nuova Teatrologia" di ispirazione e tradizione più europea, mantenendo il teatro al centro dell'indagine e utilizzando l'apertura interdisciplinare senza dissolverne l'oggetto⁶⁸.

Il confronto tra queste due prospettive è significativo anche per il percorso che conduce a Brook: da un lato l'apertura dei Performance Studies consente di leggere il teatro come evento, relazione e comportamento culturale; dall'altro, la specificità teatrale rimane necessaria per comprendere il lavoro concreto dell'attore e la costruzione dell'evento scenico. È precisamente su questo secondo versante che si svilupperà la ricerca di Eugenio Barba.

La prospettiva di Schechner risulta particolarmente significativa anche in relazione alla ricerca di Peter Brook, soprattutto per quanto riguarda il progressivo superamento dei confini convenzionali dell'evento teatrale. L'attenzione riservata alla relazione tra spazio, attore e spettatore, la ricerca di forme di performance non rigidamente vincolate alla struttura del

⁶⁷ Ivi, p. 35.

⁶⁸ Cfr. M. De Marinis, "Teoria della performance, Performance Studies e Nuova Teatrologia", in *Mantichora*, n. 5, dicembre 2015, pp. 15–16.

teatro tradizionale e l'interesse per il confronto tra differenti sistemi culturali costituiscono elementi che possono essere messi in relazione con alcune delle principali direzioni della ricerca di Brook. La vicinanza, tuttavia, non implica una sovrapposizione: mentre Schechner tende a estendere la nozione di performance fino a comprenderne le manifestazioni sociali e culturali, Brook mantiene il teatro e l'esperienza concreta dell'incontro tra attori e spettatori al centro della propria ricerca.

In questa prospettiva, Schechner rappresenta un passaggio decisivo verso una concezione del teatro come evento e relazione, preparando il terreno per una successiva attenzione al corpo dell'attore, alle tecniche performative e al confronto interculturale. È su questo terreno che si colloca la ricerca di Barba.

2.5 Eugenio Barba e l'antropologia teatrale

Nel processo di avvicinamento tra studi antropologici e pratiche teatrali sviluppatosi nel corso del secondo Novecento, Eugenio Barba occupa una posizione centrale. Regista, teorico e fondatore dell'Odin Teatret, Barba elabora una riflessione sul lavoro dell'attore nata dall'osservazione e dal confronto tra tradizioni performative appartenenti a contesti culturali differenti.

La formazione di Barba è profondamente legata all'incontro con Jerzy Grotowski, accanto al quale egli approfondisce la propria ricerca negli anni Sessanta. L'esperienza del laboratorio grotowskiano orienta la sua ricerca verso una concezione del teatro come spazio di trasformazione, in cui l'attore non è un semplice interprete, ma partecipa attivamente a un processo di conoscenza e di costruzione della presenza scenica.

Barba definisce l'antropologia teatrale come lo studio del comportamento fisiologico e socioculturale dell'essere umano in una situazione di rappresentazione organizzata. Il termine "antropologia" non indica quindi un'indagine generale sulle culture, ma un'analisi comparativa del comportamento scenico e dei principi tecnici che permettono all'attore di trasformare il comportamento quotidiano in comportamento scenico. Tale ricerca trova una formulazione istituzionale nella fondazione, nel 1979, dell'International School of Theatre Anthropology (ISTA), concepita come uno spazio di confronto e di ricerca interculturale tra attori e studiosi provenienti da differenti tradizioni.

Uno dei concetti fondamentali elaborati da Barba è quello di pre-espressività, che indica il livello di organizzazione del corpo che precede la costruzione del personaggio e all'espressione intenzionale di un significato⁶⁹. Prima ancora di comprendere ciò che l'attore rappresenta, lo spettatore percepisce infatti la qualità della sua presenza: l'organizzazione del corpo, il ritmo dell'azione e le tensioni che la attraversano.

A livello pre-espressivo non esiste la polarità realismo/non realismo, non esistono azioni naturali o innaturali, ma solo gesticolazione inutile o azioni necessarie. Necessaria è l'azione che impegna l'intero corpo, che ne muta percettibilmente la tonicità, che implica un salto di energia anche nell'immobilità⁷⁰.

Il comportamento scenico si distingue da quello quotidiano perché modifica consapevolmente gli equilibri e le dinamiche corporee. L'attore costruisce così un corpo extra-quotidiano attraverso l'alterazione dell'equilibrio, il gioco delle opposizioni e l'intensificazione delle tensioni.

In questa prospettiva assume particolare importanza la nozione di energia. Per Barba, essa non coincide con la forza muscolare o con una generica intensità emotiva, ma riguarda il modo in cui l'attore organizza e modella le proprie forze fisiche e mentali, trasformandole in una presenza percepibile. Come egli scrive:

Per l'attore l'energia è un "come", non un "cosa". Come muoversi. Come restare immobili. Come mettere in visione la propria presenza fisica e trasformarla in presenza scenica, e quindi espressione. Come rendere visibile l'invisibile: il ritmo del pensiero⁷¹.

Barba precisa inoltre:

Avere energia, per un attore, significa sapere come modellarla. Per farsene un'idea e viverla come esperienza, deve modificare artificialmente i percorsi, inventando chiuse, dighe, canali. Sono le resistenze contro le quali preme l'interpretazione, consapevole o intuitiva, e che permettono la sua espressione⁷².

L'energia scenica nasce dunque dall'organizzazione della forza attraverso tensioni e resistenze, e trova una forma concreta nella costruzione della partitura fisica. L'attore non agisce in modo casuale o spontaneo, ma organizza le proprie azioni secondo una sequenza

⁶⁹ Cfr. E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, nuova ed. 2026.

⁷⁰ Ivi, p. 174.

⁷¹ Ivi, p. 79.

⁷² Ivi, p. 81.

precisa, in cui ogni gesto è necessario e funzionale alla qualità della presenza scenica. Come sottolinea Barba:

La ricerca dell'artificialità esige una serie di esercizi particolari: la creazione di partiture in miniatura per ogni parte del corpo. In ogni modo, il principio decisivo rimane il seguente: più ci si immerge in ciò che è nascosto in noi, nell'eccesso, nell'esporsi, nell'autopenetrazione, più rigida deve essere la disciplina esterna, ciò che è forma, artificialità, ideogramma, segno. Su questo poggia tutto il principio dell'espressività⁷³.

Il laboratorio teatrale diventa così uno spazio privilegiato di ricerca, nel quale l'attore può mettere in discussione le proprie abitudini corporee e percettive, sperimentando modalità di presenza capaci di agire sullo spettatore a un livello anzitutto percettivo, prima ancora che interpretativo.

Questa prospettiva si estende anche al rapporto tra teatro e contesto sociale. L'esperienza dell'Odin Teatret a Holstebro mostra come il lavoro dell'attore non si esaurisca nello spazio scenico, ma possa entrare in relazione con il territorio e con la comunità. Come ricorda Barba:

Siamo restati in questa terra di nessuno per nove giorni e nove notti, sciogliendo il teatro nella città e assorbendo nel teatro la realtà della città⁷⁴.

In questo senso, il teatro diventa uno spazio di scambio e trasformazione reciproca, nel quale la pratica scenica si confronta direttamente con il contesto sociale in cui si inserisce. Questa apertura al reale trova un significativo punto di contatto nella ricerca interculturale di Peter Brook. Il viaggio africano del CIRT può essere letto come un'esperienza affine, pur nelle diversità dei presupposti e degli esiti, di verifica della pratica teatrale attraverso il confronto diretto con contesti culturali e sociali differenti.

⁷³ J. Grotowski, cit. in Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, cit., p. 173.

⁷⁴ E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, cit., p. 215.

Capitolo 3

LES BOUFFES DU NORD E IL DIALOGO CON L'AFRICA

3.1 La storia del Théâtre des Bouffes du Nord e la sua rinascita con Peter Brook

A seguito delle sue esperienze culturali e di viaggio avvenute, come si è visto, in contesti non convenzionali, Brook decise di avviare la ricerca di una sede teatrale stabile per i suoi successivi lavori. La scelta cadde sul Théâtre des Bouffes du Nord, un teatro da tempo dimenticato e ormai abbandonato. Il Théâtre des Bouffes du Nord aveva una storia particolare: l'architetto che se ne occupò, Émile Leménil, figlio di attori, aveva pensato in origine a un caffè-concerto, che sarebbe sorto sulle rovine di una caserma; il progetto poi fu abbandonato e tra quelle mura, nel 1876, nacque il Théâtre des Bouffes du Nord. Il teatro sorgeva dietro una stazione ferroviaria, in un quartiere mal servito, noto per il degrado e difficile da raggiungere⁷⁵. Vi si concentravano persone in difficoltà: prostitute, ladri e

⁷⁵ Théâtre des Bouffes du Nord, “*L’histoire*”, [online], <https://www.bouffesdunord.com/fr/le-theatre/lhistoire>

delinquenti. La zona, pertanto, non godeva di una buona reputazione presso la buona società parigina.

A suggerire questa *location* a Peter Brook fu Micheline Rozan, produttrice e agente teatrale, di nazionalità francese, che annoverava prestigiosi studi in campo promozionale, dotata di spiccata sensibilità, notevoli capacità organizzative e una personalissima visione artistica. Il suo contributo si rivelò determinante nella rivalutazione della *location*, tanto da spingerla a proporre a Peter Brook questo spazio come futura sede creativa.

Lo stesso Brook, nel suo libro *I fili del tempo*, le rende omaggio con profonda gratitudine:

Senza di lei il Centro, il Bouffes du Nord e la lunga serie di esperimenti non avrebbero potuto essere realizzati. Guidandoci attraverso l'intricata rete della politica francese, il nostro lavoro ha potuto continuare a essere indipendente, mai legato a un gruppo sociale o politico, libero da ogni pressione e obbligo⁷⁶.

Queste parole testimoniano quanto il contributo di Rozan sia stato fondamentale non solo dal punto di vista gestionale, ma anche in quanto garanzia, per Brook, della possibilità di sperimentare liberamente. Il Théâtre des Bouffes du Nord divenne infatti un luogo unico nella storia del teatro contemporaneo, lontano da vincoli sociali d'ogni sorta.

Lo spazio era intimo, raccolto, in linea con le intenzioni di Brook: creare un teatro che favorisse il contatto diretto tra pubblico e attori, permettendo loro di interagire, come già era accaduto negli spazi aperti africani.

Le vicende di questo teatro furono complesse e segnate da numerose difficoltà. Nel corso della sua storia, il Théâtre des Bouffes du Nord fallì più volte e vide susseguirsi diversi direttori, che non riuscirono mai a conquistare un pubblico stabile. La programmazione oscillava dal varietà più popolare alle forme d'arte più raffinate, senza tuttavia riuscire a definire un'identità precisa. Si tentò anche di cambiarne il nome, nella speranza di rilanciarlo, ribattezzandolo Théâtre Molière; tuttavia, questo non bastò a migliorare la situazione e il teatro tornò presto alla sua denominazione originaria. Il regista francese Aurélien-Marie Lugné, noto come Lugné-Poe, vi diresse la prima rappresentazione di *Un nemico del popolo* di Henrik Ibsen: la sera della prima⁷⁷, tra il pubblico, si infiltrarono agenti in borghese con

⁷⁶ P. Brook, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 188.

⁷⁷ La prima dello spettacolo di H. Ibsen *Un ennemi du peuple*, per la regia di Lugné-Poe, andò in scena al Théâtre des Bouffes du Nord nel 1893, sotto la dBallet.

l'obiettivo di individuare eventuali oppositori dello Stato. Nel corso degli anni si susseguirono adattamenti da Émile Zola, drammi, epopee scandinave e spettacoli *burlesque*, ma le difficoltà economiche continuarono. In una delle stagioni furono rappresentati anche drammi di ispirazione sovietica, come il classico rivoluzionario *Il treno corazzato*, con l'intento di attrarre un nuovo pubblico interessato a un teatro politico e sociale. Nonostante ciò, il Théâtre des Bouffes du Nord non riuscì mai ad affermarsi⁷⁸.

L'idea di Peter Brook e del CICT era di non realizzare un teatro commerciale, ma uno spazio di incontro autentico tra attori e spettatori.

Durante l'esperienza del viaggio in Africa, Brook e la sua compagnia avevano scoperto la ricchezza di un pubblico eterogeneo, composto da uomini e donne, anziani, bambini, madri e i loro figli: era presente l'intera società.

A Parigi, come a Londra, il pubblico che si recava a teatro era spesso selezionato: si trattava di ristrette *élites*, abituate a certi tipi di spettacolo. Brook desiderava rompere questa barriera, restituendo al teatro la sua funzione originaria di esperienza collettiva.

Per rendere possibile questo ideale di teatro aperto a tutti, si pensò di abbassare il costo del biglietto, offrendo così anche a un pubblico popolare la possibilità di assistere agli spettacoli.

Nel libro *Tra due silenzi* Peter Brook affermava che, sia sulla piazza di Londra sia su quella di Parigi, esistevano due tipi di pubblico, cui corrispondevano diverse tipologie di spettacolo: il pubblico intellettuale o di ricerca e quello del *boulevard*, che frequentava i teatri privati⁷⁹.

Un pubblico diversificato spingeva Brook alla riflessione: se un autore come Tom Stoppard scriveva opere colte e sofisticate, adatte a spettatori con i suoi medesimi riferimenti culturali, un autore come Shakespeare, invece, grazie alla ricchezza del suo linguaggio, frutto della commistione tra registro alto e registro basso, riusciva a rivolgersi a un pubblico molto più variegato. La società elisabettiana era molto vivace: ogni giorno nascevano parole nuove. William Shakespeare riusciva, nella stessa frase, ad accostare termini di diverso livello: uno più raffinato e uno più semplice, in modo che tutti potessero comprenderne il significato⁸⁰.

⁷⁸ P. Brook, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, cit., p. 188.

⁷⁹ Cfr. P. Brook, D. Moffitt, *Tra due silenzi. Domande e risposte sul teatro*, Roma, Dino Audino Editore, 2018, p. 24.

⁸⁰ Ibidem.

La cura e il rispetto che Brook e Rozan ebbero per il Théâtre des Bouffes du Nord - cura e rispetto che si manifestarono anche nella decisione di preservare alcune caratteristiche storiche dell'edificio, quali le pareti, di un rosso pompeiano consunto - salvarono il teatro da quello che sembrava un ineluttabile declino. Da allora, quelle mura seppero raccogliere e unire attori e spettatori in un unico cerchio. Così ne parla Peter Brook nel suo libro *I fili del tempo*:

L'edificio in cui ci eravamo intrufolati era stato abbandonato da più di vent'anni ed era utilizzato, di tanto in tanto, da senzatetto in cerca di riparo. Non avevo esitato a bruciare qualsiasi cosa potesse servire ad accendere un fuoco, che poi soltanto la pioggia, quando filtrava dai buchi del soffitto, provvedeva a spegnere. Le poltrone erano sparite, il palcoscenico era sprofondato e il pavimento era ridotto a una serie di crateri pericolosi⁸¹.

Come afferma Peter Brook a proposito del Théâtre des Bouffes du Nord:

Lo spazio camaleontico che sognava, sia all'interno che all'esterno, in grado di stimolare e liberare l'immaginazione dello spettatore, uno spazio dove è possibile la condivisione e la concentrazione che il teatro richiede. Perché il teatro non è altro che un'esperienza umana più concentrata di quelle che siamo abituati a vivere nella vita reale⁸².

Invece di restaurarlo completamente, decisero quindi di conservarne le tracce del tempo: le pareti scrostate, le ferite architettoniche. Divenne il simbolo di un teatro "vivo", imperfetto e umano.

Per Brook, questa scelta estetica corrispondeva alla sua concezione del teatro come incontro e verità, lontano dalla rappresentazione spettacolare e dalla decorazione artificiosa. Il Théâtre des Bouffes du Nord divenne la sede delle attività del CICT, struttura permanente che univa creazione, ricerca e pedagogia.

Sotto la direzione di Brook, il Théâtre des Bouffes du Nord divenne una delle sale più emblematiche del teatro europeo, ospitando spettacoli che avrebbero fatto storia: tra i numerosi altri, *La Conférence des oiseaux* (1979), *La Tempête* (1990) e *Le Mahabharata* (1985), una delle sue creazioni più monumentali, rappresentata inizialmente al Festival di Avignone e successivamente portata in tournée in tutto il mondo.

⁸¹ P. Brook, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, cit., p. 186.

⁸² P. Brook, intervista di F. Darge, "Le royaume en chantier du sorcier Brook", in *Le Monde*, 2 novembre 2004.

Nel 1998, dopo il lungo periodo di collaborazione con Micheline Rozan, Stéphane Lissner entrò nella direzione del Théâtre des Bouffes du Nord, affiancando Brook, che ne mantenne la direzione artistica. Il periodo di tale collaborazione, dal 1° luglio 1998 al 30 giugno 2005, vide una gestione caratterizzata da solidità e da un equilibrio tra libertà artistica e stabilità economica.

La presenza di due figure distinte nella conduzione dei Bouffes du Nord va tuttavia ricondotta non tanto a un modello gestionale genericamente virtuoso, quanto alla particolare struttura istituzionale e organizzativa nella quale si era sviluppata l'attività del teatro. I Bouffes du Nord erano infatti strettamente legati al CICT. La direzione del luogo si era quindi costruita attorno alla necessità di conciliare la ricerca e la produzione artistica di Brook con le esigenze organizzative, economiche e amministrative legate alla gestione di una struttura teatrale.

In questo contesto, la scelta di affiancare a Brook una figura come Lissner appare riconducibile soprattutto alla volontà di garantire continuità alla dimensione artistica del progetto, affidando al contempo la gestione del teatro a un professionista con una specifica esperienza nell'amministrazione delle istituzioni culturali. Prima di approdare ai Bouffes du Nord, Lissner aveva infatti diretto il Théâtre du Châtelet e aveva maturato una lunga esperienza nella gestione di strutture teatrali e musicali.

Come ricordava il critico Georges Banu, tale struttura garantiva la solidità del teatro, unendo creazione e amministrazione in un equilibrio dinamico. Un principio che fu applicato al Théâtre des Bouffes du Nord: mentre Brook dedicava la propria attività alla ricerca e alla creazione teatrale, Lissner, d'altra parte, si occupava della gestione della politica finanziaria, delle relazioni istituzionali e, di conseguenza, della programmazione esterna.

Il teatro consolidò così il proprio status di compagnia privata, beneficiaria di sovvenzioni statali, molto raro in Francia. Lissner negoziò, interloquendo con il Ministero della Cultura, una riconfigurazione delle sovvenzioni, garantendo però al teatro stabilità finanziaria, pur mantenendo prezzi accessibili al pubblico.

Parallelamente, Lissner ottenne anche partnership internazionali, contribuendo a far conoscere sempre più il CICT in Europa e nel mondo. Durante il suo mandato, il Théâtre des Bouffes du Nord ospitò, oltre alle creazioni di Brook, numerosi progetti di respiro internazionale⁸³. Ne è

⁸³ O. Schmitt, *Stéphane Lissner rejoint Peter Brook au Théâtre des Bouffes du Nord*, su «Le Monde», 24 maggio 1997.

un esempio *The Island*, di Athol Fugard, John Kani e Winston Ntshona, presentato ai Bouffes du Nord nel 1999 in lingua inglese e con sottotitoli francesi⁸⁴: la presenza dei due attori sudafricani John Kani e Winston Ntshona, interpreti e coautori dello spettacolo, inseriva direttamente nella programmazione parigina una delle esperienze più significative del teatro sudafricano legato alla lotta contro l'*apartheid*.

Un ulteriore esempio è rappresentato da *Visites*, tratto dall'opera del drammaturgo norvegese Jon Fosse e diretto da Marie-Louise Bischofberger, presentato ai Bouffes du Nord nella stagione 2002-2003 dopo il debutto al Festival d'Avignon e prodotto dal Théâtre Vidy-Lausanne. La presenza di tale produzione testimonia non soltanto l'apertura della programmazione alla drammaturgia straniera, ma anche l'esistenza di rapporti di collaborazione con istituzioni teatrali europee.

3.2 La ricerca del vuoto: tra minimalismo e spazio scenico

Peter Brook concepì il vuoto e lo spazio scenico come i cardini di una nuova poetica teatrale: era nell'essenziale che il teatro poteva ritrovare la vita nella sua forma più pura. Il vuoto, in questa prospettiva, non coincideva con una semplice assenza, ma rappresentava una condizione originaria, una disponibilità che rendeva possibile l'emergere di una presenza autentica.

A Ife (oggi Ile-Ife), città della Nigeria sud-occidentale e centro spirituale della cultura *yoruba*, lo spazio scenico cessava di essere semplicemente un luogo da svuotare e si trasformava in uno spazio di ascolto e di presenza.

È proprio qui che Brook cominciò a riconoscere le declinazioni più profonde e inattese di quello spazio vuoto che aveva teorizzato alcuni anni prima:

Al visibile-invisibile non si accede in modo automatico [...] per vederlo sono necessarie determinate condizioni legate a particolari stati o a un tipo particolare di comprensione. Comprendere la visibilità dell'invisibile è il lavoro di una vita⁸⁵.

⁸⁴ Cfr. *Les Archives du spectacle*, "The Island", di Athol Fugard, John Kani e Winston Ntshona, mise en scène Athol Fugard, Théâtre des Bouffes du Nord, 6 ottobre 1999, [online], <https://lesarchivesduspectacle.net/s/27264-The-Island>, consultato l'8 settembre 2026

⁸⁵ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 66

In questo senso, l'esperienza africana non rappresentò per Brook una semplice conferma teorica, ma costituì una trasformazione concreta del modo di percepire lo spazio scenico. Il viaggio e l'incontro con altre culture e forme di teatralità condussero Peter Brook a comprendere che il "luogo" da cercare non era soltanto uno spazio fisico, ma una dimensione interiore. In questa prospettiva, la concezione del divino come presenza diffusa e non localizzata offrì a Brook uno spunto di riflessione.

Il riferimento alla cultura *yoruba* assunse così un significato particolare: l'esistenza di più denominazioni assegnate dagli *Yoruba* all'Essere Supremo Primordiale rifletteva una concezione della divinità complessa e non rigidamente situata. Tale Essere Supremo, o firmamento deificato, Oludumare, rappresentava un principio fondamentale all'interno del sistema spirituale *yoruba*: una presenza distante, ma al tempo stesso accessibile e diffusa, che poteva essere riconosciuta ovunque si manifestasse l'azione degli Orisha, ovvero le divinità del pantheon *yoruba*, sottomesse all'Essere Supremo Primordiale.

Questa caratteristica rendeva Oludumare una divinità "portatile", un principio che non necessitava di un luogo fisso per essere riconosciuto. Ciò conferiva alla religione *yoruba* una notevole flessibilità e una capacità di adattamento nello spazio e nel tempo.⁸⁶ In tale prospettiva, la città di Ife, profondamente legata al mito delle origini e alla presenza invisibile del divino, divenne per Brook non soltanto una tappa geografica, ma un luogo simbolico del vuoto.

Il vuoto scenico diventava così il luogo in cui spazio e tempo cessavano di essere categorie rigide per trasformarsi in una presenza condivisa, in un qui e ora assoluto. Il palcoscenico si configurava allora come un campo energetico, in cui ogni gesto, ogni sguardo e ogni pausa incidevano sull'equilibrio complessivo della scena.

Nel corso del tempo, il teatro si era spesso caricato di elementi decorativi, arredi e apparati scenici che ne avevano accentuato il carattere iconografico. Tuttavia, secondo Brook, tale accumulo rischiava di ostacolare l'immaginazione.

La luce su uno schermo nerissimo riflette soltanto l'oscurità: è nel negativo che deve essere cercato lo spazio vuoto. In questo senso, il vuoto - spaziale e sonoro - ha sempre rappresentato

⁸⁶ Cfr. S. Thompson, "The Proliferation of Yorùbá Religion in the Atlantic during the Nineteenth Century: The Portability of the Orisha", in *Yoruba Studies Review*, vol. 7, n. 2, 2023, p. 4.

una sfida per il regista, per il drammaturgo e per l'attore, perché li costringeva a confrontarsi con ciò che non può essere riempito artificialmente. Non a caso, nei drammi di Samuel Beckett la pausa assume una funzione essenziale; Anton Čechov ricerca uno spazio per l'inesprimibile attraverso i puntini di sospensione; Shakespeare circonda il verso di silenzio. Il teatro esiste anche per dare respiro al non detto, affinché in esso possa emergere una qualità della vita capace di restituire senso all'esperienza.

Difficile declinazione del vuoto è il silenzio. Vi sono momenti rari, in teatro, nei quali un sentimento profondo, condiviso tra attore e pubblico, si comunica proprio attraverso un silenzio vivo. È in questi istanti che si manifesta ciò che Brook definisce "il raro e perfetto spazio vuoto"⁸⁷.

Questa concezione trova una delle sue formulazioni più celebri nell'incipit de *Lo spazio vuoto*:

Posso prendere qualunque spazio vuoto e chiamarlo un palcoscenico. Un uomo attraversa questo spazio mentre un altro lo osserva, e questo è tutto ciò che occorre perché si compia un atto teatrale⁸⁸.

Nel libro *Tra due silenzi*, il regista approfondisce ulteriormente il significato del silenzio, distinguendo tra un silenzio privo di vita e un silenzio vivo, che rappresenta il momento più alto della comunicazione teatrale, quello in cui "persone che sono solitamente divise da ogni sorta di barriera naturale si trovano realmente insieme"⁸⁹.

Un'evoluzione analoga si osserva anche nella concezione scenografica di Brook. All'inizio della sua carriera, l'aspetto visivo della scena rivestiva per lui grande importanza: egli si occupava personalmente delle luci e collaborava attivamente con gli scenografi. Tuttavia, nel corso del tempo, questa impostazione venne progressivamente messa in discussione.

Brook racconta, ad esempio, che durante la preparazione di *Amleto* aveva ideato, insieme allo scenografo, una piattaforma circolare che, sebbene apparisse efficace nel modellino, si rivelava inadatta sulla scena, poiché impediva una relazione diretta tra gli attori.

⁸⁷ P. Brook, *Il dettaglio è il segreto. Due scritti sull'artigianato teatrale*, Roma, Dino Audino Editore, 2020, p. 39.

⁸⁸ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 21.

⁸⁹ P. Brook, *Tra due silenzi. Domande e risposte sul teatro*, cit., p. 22.

Il cambiamento decisivo avvenne nel dopoguerra, quando Brook si recò ad Amburgo, città devastata dai bombardamenti. Durante una rappresentazione del *Barbiere di Siviglia*, osservò che, a causa della distruzione della sala, gli spettatori erano stati collocati sul palcoscenico. Questa esperienza lo colpì profondamente: lo spazio, privato delle sue strutture e delle sue gerarchie, appariva libero, aperto e, proprio per questo, vivo.

Pur riconoscendo l'importanza di luci, scene, costumi e musica, Brook modificò radicalmente il proprio approccio: se inizialmente la creazione scenica partiva da un'immagine visiva, successivamente egli scelse di partire dagli esseri umani⁹⁰.

3.3 La verità immediata in *The Iks*

Dopo il viaggio di ricerca in Africa, il CIRT aprì una nuova fase della propria produzione con la messa in scena, nel 1975, di *The Iks*, un adattamento teatrale del testo etnografico *The Mountain People* di Colin Turnbull. L'antropologo britannico, che nel 1965 aveva trascorso tra gli Ik dell'Uganda, documentò nel suo studio la disgregazione sociale e la trasformazione dei comportamenti comunitari provocate dalla carestia di quegli anni. Parallelamente alle sue ricerche sugli Ik, Turnbull continuò a sviluppare una più ampia riflessione antropologica dedicata a diverse popolazioni africane.

Nel nord-est dell'Uganda, duemila cacciatori nomadi vivevano nella fame da quando, per decisione del governo, il loro territorio di caccia era diventato un parco nazionale. Questi uomini avevano un rapporto dal carattere sacro con la loro terra e si rifiutavano di abbandonarla per convertirsi, su terre più fertili, in agricoltori sedentari: il territorio rappresentava anche un luogo di vita spirituale. A volte, una risata violenta scuoteva i loro corpi scheletrici: un vecchio che inciampava sul bordo di un dirupo, un affamato a cui si strappava dalla bocca un pezzetto di cibo scatenavano in loro una folle allegria. Era il volto brutale della fame. Il riso degli Ik aveva gelato il britannico Colin Turnbull che, per un anno, si era costretto ad assistere all'orrore. Egli faceva il conteggio delle atrocità che minavano un popolo un tempo amabile e molto organizzato, ormai ridotto alla pura sopravvivenza.

⁹⁰ P. Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., p. 89.

Nonostante la fame e il colera, gli Ik continuavano a sopravvivere. La crudeltà sarebbe stata dunque l'unico mezzo per sopravvivere? Lo "stress" avrebbe rafforzato una società in declino? Queste domande risultano particolarmente attuali se si considera che in Africa milioni di individui vivono drammi analoghi: guerre civili, spostamenti forzati, fame e sete. Che cosa pensare? Che cosa fare?

Il lavoro di Brook su *The Ik*, allestito al Théâtre des Bouffes du Nord, si svolse mentre proseguivano le prove di *Timon d'Athènes*, spettacolo shakespeariano che aveva debuttato l'anno precedente, nel 1974, creando così un momento di intensa sovrapposizione creativa. In questo contesto, Turnbull partecipò attivamente alle sessioni di lavoro, offrendo agli attori un contributo diretto: introdusse alcuni elementi della cultura degli Ik, insegnò parole e sonorità della lingua e favorì un avvicinamento antropologico che arricchì il percorso di costruzione dello spettacolo⁹¹.

L'esperienza di *The Ik* non rappresentò soltanto un episodio significativo nella produzione del CIRT, ma costituì anche un punto di svolta nella riflessione di Brook sul rapporto tra teatro, individuo e comunità. Fu proprio a partire da questo incontro, con la cultura degli Ik, con la ricerca antropologica di Turnbull e con l'idea di un teatro capace di attraversare confini geografici e culturali, che Brook elaborò una visione più ampia del ruolo dell'arte scenica. La sua pratica cominciò a orientarsi verso una meditazione più profonda sulla società, sulla natura della coscienza e sulle forme di relazione che il teatro poteva instaurare con lo spettatore. In questo quadro si inserì il suo crescente dialogo con l'Africa, destinato a diventare uno degli assi portanti della sua ricerca.

Si tratta infatti di una riflessione sulla società e, allo stesso tempo, di una meditazione sulla coscienza individuale. Se l'eccesso di definizione portava a un blocco dell'immaginazione, il regista sviluppò un rapporto profondo e duraturo con il continente africano, proprio perché invece la varietà e la ricchezza dell'esperienza espandevano la capacità immaginativa: Brook mise infatti in scena testi africani, realizzò improvvisazioni, si lasciò permeare dalle culture che incontrava. Si interessò in particolare alla parte francofona dell'Africa occidentale, Mali, Senegal, Burkina Faso, ma anche al Sudafrica anglofono.

⁹¹ Cfr. R. Ruffini, *Le Afriche di Peter Brook*, cit., p. 74.

Questa affinità elettiva nacque da una precisa concezione dell'arte e della scena: in Africa Brook ritrovò un'estetica del non-finito, del suggerito più che del mostrato, un modo di fare teatro che mirava all'evocazione anziché alla rappresentazione naturalistica. L'arte, per lui, non era un oggetto chiuso ma un processo relazionale, che si compiva solo grazie allo sguardo dello spettatore, alle sue memorie e alla sua geografia interiore.

Per lo spettacolo *Les Iks* emerse subito la difficoltà degli attori a immergersi nell'atroce quotidianità degli Ik semplicemente attraverso un processo di immaginazione o di costruzione psicologica del personaggio. Nessun interprete, infatti, poteva attingere alla propria esperienza per restituire in scena lo stato fisico ed emotivo generato da quelle condizioni estreme. La distanza culturale, la radicalità del contesto e la natura stessa della situazione antropologica rendevano impossibile una tradizionale identificazione psicologica con i personaggi, aprendo così la strada alla ricerca di nuove modalità di presenza e di rappresentazione.

In questo senso, *Les Iks* segnò un passaggio decisivo nella ricerca di Brook: il teatro non poteva più fondarsi sull'identificazione psicologica, ma doveva costruire una verità che nascesse dal corpo, dall'osservazione e dalla relazione diretta con il reale. La "verità immediata" non coincideva con la rappresentazione fedele di una condizione, ma con la capacità dell'attore di rendere visibile, attraverso il gesto essenziale, una realtà altrimenti inaccessibile.

Invece di chiedere agli attori di "immaginare" la condizione degli Ik, Brook propose un lavoro sui muscoli, sulla colonna vertebrale e sulla qualità del movimento. Per questo coinvolse Monica Pagneux, formatasi alla scuola di Jacques Lecoq, la quale guidò il gruppo in esercizi corporei mirati a creare una disponibilità fisica nuova, più essenziale e più vicina alla materialità dell'esistenza degli Ik.

Alla base di questo lavoro vi era un principio fondamentale: a teatro un movimento non è mai meccanico, ma genera emozioni tramite indicazioni, azioni e stati interiori. Un simile lavoro permetteva agli attori di chiarire il senso di ogni gesto e di non cadere nell'imitazione naturalistica o nella riproduzione esteriore.

Gli esercizi di "ginnastica drammatica", come li definiva Pagneux, miravano a dare senso al movimento attraverso l'attenzione alle fasi di sospensione, di caduta e di ritorno, dove si

concentrava la carica drammatica. Il controllo della respirazione e l'uso di immagini concrete, quali il ritmo delle onde, il rimbalzo di una palla, il passaggio dall'estensione all'immobilità, aiutavano l'attore a far nascere una dinamica interna e non a "recitare" uno stato. In questo modo, gesto, movimento, respiro e voce si unificavano, restituendo sulla scena una presenza fisica organica e non psicologica⁹².

Un metodo simile si era reso necessario anche per lo spettacolo del 1993 *L'Homme qui*, tratto dal libro di Oliver Sacks *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*. Anche in quel caso gli attori non potevano fare affidamento sull'immaginazione psicologica o su esperienze personali, poiché lo spettacolo si ispirava alle patologie osservate dal famoso neurologo nella sua esperienza clinica e ai loro effetti concreti sul comportamento. La moglie di Brook, Natasha Parry, aveva regalato al regista il libro di Sacks a Natale, e da quella lettura era nato il progetto.

Ne *I fili del tempo* Brook descrive con precisione l'approccio necessario per affrontare quel lavoro:

Un paziente con un disturbo neurologico ha una lesione particolare in un posto preciso, e il risultato è un cambiamento del suo comportamento. Il neurologo deve sviluppare al massimo grado il suo potere di osservazione, dato che ogni minimo movimento può essere indizio di ciò che sta accadendo in qualche parte invisibile del cervello. Anche nel teatro il comportamento è il nostro materiale grezzo. Quindi, come base per il nostro nuovo lavoro, potevamo finalmente ritornare alla vita quotidiana, distillare i movimenti usuali, riconoscibili, fino alla loro essenza e osservare le irregolarità che indicano un fremito nascosto nel cervello.⁹³

Brook, dunque, conferma la centralità dell'osservazione, dell'analisi del comportamento e della riduzione dei gesti alla loro essenza funzionale, elementi già sperimentati in *Les Iks*, anche ne *L'Homme qui*. Così come in *Les Iks* gli attori avevano studiato le micro-azioni degli Ik attraverso foto e filmati, anche per *L'Homme qui* l'obiettivo era distillare movimenti quotidiani fino a raggiungere una verità corporea - non imitata, non psicologizzata - capace di aprire uno squarcio su ciò che si muove "dietro" il comportamento, dentro il corpo e nella mente.

⁹² Cfr. J. Lecoq, *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, ed. ampliata, a cura di Marina Spreafico, Milano, Arsenale, 2021, p. 105.

⁹³ P. Brook, *I fili del tempo. Memorie di una vita*, cit., p. 212.

Per realizzare *Les Iks*, Peter Brook si trovò quindi nella necessità di ribaltare il metodo abituale del lavoro dell'attore. Solitamente, infatti, l'attore lavora "dall'interno verso l'esterno": parte da una comprensione psicologica o emotiva del personaggio e solo in un secondo momento proietta questa comprensione nel gesto, nella voce e nel movimento. Nel caso degli *Iks*, però, questo processo risultava impossibile perché, come si è detto, nessun attore possedeva un vissuto capace di avvicinarsi a quella realtà.

Di conseguenza, la comprensione doveva procedere "dall'esterno verso l'interno": partire dal corpo, dalla sua trasformazione fisica, dalla qualità del movimento. La domanda non era più "che cosa sente il personaggio?", ma "come si muove un corpo ridotto alla fame?". Brook si domandava: "Come avanza un corpo raggrinzito? Quali muscoli entrano in gioco quando un braccio quasi atrofizzato cerca di portare alle labbra una mano a conca piena d'acqua?". Attraverso queste osservazioni essenziali e concrete, gli attori potevano iniziare a generare nel corpo una verità fisica che, solo in un secondo momento, avrebbe prodotto una verità interiore⁹⁴.

Come Brook spiega, tutto ciò che avviene davanti allo spettatore deve essere percepito nella sua doppia natura. Ogni realtà teatrale, infatti, possiede due aspetti: da un lato la realtà dell'attore, che non si vuole nascondere, per questo le luci sono piene e neutre, e gli attori senza trucco; dall'altro l'immagine che l'attore crea, cioè la dimensione immaginaria che nasce dal suo lavoro in scena.

Brook fa l'esempio delle scarpe attorno al tappeto in Africa: tutti gli spettatori vedevano realmente quelle scarpe, ma allo stesso tempo percepivano la realtà immaginata che veniva proposta. Era proprio questa correlazione tra oggetto concreto e immagine poetica a generare l'effetto teatrale.

Con *Les Iks* il gruppo intendeva mostrare una verità immediata, non mediata da artifici scenografici, ma costruita nella relazione tra corpo dell'attore e sguardo dello spettatore. Durante gli esercizi di improvvisazione, infatti, gli attori sperimentavano la possibilità di prestare sé stessi, la propria corporeità e fisicità, a un'altra forma di vita, lasciando emergere sul palco un'esistenza fisica e organica⁹⁵.

⁹⁴ Ivi, p. 213.

⁹⁵ Cfr. P. Brook, *Lo spazio vuoto*, cit., pp. 61–62.

3.4 Brook tra *L'Os*, la Négritude e *La Conférence des oiseaux*

Il primo passo di Peter Brook nella drammaturgia africana si concretizzò con *L'Os*, del 1979, uno spettacolo breve, leggero e farsesco, concepito come preludio a *La Conférence des oiseaux*⁹⁶, anch'essa del 1979, e talvolta abbinato a *Ubu aux Bouffes*, che risaliva invece a due anni prima. Il testo de *L'Os* deriva da *L'Os de Mor Lam*, un testo teatrale del 1977 di Birago Diop, scrittore e intellettuale senegalese, figura centrale della cultura africana del Novecento.

Negli anni Trenta nacque, nel mondo nero francofono, la Négritude, movimento filosofico, culturale e letterario, che celebrava l'unicità e la dignità della cultura africana e afrodiasporica, valorizzando spiritualità, senso comunitario e visione del mondo proprie dell'Africa, in netta opposizione al principio coloniale dell'assimilazione. Elaborata da autori come Léopold Sédar Senghor e Aimé Césaire, la Négritude trovò nella rivista *Présence africaine* un'importante tribuna culturale. Jean-Paul Sartre contribuì alla sua diffusione con la prefazione all'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* del 1948, definendo la Négritude come “il tempo debole di una progressione dialettica”.⁹⁷

In questo contesto si inserì la critica radicale di Aimé Césaire nel *Discours sur le colonialisme*⁹⁸ del 1950, che smaschera la violenza ideologica della “missione civilizzatrice” e denuncia il carattere disumanizzante del dominio coloniale. Per Césaire, il colonialismo distrugge le culture dei popoli soggiogati e corrompe anche le società occidentali. Boubacar Boris Diop, nella postfazione al *Discours sur le colonialisme*, approfondisce l'analisi osservando che sono i presunti civilizzatori a disumanizzarsi per primi: la negazione dell'Altro li impoverisce moralmente e spiritualmente. Diop accosta tale logica a quella hitleriana, ricordando come Hitler parlasse delle “razze deboli” europee e sottolineando il paradosso di un continente che applica al proprio interno gli stessi meccanismi ideologici usati per giustificare la schiavitù africana. Egli denuncia l'ignoranza dell'europeo medio, convinto che la cultura sia una sola - quella occidentale, la sua - mentre l'Occidente procede in un costante processo di autoassoluzione. Brook si colloca invece all'estremo opposto: non

⁹⁶ Cfr. supra, § 1.4, “Il viaggio in Africa”.

⁹⁷ J.-P. Sartre, “Orphée noir”, prefazione a L. S. Senghor (a cura di), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, 9e éd., Paris, PUF, coll. «Quadrige», 2015, p. XLI.

⁹⁸ A. Césaire, *Discorso sul colonialismo seguito dal Discorso sulla negritudine*, introduzione e cura di M. Mellino, postfazione di Boubacar Boris Diop, Verona, Ombre Corte, 2020.

si pone come “civilizzatore”, ma si mette in ascolto, accoglie ciò che incontra e riconosce all’Altro un ruolo attivo nella creazione dell’opera. La metafora dell’“arcobaleno”, ricorrente nei suoi scritti, condensa efficacemente questa posizione aperta e anti-gerarchica⁹⁹.

L’opera di Birago Diop, *L’Os de Mor Lam*, cui Brook si ispirerà, si presenta come un atto di recupero e valorizzazione dell’immaginario africano. Nei *Les Contes d’Amadou Koumba*¹⁰⁰, Diop si definisce semplice trascrittore di un *griot*, riconoscendo nell’oralità il fondamento dell’identità culturale. Nei suoi racconti convivono mitologia, humour, saggezza popolare e critica sociale, componendo un vivido affresco dell’Africa occidentale coloniale. Nella poesia, egli trasforma la lingua francese attraverso ritmi, formule ripetitive e cadenze rituali dell’oralità africana. I suoi versi evocano il rapporto tra uomo e natura, la presenza degli antenati e l’importanza del “soffio vitale”, temi cardine della Négritude : “Ceux qui sont morts ne sont jamais partis...”¹⁰¹.

È all’interno di questo orizzonte culturale che si comprende l’interesse di Brook per Diop. Con *L’Os*, egli non si limitò a mettere in scena un racconto africano: ne accolse l’energia rituale e comunitaria, trasformandola in materia viva per un teatro interculturale fondato sull’ascolto. L’adattamento di Brook de *L’Os de Mor Lam* di Diop divenne il luogo in cui la prospettiva della Négritude, intesa come recupero dell’identità africana e della tradizione orale, incontrava la pratica teatrale brookiana, libera da gerarchie e impermeabile a ogni tentazione esotizzante.

Sia nella versione dell’autore sia nell’adattamento di Brook, *L’Os* si presenta come una farsa ambientata in un villaggio dell’Africa occidentale. La contesa tra due amici per il possesso di un singolo osso, il più grande, destinato alla preparazione di una zuppa, si trasforma in un conflitto sempre più assurdo, che dall’ambito privato dilaga nella comunità. Gli attori passano rapidamente da un personaggio all’altro, generando la coralità dinamica tipica del teatro di Brook. L’osso diventa simbolo dell’avidità, del prestigio e dell’assurdità delle contese umane.

Il gesto di Mor Lam, che vuole l’osso tutto per sé, non esprime soltanto avarizia, ma sancisce la rottura del patto comunitario che regge la società tradizionale. Lo mostra il dialogo con la moglie Awa, quando egli afferma con orgoglio: “J’ai pu choisir, j’ai eu l’os!”. Awa risponde

⁹⁹ Cfr. supra, § 1.4, “Il viaggio in Africa”.

¹⁰⁰ B. Diop, *Les Contes d’Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1960.

¹⁰¹ B. Diop, “Souffles”, in *Leurres et lueurs*, Paris, Présence Africaine, 1960, p. 64.

incredula: “L’OS? Un os?”¹⁰², rivelando l’assurdità dell’ossessione del marito. La volontà di Mor Lam di consumare il pasto “da solo”, lontano da chiunque, è l’emblema dell’individualismo disgregante.

Nel linguaggio de *L’Os* di Brook emergono dialoghi incalzanti, ritmati da urla, rime, canti, proverbi e pianti. Le forme dell’oralità - ripetizioni, parallelismi, indovinelli - si intrecciano con strutture narrative più vicine alla tradizione occidentale. L’opera funge da controcanto comico al dramma de *Les Iks*. Brook impiega pochi elementi scenici essenziali - sabbia, pietre, una palizzata di bambù - evocando il paesaggio subsahariano senza ricadere in immagini miserabiliste o paternalistiche. La scena, essenziale e dinamica, restituisce un’Africa non stereotipata.

Il testo de *L’Os* fu ridotto e rielaborato dallo scrittore Jean-Claude Carrière e dall’attore Malick Bowens. Di origini maliane, Bowens narrò a Carrière la storia di Certificat, che venne poi integrata nel testo e che Bowens conosceva perché tramandata oralmente nel suo paese d’origine. Certificat era un giovane scolarizzato incaricato di trascrivere un messaggio paterno carico di suoni onomatopeici e impropri. L’impossibilità di rendere per iscritto quel messaggio diventa metafora della resistenza dell’oralità africana ad una riduzione nei codici coloniali della scrittura, riecheggiando le sperimentazioni dell’età prelogica¹⁰³.

La prima rappresentazione de *L’Os* e de *La Conférence des oiseaux* ebbe luogo al Festival di Avignone il 15 luglio 1979. I due spettacoli vennero sempre presentati insieme: la farsa, *L’Os*, creava un clima di leggerezza e fiducia che predisponava il pubblico ad accogliere la seconda parte, *La Conférence des oiseaux*, più poetica e rarefatta. *L’Os* permetteva agli spettatori di entrare nel mondo mistico de *La Conférence des oiseaux*, opera sufi, senza percepirne l’esoterismo come pomposo o minaccioso. La doppia rappresentazione costruiva così un percorso in due livelli: un primo momento quotidiano e accessibile, che apriva gradualmente la strada a un secondo livello meditativo e universale.

Malick Bowens, infatti, affermò che senza *L’Os* non si potesse rappresentare *La Conférence*. Quest’ultima, creata durante il viaggio in Africa, è un’opera imponente e spirituale, centrata sulla ricerca metafisica dell’uomo. Per temperarne la forza ascensionale, Brook le affiancò la forma più piccola e terrestre de *L’Os*, che fungeva da contrappeso. In questo modo recuperava

¹⁰² B. Diop, *L’Os de Mor Lam*, Nouvelles Éditions africaines, Dakar, 1977, p. 17.

¹⁰³ Cfr. R. Ruffini, *Le Afriche di Peter Brook*, cit., p. 87.

la consuetudine della tragedia greca - sempre accompagnata da un dramma satiresco - e del teatro giapponese, dove il *Kyōgen* affianca il *Nō*; ma, diversamente dall'antichità, invertiva l'ordine, antepoendo la farsa al percorso mistico de *La Conférence*.

Già ne *Lo spazio vuoto* Brook aveva iniziato a far convivere elementi rituali e materiali, il sacro e ciò che definiva “*brut*”, ossia la dimensione quotidiana e terrena. Il viaggio in Africa rafforzò questa intuizione e la trasformò in principio operativo: Brook comprese che il teatro poteva esistere solo nello sposalizio degli opposti, e che il comico, il frammentario e il disordinato non erano in contrasto con il sacro, ma potevano costituirne l'accesso.

Questa rivelazione africana trova un precedente nella lettura di Shakespeare, nei cui testi Brook aveva già riconosciuto la coesistenza degli estremi - tragico e grottesco, sublime e buffonesco, sacro e assurdo - come fondamento dell'energia teatrale.

Ne *L'Os* e *La Conférence des oiseaux* questi poli si integrano: la farsa prepara la poesia, il riso apre la strada alla verticalità, il gesto quotidiano consente il passaggio alla dimensione spirituale. Brook costruisce così un teatro in cui gli opposti convergono, generando, come osserva Banu, una struttura in cui “terra e cielo” si sostengono a vicenda¹⁰⁴. In questa integrazione degli estremi si manifesta il contributo più radicale del suo incontro con la cultura africana.

3.5 Sotigui Kouyaté: il ponte tra Africa e teatro universale

Sotigui Kouyaté nasce nel 1936, in un periodo segnato dal colonialismo francese. Di origine guineana, maliano di nascita e burkinabé di adozione, appartiene al clan dei *Kouyaté*, una delle più antiche famiglie di *griot* dell'Africa occidentale. Suo padre, Dani Kouyaté, è musicista. La madre, Sousouba Sako, è una *griotte* di grande fama. Nei primi anni di vita, Sotigui segue i genitori nei loro spostamenti, rimanendo immerso, fin dall'infanzia, nella musica, nella narrazione e nelle ritualità tipiche della tradizione griotica.

Durante il periodo coloniale francese, si assiste tuttavia al tentativo sistematico dei colonizzatori francesi di marginalizzare e snaturare la figura del *griot*, che viene progressivamente delegittimato dall'amministrazione coloniale, rendendo sempre più difficile

¹⁰⁴ R. Ruffini, *Le Afriche di Peter Brook*, cit., pp. 85–90.

l'esercizio di questa professione¹⁰⁵. In tale contesto il padre di Sotigui si trova costretto ad abbandonare la musica. Per garantire il sostentamento della famiglia aprirà un negozio. Successivamente, si converte alla religione islamica ma, allo stesso tempo, continua a rispettare le pratiche animiste coltivate dalla moglie. Questa coesistenza di sistemi simbolici e religiosi differenti contribuirà a creare intorno a Sotigui un ambiente culturale complesso, influenzato dalla compresenza di tradizione e adattamento alla modernità dell'epoca.

Crescendo in un periodo di profonda transizione storica e culturale, Sotigui si trova quindi diviso tra due mondi. Da un lato frequenta la scuola dei bianchi, chiara espressione del progetto coloniale e della cosiddetta "missione civilizzatrice", fondata su un modello assimilazionista, secondo il quale gli africani sono considerabili "civili" solo se conformi al modello europeo. Sotigui continua comunque a formarsi nella "scuola della natura", legata alla tradizione orale e ai saperi trasmessi nella comunità. Lavora come infermiere e dattilografo per l'amministrazione coloniale, trovando impiego anche presso la Banque d'Afrique. Parallelamente, si distingue in ambito calcistico, ricoprendo il ruolo di capitano della Nazionale del Burkina Faso.

La sua duplice formazione ne fa un uomo dall'identità culturale lacerata e, al tempo stesso, maggiormente consapevole della propria capacità di saper mediare tra mondi differenti. Tale esperienza si riflette, in quanto attore, nella sua concezione di "presenza scenica".

Dopo il viaggio in Africa, come già accennato nei paragrafi precedenti, Peter Brook rimane profondamente colpito dal modo in cui la comunità dei *griots*, nel contesto teatrale, riesce a tenere la scena, riconoscendo in questa pratica una presenza essenziale, fondata sul ritmo, sull'oralità e sulla qualità dell'ascolto. L'incontro con Kouyaté porta quest'ultimo a entrare nel progetto dello spettacolo *Le Mahabharata*, del 1985, e a trasferirsi a Parigi per lavorare con il CIRT: qui l'esperienza del *griot* di Kouyaté diventa parte integrante di una ricerca teatrale interculturale, nella quale l'attore è veicolo di memoria, narrazione e viva presenza.

Le Mahabharata è uno spettacolo diviso in tre parti; nella prima un sovrano perde il controllo del mondo, ed esso si avvia inesorabilmente verso il declino. La terza parte vede il sovrano raggiungere infine le porte del paradiso, per scoprire che anch'esso non è altro che un'illusione. In un articolo di Margaret Croyden, pubblicato sul *The New York Times* il 25

¹⁰⁵Cfr. R. Ruffini, *Le Afriche di Peter Brook*, cit., p. 102.

agosto 1985, con il titolo *Peter Brook transforms an Indian epic for the stage*, Peter Brook si esprime sullo spettacolo con queste parole:

What is brought out in The Mahabharata, [...] 'is that there is a certain world harmony, a cosmic harmony, that can either be helped or destroyed by individuals. And so one must try to discover what his place is in the cosmic scheme and how he can help to preserve the cosmic harmony rather than destroy it, knowing that the cosmic harmony is always in danger¹⁰⁶.

Brook vede per la prima volta Sotigui Kouyaté in una pellicola del regista francese Christian Richard, nella quale l'attore interpreta un ruolo che segna una svolta decisiva nel suo percorso artistico. L'interpretazione di Kouyaté nel film *Le courage des autres* colpisce Brook per l'intensità della sua presenza scenica. Brook lo convoca quindi al Théâtre des Bouffes du Nord, dando così avvio a una collaborazione destinata a diventare centrale nella ricerca teatrale brookiana.

Sotigui Kouyaté, accettando la proposta di Peter Brook, entra in un gruppo di attori già formato e consolidato. L'obiettivo del regista non è tuttavia quello di riunire singole individualità, bensì creare un *ensemble* capace di entrare in profonda sintonia, fino a costituire una sorta di organismo collettivo che "respira", secondo un ideale di memoria rinascimentale. In questo processo, l'inserimento di un nuovo attore richiede la capacità di accordarsi al ritmo e alla qualità relazionale del gruppo, mettendo in secondo piano l'affermazione individuale a favore dell'ascolto.

Il lavoro dell'*ensemble* si fonda su un intenso *training* condiviso, costruito attraverso esercizi vocali e fisici che precedono d'abitudine le prove. Tali pratiche fanno spesso riferimento a tecniche orientali, volte al coordinamento della voce e del gesto, al lavoro sulla memoria muscolare del corpo, allo sviluppo dei risuonatori e al rafforzamento del senso dell'equilibrio. All'interno di questo processo, l'inserimento di nuovi attori non avviene in modo gerarchico, ma attraverso la messa in comune delle esperienze maturate nel corso degli anni. Ciascun interprete mette a disposizione del gruppo la propria essenza, contribuendo alla costruzione di un linguaggio scenico condiviso.

Nel caso de *Le Mahabharata*, il lavoro sul corpo assume un ruolo centrale. Gli attori dovevano essere preparati ad affrontare scene di battaglia e di duello. Il *training* fisico si

¹⁰⁶ M. Croyden, "Peter Brook Transforms an Indian Epic for the Stage", *The New York Times*, 25 agosto 1985, [online], consultato il 13 settembre 2026, <https://www.nytimes.com/1985/08/25/arts/peter-brook-transforms-an-indian-epic-for-the-stage.html>.

basava prevalentemente su arti marziali quali il *kung fu*, l'uso della spada cinese e tecniche di combattimento con il bastone. Questo tipo di preparazione non aveva una funzione meramente coreografica: mirava a sviluppare precisione, controllo, presenza e consapevolezza del corpo nello spazio, elementi fondamentali per sostenere l'intensità fisica e simbolica dell'azione scenica.

Un progetto di particolare importanza che mette in relazione Peter Brook e Sotigui Kouyaté è *La Tempête*. Brook ebbe modo di confrontarsi più volte con l'opera shakespeariana: un primo allestimento risale al 1957 a Stratford-upon-Avon, con John Gielgud nel ruolo di Prospero; un secondo tentativo ebbe luogo nel 1963, con una regia realizzata in collaborazione con Clifford Williams. Brook tornò nuovamente sull'opera nel 1968, selezionando alcuni brani per un laboratorio che segnò un punto di svolta nella sua ricerca teatrale, avviando un percorso sempre più distante dalle istituzioni teatrali tradizionali.

Nonostante questi tentativi, Brook non si dichiarò mai pienamente soddisfatto, né delle proprie messinscene, né di quelle di altri registi, ritenendo che nella rappresentazione dell'opera si fossero smarrite la profondità e l'amarezza filosofica del testo shakespeariano. In questo senso, la sua ricerca si orienta verso l'individuazione di una diversa qualità della presenza attoriale, che Brook riconosce con particolare chiarezza negli interpreti africani. In un'intervista rilasciata a The Observer, Brook afferma:

Gli attori africani esperti possiedono una qualità differente rispetto agli attori bianchi, una sorta di trasparenza priva di sforzo, una presenza organica che va oltre l'io, la mente e il corpo, simile a quella raggiunta dai grandi musicisti quando superano il puro virtuosismo¹⁰⁷.

Peter Brook propose a Sotigui Kouyaté di lavorare con lui perché intuì immediatamente la sua capacità di entrare in profonda sintonia con l'universo di William Shakespeare. Tale affinità risiedeva, secondo Brook, nella concezione del "doppio", propria della mentalità africana, fondata sulla possibilità di passare dall'invisibile al visibile, considerati non come dimensioni opposte, bensì come aspetti complementari della stessa realtà. In questa prospettiva, la *brousse* rappresenta uno spazio pericoloso e sacro, accessibile solo a coloro che sono stati iniziati e ne conoscono i segreti: un luogo del magico, in cui si sollecita l'intervento delle forze naturali. Essa trova il proprio doppio spaziale nel villaggio, che ne costituisce l'interno

¹⁰⁷ P. Brook, intervista con M. Kustow, "*Sovereign of the Enchanted Isle*", «The Observer», 14 novembre 1990.

simbolico, creando una relazione dinamica tra mondo visibile e invisibile, centrale tanto nella cultura africana, quanto nella lettura brookiana dell'opera shakespeariana¹⁰⁸.

Sotigui Kouyaté non aveva mai letto *La Tempête*: fu Peter Brook a raccontargli la storia, adottando una modalità di trasmissione orale che gli permise di entrarvi in modo più profondo. Questo approccio, fondato sul racconto piuttosto che sul testo scritto, risulta coerente con la tradizione del *griot* e rafforza una concezione del teatro basata sull'immaginazione. Il lavoro su Prospero si sviluppa così attraverso un dialogo costante tra Brook e Kouyaté, nel quale il personaggio non viene definito in modo univoco, ma esplorato nella sua complessità simbolica ed emotiva.

In un'intervista, Kouyaté afferma infatti:

Si discuteva molto con Peter. Mi chiedeva: "Chi è per te Prospero?". Non potevo rispondere, perché non potevo definire Prospero. Si può dire che è un uomo tradito, che è diventato mago, ma è come non dire nulla. Per me è qualcuno abitato da un dolore atroce, e la sua rabbia non ha nulla di isterico: è quella di una forza incredibile. Ho visto in lui un personaggio lacerato, ma che lotta, che si domina. [...] Prospero è anche un uomo sempre alla ricerca del sapere, e che possiede il potere terribile di essere un buon mago. Ciò che turba è il fatto che egli rinunci non solo alla veggenza, ma anche alla sua forza magica. Anche mio padre ha rinunciato alla magia. Per un animista non è semplice mettere da parte la magia e cominciare ad imparare dal Corano. Lui lo ha fatto. Dunque, quando Prospero rinuncia alla magia, è un bene, perché è il gesto di un uomo che riesce a dominare la sua passione per la gloria e per il potere¹⁰⁹.

È proprio a partire dal mondo animista che Sotigui Kouyaté si avvicina al personaggio di Prospero; il fatto che il padre avesse scelto di allontanarsi da tale universo, pur continuando a riconoscerne l'importanza, costituisce per l'attore una fonte di profonda ispirazione. Nell'interpretazione scenica, Kouyaté utilizza le pietre e gli elementi della terra come attivatori dell'immaginario. La sua recitazione assume una qualità salmodica che richiama quella dei *griots*, fondata sul ritmo e sulla forza evocativa della voce; tuttavia, essa non si limita a un richiamo alla tradizione orale, ma si inserisce in una costruzione teatrale più ampia, in cui corpo, voce e materia concorrono alla creazione di un'esperienza condivisa. In questa prospettiva, l'incontro tra Kouyaté e Peter Brook rappresenta un punto di convergenza tra oralità, ritualità e ricerca teatrale contemporanea, facendo de *La Tempête* uno spazio nel

¹⁰⁸ Cfr. P. Beltrame, *C'è un segreto tra noi. Sotigui Kouyaté: il racconto di un griot a contatto con l'Europa*, cit., p. 265.

¹⁰⁹ P. Beltrame, *C'è un segreto tra noi. Sotigui Kouyaté: il racconto di un griot a contatto con l'Europa*, cit., p. 269.

quale il teatro sembra recuperare la propria funzione originaria: rendere presente l'invisibile, trasformare l'immaginazione in atto scenico e restituire all'attore una presenza essenziale, etica e profondamente umana¹¹⁰.

Capitolo 4

PETER BROOK E IL TEATRO SUDAFRICANO

4.1 Il contesto del teatro sudafricano durante l'*apartheid*

Durante il periodo dell'*apartheid*, dal 1948, anno in cui il National Party introdusse le leggi di segregazione razziale, al 1994, quando si svolsero le prime elezioni in cui tutti i cittadini erano chiamati al voto, che portarono all'elezione del primo presidente nero, Nelson Mandela, il teatro sudafricano si affermò come uno dei principali spazi di resistenza culturale e politica contro il sistema della separazione razziale. Le radici ideologiche dell'*apartheid* si fondavano sull'identità *afrikaner*, costruita a partire dall'esperienza coloniale olandese, tedesca e francese ugonotta in Sudafrica. Gli eredi dei coloni consolidarono questa identità anche in

¹¹⁰ Cfr. P. Beltrame, *C'è un segreto tra noi. Sotigui Kouyaté: il racconto di un griot a contatto con l'Europa*, cit., p. 277.

seguito alla guerra anglo-boera. La vittoria inglese portò gli *afrikaner* ad allearsi con i dominatori britannici, al fine di mantenere il potere e i privilegi che avevano accumulato nel corso del tempo, dalla seconda metà del Seicento alla fine dell'Ottocento, a discapito della popolazione indigena. L'alleanza tra *afrikaner* e conquistatori rafforzò un nazionalismo bianco, fondato su dogmi quali il trauma della sconfitta *afrikaner*, il mito dell'elezione divina e una concezione rigidamente gerarchica delle relazioni razziali. Tutto ciò trovò espressione politica in una legislazione capillare volta alla separazione, al controllo e alla gerarchizzazione, che si tradusse in leggi quali il *Population Registration Act* e il *Group Areas Act*, entrambi del 1950, e il successivo sistema delle *pass laws* regolato dal *Natives (Abolition of Passes and Coordination of Documents) Act n. 67* del 1952.

Per questo la scena teatrale divenne uno dei pochi luoghi in cui l'esperienza dell'oppressione poteva essere nominata, condivisa e rielaborata collettivamente. Il massacro di Sharpeville¹¹¹ del 1960 e la conseguente dichiarazione dello stato di emergenza irrigidirono ulteriormente il regime, che rafforzò il controllo sullo spazio pubblico e culturale, ricorrendo alla censura, alla sorveglianza e alla detenzione senza processo. L'arresto e l'incarcerazione di Nelson Mandela, culminati nella condanna all'ergastolo nel processo di Rivonia del 1964, segnarono simbolicamente la chiusura di una fase della lotta anti-apartheid e l'inizio di un periodo di repressione generalizzata. Con la messa al bando dell'African National Congress e del Pan Africanist Congress nel 1960, lo spazio dell'azione politica legale contro l'apartheid venne drasticamente ridotto, lasciando alla produzione culturale un ruolo sempre più centrale come luogo di elaborazione critica e di resistenza simbolica.

Nelle *township*, dove la popolazione nera era stata forzatamente relegata e privata dell'accesso a spazi culturali istituzionali, si svilupparono pratiche performative collettive fondate sull'improvvisazione, sull'oralità e sulla contaminazione dei linguaggi artistici. Poesia

¹¹¹ «Il 21 marzo 1961 migliaia di persone circondano la stazione di polizia di Sharpeville, *township* in una zona industriale degradata a una cinquantina di chilometri da Johannesburg. La gente è disarmata e pacifica. Ma sono in tanti. Qualcuno della polizia preso dal panico dà l'ordine di sparare sulla folla. Restano a terra 69 africani, la maggior parte colpiti alla schiena mentre cercano di scappare. Il massacro crea un moto di protesta internazionale e provoca una crisi di governo. Due giorni dopo a Città del Capo scendono in strada 50mila persone. Il governo proclama la legge marziale. Scoppiano disordini. La repressione aumenta. È allora che l'Anc decide di abbandonare la non violenza e passare alla lotta». R. Barlaam *Lungo cammino per la libertà. La storia di Nelson Mandela. Uomo libero*, Il Sole 24 ore, 10 settembre 2015, [online], https://st.ilsole24ore.com/art/notizie/2013-12-06/mandela-strage-sharpeville-074747.shtml?refresh_ce=1

di protesta, teatro di strada, monologhi, marce danzate e *freedom songs* divennero canali centrali di informazione politica e di rivendicazione sociale, capaci di aggirare la censura e di trasformare lo spazio quotidiano in spazio performativo. In questi contesti, la performance non si configurava come rappresentazione separata dalla vita, ma come pratica incorporata, radicata nei gesti, nelle voci e nei corpi di una comunità sottoposta a forme di violenza sistemica e sistematica.

Emblematico, in tal senso, è il canto *Senzeni Na?*¹¹², spesso intonato durante i funerali politici, le veglie e le manifestazioni, che assume la forma di un lamento corale e di una domanda morale rivolta direttamente al potere:

Senzeni na? / Senzeni na? / Sono sethu, ubumnyama? / Sono sethu, yinyaniso? / Sibulawayo /
Sibulawayo / Mayibuye iAfrika / Mayibuye iAfrika

Ovvero:

Che cosa abbiamo fatto? / Che cosa abbiamo fatto? / Il nostro peccato, è che siamo neri? / Il nostro
peccato, è la verità? / Ci stanno ammazzando / Ci stanno ammazzando / L’Africa ritorni / L’Africa
ritorni

Attraverso la ripetizione e la coralità, il canto trasforma il dolore individuale in esperienza comunitaria, producendo una coscienza collettiva che non si limita all’espressione del lutto, ma afferma la dignità dei soggetti oppressi e la legittimità della loro richiesta di giustizia. In questo senso, la domanda “Senzeni na?”, traducibile come “What have we done?” o “Che cosa abbiamo fatto?”, non cerca una risposta, ma smaschera l’arbitrarietà della violenza statale, rendendo il canto stesso un atto performativo di accusa e resistenza, una pratica di resistenza incorporata, capace di trasformare la scena in luogo di testimonianza, coscienza e opposizione¹¹³.

Dopo il massacro di Sharpeville del 1960 e la conseguente repressione, il teatro fu in larga parte costretto alla clandestinità: locali chiusi, testi censurati, artisti sorvegliati, arrestati o detenuti.

¹¹² Antiwar Songs, *Woza Albert!*, [online], disponibile all’indirizzo: <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php/canzone.php?id=34758> (consultato il 2 aprile 2026).

¹¹³ Cfr. R. Ruffini, “«Theatre is a weapon». Le lotte teatrali contro le disuguaglianze razziali di salute nel Sudafrica del postapartheid tra Aids e Covid-19”, *Socioscapes. International Journal of Societies, Politics and Cultures*, vol. 3, n. 1, 2022, pp. 211–233.

A partire dalla fine degli anni Sessanta, quel teatro clandestino cominciò ad essere profondamente segnato dall'emergere del *Black Consciousness Movement*, nato nel 1969 con la fondazione della South African Students' Organisation (SASO) da parte di Steve Biko, in un momento in cui le principali organizzazioni di liberazione erano state messe al bando e i loro *leader* incarcerati. In assenza di canali politici legali, il movimento attribuì un ruolo centrale alla produzione culturale e performativa, intesa come strumento di comunicazione, formazione politica e mobilitazione.

La *Black Consciousness* ridefinì il concetto di *black* come identità inclusiva e positiva, promuovendo un processo di presa di coscienza volto a sradicare l'interiorizzazione dell'inferiorità razziale prodotta da decenni di esclusione istituzionale, anche attraverso il sistema educativo imposto dal *Bantu Education Act* del 1953. In questo quadro, attori, musicisti e poeti furono consapevolmente coinvolti come veicoli di diffusione del messaggio politico, trasformando il teatro e la musica in strumenti pedagogici di resistenza e di affermazione identitaria collettiva¹¹⁴.

A questo punto si sviluppò un filone di *radical theatre* che fece della performance uno spazio di denuncia e di intervento politico diretto. Emblematico è il caso della scrittrice e attivista politica Mthuli ka Shezi, vicepresidente del *Black People's Convention*, organizzazione extraparlamentare legata al *Black Consciousness movement*. Il dramma di Mthuli ka Shezi, *Shanti*, mette in scena l'amore tra due personaggi, di etnia indiana e africana. All'epoca, però, era già stato emanato il *Prohibition of Mixed Marriages Act* (1949) e l'*Immorality Amendment Act* (1950), per cui la messa in scena di relazioni interrazziali costituiva un atto di trasgressione simbolica capace di esporre l'arbitrarietà delle categorie razziali imposte dallo Stato.

Parallelamente, un ruolo di assoluto rilievo fu svolto dai *Serpent Players* di New Brighton, compagnia composta prevalentemente da lavoratori neri che, sotto la guida di Athol Fugard¹¹⁵, sviluppò un teatro fondato sull'improvvisazione, sull'esperienza biografica e sulla rappresentazione diretta delle condizioni di vita nelle *township* e nel sistema carcerario. Il loro

¹¹⁴ J. Bucher, "Theatre and Performance in Alternative Histories of Steve Biko's Death in Detention", pubblicato online da Cambridge University Press, 17 marzo 2020, https://www.researchgate.net/publication/339986540_Theatre_and_Performance_in_Alternative_Histories_of_Steve_Biko's_Death_in_Detention.

¹¹⁵ Cfr. infra, § 4.2.

lavoro collettivo trasformava l'attore in archivio vivente dell'oppressione. Opere come *Sizwe Banzi Is Dead* e *The Island* mettevano in scena il controllo burocratico dell'identità imposto dal sistema delle *pass laws* e la violenza dell'incarcerazione, facendo del palcoscenico un luogo di testimonianza politica e di resistenza simbolica.

Emblematico è il caso del Market Theatre di Johannesburg e, al suo interno, del *Barney Simon Theatre*. L'esperienza di Barney Simon si sviluppò inizialmente in forme "agili" e mobili, attraverso produzioni multirazziali a Dorkay House, luogo destinato dagli anni Cinquanta al supporto dei musicisti neri e successivamente alle attività teatrali, e performance di *guerrilla theatre* in spazi non convenzionali, fino alla fondazione del Market Theatre nel 1976. Essa fu resa possibile dalla riconversione dell'ex Indian Fruit Market di Newtown e dalla sua particolare qualità: in quanto ex-mercato e non teatro tradizionale, e in quanto fondato dal bianco sudafricano di origine lituano ebraica Barney Simon, il Market Theatre era l'unico luogo in cui, a Johannesburg, la commistione tra le etnie, seppur vietata ufficialmente, avveniva nella pratica della trasgressione, configurandosi come una sorta di zona grigia di non repressione. Non a caso, il teatro aprì nei giorni immediatamente successivi alla rivolta di Soweto¹¹⁶, consolidandosi come *theatre of the struggle*.

È in questo teatro militante e sperimentale che si colloca *Woza Albert!*, opera creata nel 1981 da Percy Mtwa e Mbongeni Ngema con la collaborazione di Barney Simon, spesso considerata una delle *pièces anti-apartheid* più "*politically potent*". Attraverso una struttura scenica essenziale, affidata a due soli attori, la pièce smaschera il sistema delle *pass laws* non solo come dispositivo giuridico, ma come forma di violenza interiorizzata e linguistica. Ciò emerge chiaramente nel dialogo iniziale:

You know you are a black man, don't you? [...] So you know that you must always carry your pass?¹¹⁷

Tu sai che sei un uomo nero, o no? Così sai che devi sempre portare il tuo pass?

¹¹⁶ La rivolta risale al giugno 1976. I giovani studenti neri organizzarono dieci giorni di manifestazioni per protestare innanzitutto contro l'imposizione della lingua *afrikaans* a scuola, in modo pari all'inglese, ed in generale contro il sistema della segregazione. La polizia reagì con violenza, causando diverse centinaia di vittime: i numeri riportati sono diversissimi a seconda della fonte. Per il governo segregazionista, si trattò di 23 morti, mentre altre fonti parlano di 575 persone uccise. In seguito alla rivolta, comunque, gli insegnanti furono liberi di utilizzare la lingua. Cfr. "*La rivolta di Soweto, la strage che avviò la fine dell'apartheid*", *Corriere della Sera*, 13 aprile 2018, [online], <https://pochestorie.corriere.it/2018/04/13/la-rivolta-di-soweto-la-strage-che-avvio-la-fine-dellapartheid/>.

¹¹⁷ P. Mtwa, M. Ngema, B. Simon, *Woza Albert!*, a cura di T. Hauptfleisch, London, Methuen Drama, 2018, p. 66.

La scena mette in luce come il controllo statale operi attraverso l'assimilazione quotidiana della norma, trasformando l'obbligo giuridico in un automatismo interiorizzato.

Nel momento culminante dell'opera, al Passbook Office di Albert Street, Morena invita la folla a gettare i documenti che regolano le loro vite, affermando:

We are no longer pieces of paper, we are people¹¹⁸.

Noi non siamo più pezzi di carta, noi siamo persone.

L'atto amministrativo per eccellenza dell'*apartheid* viene così trasformato in un gesto performativo di disobbedienza e di riappropriazione della propria umanità.

La rilevanza di *Woza Albert!* non si esaurisce tuttavia nel contesto sudafricano: nel panorama della produzione brookiana, l'opera costituisce infatti un caso di studio privilegiato per comprendere la risonanza internazionale del teatro *anti-apartheid*.

4.2 Athol Fugard e il teatro come testimonianza: *The Island*

Nel 1973 Peter Brook tornò dall'Africa con gli artisti del CIRT e, nello stesso periodo, assistette allo spettacolo sudafricano *The Island* al Royal Court Theatre di Londra. L'incontro con questa messinscena, essenziale e politicamente potente, fu da lui stesso ricordato come una vera e propria epifania teatrale. *The Island*, ideato da Athol Fugard insieme a John Kani e Winston Ntshona e ispirato alla condizione dei prigionieri politici detenuti a Robben Island¹¹⁹, mostrava come il teatro potesse nascere da mezzi minimi e da una forte urgenza espressiva.

Brook ha descritto con particolare intensità i lunghi minuti iniziali dello spettacolo, durante i quali nessuna parola veniva pronunciata e l'azione scenica si riduceva al gesto ripetitivo di due uomini intenti a scavare e a trasportare sabbia con carriole immaginarie. In questa apparente sospensione dell'evento teatrale, il pubblico attraversava un percorso emotivo complesso, passando dallo stupore all'irritazione, fino a una profonda sensazione di vergogna per aver preteso che "accadesse qualcosa": non accadeva mai niente, a Robben Island.

¹¹⁸ P. Mtwa, M. Ngema, B. Simon, *Woza Albert!*, cit., p. 86.

¹¹⁹ Robben Island, a 13 km da Città del Capo, deve la sua infelice notorietà al fatto che, da lebbrosario che fu negli anni dal 1836 al 1931, nel corso del 1900 fu però riconvertita in carcere destinato precipuamente ai detenuti politici vittime dell'*apartheid*. Vi fu incarcerato a lungo anche Nelson Mandela. Cfr. Robben Island Museum "Robben Island Prison", [online], <https://www.robben-island.org.za/>

Secondo Brook, infatti, la trasformazione dello sguardo dello spettatore nasceva dal riconoscimento improvviso che ciò che si stava osservando non era una rappresentazione simbolica, ma l'incarnazione fisica di un'esperienza reale: gli attori non stavano "mostrando" la vita dei prigionieri di Robben Island, ma la stavano vivendo sulla scena, attraverso il peso reale della fatica, del sudore e della ripetizione estenuante del gesto. In quel momento, l'idea stessa di un inizio dello spettacolo perdeva di senso: il pubblico comprendeva che quello era già il teatro, e che richiedeva rispetto, attenzione e coinvolgimento assoluto.

The Island nasceva infatti dalla volontà di Athol Fugard di concretizzare il materiale su cui stava lavorando da anni relativo al penitenziario di Robben Island. Al centro dell'opera emerge infatti la perdita concreta della libertà esteriore, imposta dalla detenzione e dal sistema repressivo dell'*apartheid*, e la progressiva minaccia alla libertà interiore dei personaggi, continuamente messa alla prova dalla violenza fisica e psicologica del carcere. Questa condizione trova una formulazione drammaticamente concreta nel racconto di John, uno dei due prigionieri in scena nella fase iniziale dello spettacolo, che ricostruisce a Winston, il suo compagno di prigionia, il momento della condanna come un'esperienza di espropriazione radicale del tempo e della vita stessa.

John:

Hell, Winston, at the end of those three months it will be three years, together in this cell. Three years ago I stood in front of that magistrate at Kirkwood. The bastard didn't even look at me. 'Ten years!' I watched ten years of my life drift away like smoke from a cigarette while he fidgeted and scratched his arse¹²⁰.

Diavolo, Winston, alla fine di questi tre mesi saranno tre anni, insieme in questa cella. Tre anni fa ero in piedi di fronte a quel magistrato a Kirkwood. Il bastardo non mi ha nemmeno guardato. "Dieci anni!" Io ho visto dieci anni della mia vita andare via come fumo di una sigaretta mentre lui si agitava e si grattava il culo.

¹²⁰ A. Fugard, J. Kani, W. Ntshona, *Statements: Sizwe Bansi Is Dead, The Island, Statements After an Arrest Under the Immorality Act*, New York, Theatre Communications Group, 1986, p. 65.

La sentenza, pronunciata distrattamente da un magistrato che non concesse nemmeno uno sguardo all'imputato, riduce l'esistenza della figura del "prigioniero", in quanto essere umano e civile. L'assenza di attenzione nei confronti del suo vissuto, si traduce nella convivenza forzata nello spazio chiuso della cella e in una sospensione temporale che mina l'identità individuale. La privazione dei diritti fondamentali non riguarda soltanto il corpo, ma investe l'identità stessa dei prigionieri, esposti al rischio della disumanizzazione. Il teatro, in questo contesto, assume una funzione decisiva: attraverso l'esperienza condivisa tra attori e pubblico, diviene atto di resistenza e spazio simbolico in cui possibile affermare la dignità dell'individuo e riconoscersi come soggetti pensanti e liberi. Questa funzione testimoniale del teatro è stata messa in luce anche da Dennis Walder, che interpreta l'opera di Athol Fugard come una forma di *bearing witness*, una testimonianza etica e umana capace di dare voce a soggetti marginalizzati in un momento di profonda trasformazione storica e politica del Sudafrica¹²¹. Secondo Walder, testi come *The Island* e *Sizwe Bansi Is Dead* non si limitano a denunciare l'ingiustizia del sistema, ma costruiscono uno spazio di consapevolezza collettiva, in cui l'esperienza individuale della sofferenza viene condivisa e trasformata in conoscenza. È proprio nella scena della rivisitazione del processo di Antigone da parte dei due prigionieri che questa dimensione etica trova la sua espressione più esplicita. Nel confronto con Creonte, Winston/Antigone rivendica il gesto del seppellimento come atto di giustizia universale, contrapponendo la legge morale alla violenza del potere:

Winston:

Then let us not waste any time. Stop talking. I buried my brother. That is an honourable thing, Creon. All these people in your state would say so too, if fear of you and another law did not force them into silence¹²².

Non perdiamo tempo. Smetti di parlare. Ho seppellito mio fratello. Questa è una cosa onorevole, Creonte. Tutte le persone nel tuo stato lo direbbero anche, se la paura di te e di un'altra legge non li costringesse al silenzio.

¹²¹Cfr. D. Walder, "Resituating Fugard: South African Drama as Witness", *New Theatre Quarterly*, vol. 8, n. 32, novembre 1992, pp. 343–361

¹²² A. Fugard, J. Kani, W. Ntshona, *Statements, Sizwe Bansi is Dead, The Island, Statements After an Arrest Under the Immorality Act*, cit., p. 76.

In questa dichiarazione, che ricalca consapevolmente le parole dell'Antigone sofoclea, la resistenza non si configura come opposizione violenta, ma come affermazione della dignità umana e della responsabilità individuale della sofferenza.

Molte delle opere più significative di Fugard nacquero da un processo di creazione collettiva all'interno dei *Serpent Players*, compagnia teatrale fondata negli anni Sessanta a Port Elizabeth. Il gruppo prese il proprio nome dal luogo delle prime rappresentazioni, un'ex fossa per serpenti del Port Elizabeth Museum, e riuniva attori sudafricani provenienti da classi sociali escluse dalla tradizione teatrale ufficiale: insegnanti, impiegati e operai industriali, in larga parte neri. La loro posizione sociale si contrapponeva nettamente a quella delle élite che solitamente avevano accesso alla formazione teatrale, e Fugard fu profondamente impegnato nella costruzione di un teatro capace di garantire un accesso più ampio alla pratica scenica e ai testi drammatici¹²³.

L'esperienza dei *Serpent Players* nacque inizialmente dalla messa in scena di testi di August Strindberg e Beckett, ma fu soprattutto il teatro di Bertolt Brecht a offrire un modello fondamentale, sia per l'uso della recitazione gestuale, sia per la concezione del teatro come strumento di critica sociale. Facendo tesoro delle tecniche del teatro politico e delle esperienze precedenti, Fugard e i suoi collaboratori, fra cui John Kani e Winston Ntshona, svilupparono un linguaggio scenico capace di affrontare direttamente la realtà sudafricana e di articolare un'opposizione esplicita al regime dell'*apartheid*. Fu proprio questa esigenza di immediatezza, unita all'immersione nella vita quotidiana della popolazione nera sudafricana, a condurre Fugard, Kani e Ntshona verso le loro sperimentazioni più radicali e politicamente incisive. Da tale esperienza nacquero *Sizwe Bansi Is Dead* e *The Island*, opere in cui la dimensione collettiva della creazione teatrale si traduce in una forma scenica che fonde testimonianza, memoria e resistenza. In esse il palcoscenico non è separato dalla vita, ma ne rappresenta una prosecuzione simbolica.

¹²³ Cfr. N. Riseley, *The Serpent Players: Athol Fugard's Theatre Company*, in *GradeSaver*, 14 novembre 2020, [online], consultato il 2 aprile 2026, <https://www.gradesaver.com/the-island/study-guide/the-serpent-players-athol-fugards-theatre-company>.

L'epifania teatrale rappresentata da *The Island* rimase impressa in modo indelebile nella memoria di Peter Brook, che la ricordò come "la notte più straordinaria che io abbia mai passato in un teatro"¹²⁴.

Dopo quella sera londinese del 1973, Brook ebbe occasione di assistere alle produzioni di altre compagnie sudafricane a Londra e a New York, e il suo interesse per quel teatro non fece che intensificarsi. Egli instaurò un rapporto di amicizia e di profonda stima con Athol Fugard, invitandolo a partecipare al suo progetto teatrale dedicato alla figura di Gurdjieff e, attraverso di lui, entrando in contatto con importanti registi sudafricani. Come osserva Rosaria Ruffini, l'incontro con *The Island* contribuì in modo decisivo a rafforzare in Brook l'idea di un teatro essenziale, corporeo e radicalmente umano¹²⁵.

Nel momento in cui John assume la voce di Creonte durante il processo di Antigone, il testo mette a nudo il nesso profondo tra potere, responsabilità politica e legge, smascherando la retorica di un ordine che legittima sé stesso e le proprie decisioni in nome della felicità collettiva.

Rivolgendosi al pubblico, nel testo originale di Fugard, John afferma infatti:

But have you ever paused to ask yourself whose responsibility it is to maintain that fatness and happiness? The answer is simple, is it not? Your servant, the King! But have you then gone on to ask yourself what the King needs to maintain this happy state of affairs? What, other than his silly crown, are the tools with which a King fashions the happiness of his people? The answer is equally simple, my good people. The law. Yes. The law¹²⁶.

Ma vi siete mai fermati a chiedervi di chi sia la responsabilità di mantenere questa prosperità e felicità? La risposta è semplice, non è vero? Il vostro servitore, il Re! Ma vi siete poi chiesti di che cosa abbia bisogno il Re per mantenere questo stato di cose così felice? Che cosa, oltre alla sua sciocca corona, sono gli strumenti con cui un Re costruisce la felicità del suo popolo? La risposta è altrettanto semplice, mia buona gente. La legge. Sì. La legge.

¹²⁴ B. Logan, "Listening to the Silence", *Mail & Guardian*, 11 febbraio 2000, [online], <https://mg.co.za/article/2000-02-11-listening-to-the-silence/>

¹²⁵ Cfr. R. Ruffini, *Le Afriche di Peter Brook*, cit., p. 125.

¹²⁶ A. Fugard, J. Kani, W. Ntshona, *Statements, Sizwe Bansi is Dead, The Island, Statements After an Arrest Under the Immorality Act*, cit., p. 74.

In questa battuta la tragedia sofoclea si sovrappone alla realtà sudafricana, rivelando come la legge, lungi dall'essere garanzia di giustizia, possa trasformarsi nel principale strumento di controllo e di repressione. È in questa sovrapposizione di voci, tempi ed esperienze che *The Island* di Fugard realizza pienamente la propria forza tragica e politica.

4.3 *Sizwe Banzi Is Dead*: teatro, documento e resistenza tra Brook e Fugard

L'incontro di Peter Brook con il teatro sudafricano, e in particolare con il lavoro di Athol Fugard e dei *Serpent Players*, rappresenta un momento cruciale nella maturazione della sua riflessione sul teatro. Il teatro di Fugard nasce dal superamento dei confini razziali, politici e artistici imposti dall'*apartheid*. Opere come *Sizwe Banzi Is Dead* e *The Island* non vengono inizialmente concepite da Fugard come testi scritti, ma come creazioni collettive fondate sull'improvvisazione, sulla memoria personale e sul gesto corporeo. A questo proposito, nella prefazione ai *Township Plays*, Fugard afferma:

The next ten years, climaxing in the creation and production of *Sizwe Banzi Is Dead* and *The Island*, were of major importance, not just in my own work but in the whole South African theatre scene, in giving legitimacy for the first time to black actors and plays about township life. Those ten years also coincided with intense police activity and our group was targeted as highly suspect. Rehearsals were broken up by police raids, and periodically one of our number would disappear only to turn up later in kangaroo courts on trumped-up charges, which in turn would lead to imprisonment on Robben Island¹²⁷.

I dieci anni successivi, culminati nella creazione e messa in scena di *Sizwe Banzi Is Dead* e *The Island*, furono di grande importanza, non solo per il mio lavoro, ma per l'intero panorama teatrale sudafricano, poiché per la prima volta conferirono legittimità agli attori neri e a opere sulla vita nelle township. Quegli stessi dieci anni coincisero anche con un'intensa attività della polizia, e il nostro gruppo fu considerato altamente sospetto. Le prove venivano interrotte da retate della polizia e, periodicamente, uno di noi spariva per poi riapparire davanti a tribunali farsa, con accuse costruite ad arte, che a loro volta portavano alla detenzione a Robben Island.

In *Sizwe Banzi Is Dead*, la recitazione diventa un mezzo di sopravvivenza, poiché la perdita dell'identità del protagonista riflette la condizione di milioni di sudafricani costretti a

¹²⁷ A. Fugard, "Preface", in *The Township Plays: No-Good Friday; Nongogo; The Coat; Sizwe Bansi Is Dead; The Island*, a cura di D. Walder, Oxford, Oxford University Press, 1993, p. VI.

rinnegare il proprio nome per esistere legalmente.

John Kani e Winston Ntshona decisero di rinunciare alle loro precedenti professioni per dedicarsi interamente al teatro. Poiché in Sudafrica non esistevano scuole di teatro accessibili agli attori neri, si rivolsero a Athol Fugard, che li accolse non solo come collaboratori artistici ma offrendo loro anche un lavoro: Kani fu assunto come giardiniere e Ntshona come autista, nonostante Fugard non avesse né un giardino né un'automobile.

Nelle opere di Athol Fugard, Peter Brook individua un nuovo modo di concepire la scena teatrale. Brook riconosce nel lavoro di Fugard e dei suoi attori una concreta realizzazione delle teorie da lui stesso elaborate in *The Empty Space*. La dinamica delle influenze reciproche che si instaura tra Brook e Fugard è infatti circolare: il teatro di Fugard si nutre della riflessione sullo spazio e sul corpo dell'attore proposta da Brook, mentre il teatro di Brook si arricchisce della drammaturgia fisica e politica sviluppata da Fugard nel contesto sudafricano. La sua azione artistica, politica e multirazziale rappresenta per il regista inglese una modalità diretta di affrontare e contrastare il razzismo attraverso la scena.

Brook descrive questo teatro come una forma profondamente vitale, fondata sull'energia corporea e sull'improvvisazione degli attori:

It was a theatre of life, fed by vital street humour. The actors had an innate talent for play, for improvisation; they had a swift intelligence, they brilliantly used every cell in their bodies. They gave off an extraordinary energy, an energy that nothing and no-one could repress¹²⁸.

Era un teatro della vita, nutrito da un umorismo vitale di strada. Gli attori possedevano un talento innato per il gioco e per l'improvvisazione; avevano l'intelligenza pronta e utilizzavano in modo straordinario ogni parte del loro corpo. Sprigionavano un'energia eccezionale, un'energia che nulla e nessuno poteva reprimere.

Il teatro di Athol Fugard si colloca quindi all'incrocio tra le radici della cultura orale africana, il retroterra culturale dell'autore stesso, profondamente influenzato dagli scritti di Peter Brook

¹²⁸ P. Brook, *A View of The Island*, novembre 1999, National Theatre, in *Black Plays Archive*, [online], (consultato il 2 aprile 2026), <https://www.blackplaysarchive.org.uk/a-view-of-the-island-by-peter-brook/>.

e Jerzy Grotowski, e i metodi di rappresentazione polemici e fortemente politicizzati propri delle *township* sudafricane. Ne deriva una forma teatrale ibrida, capace di fondere tradizione orale, sperimentazione scenica e impegno civile. Il risultato non si limita a rappresentare la realtà dell'*apartheid*, ma la mette in discussione attraverso l'energia dell'improvvisazione.

Nelle *township* non si poteva disporre che di fatiscenti fabbricati; per sopperire alla mancanza di scenografie ricche e strutturate era quindi necessario ricorrere all'immaginazione e alla creatività degli attori.

La messa in scena di *Sizwe Banzi Is Dead* di Fugard segnò un momento storico dapprima per il teatro sudafricano e, successivamente, per quello internazionale. A partire da quell'esperienza, gruppi teatrali composti da sudafricani neri iniziarono a formarsi in diverse aree del Paese.

In questo senso, *Sizwe Banzi Is Dead* non rappresentò soltanto un'innovazione estetica, ma anche un atto politico capace di ridefinire il ruolo del teatro come strumento di affermazione identitaria e di trasformazione sociale.

Lo scrittore si distanziò sempre dal teatro conformista, elaborando una struttura profondamente innovativa in cui un numero potenzialmente illimitato di personaggi e comparse viene interpretato da soli due attori. In *Sizwe Banzi Is Dead*, Athol Fugard costruisce una drammaturgia fondata sulla discontinuità narrativa: il testo si sviluppa attraverso una giustapposizione di monologhi dei due protagonisti, che non seguono una rigida linearità temporale, ma si organizzano secondo le associazioni mentali del narratore. Questa struttura conferisce al dramma una grande libertà formale, permettendo di presentare una molteplicità di situazioni e prospettive senza sottostare alle convenzioni del realismo tradizionale e scenografico.

La vicenda di *Sizwe Banzi Is Dead* racconta la storia di un uomo proveniente dalla campagna che si reca in città alla ricerca di un lavoro per mantenere la propria famiglia; tuttavia, il suo *pass* non gli consente di restarvi legalmente. Una sera, trovando il cadavere di un uomo in possesso di un *pass* perfettamente in regola, dopo un momento di esitazione decide di

assumere la sua identità: Sizwe Banzi diventa così Robert Zwelinzima, sacrificando il proprio nome per poter sopravvivere. Il dramma mette quindi in scena la tragica contraddizione di un sistema che costringe l'individuo a rinnegare sé stesso pur di ottenere il diritto all'esistenza.

Il momento decisivo di questa trasformazione emerge con forza nel dialogo tra Sizwe e Buntu:

BUNTU: It's your only chance!

MAN: No, Buntu! What's it mean? That me, Sizwe Bansi...

BUNTU: Is dead.

MAN: I'm not dead, friend!

BUNTU: We burn this book and Sizwe Bansi disappears off the face of the earth¹²⁹.

BUNTU: È la tua unica possibilità!

UOMO: No, Buntu! Che significa? Che io, Sizwe Bansi...

BUNTU: Sono morto.

UOMO: Non sono morto, amico!

BUNTU: Bruciamo questo libretto e Sizwe Bansi sparisce dalla faccia della terra.

La "morte" di Sizwe non è fisica, ma amministrativa: bruciare il documento significa cancellarne l'esistenza legale. La violenza del sistema emerge ancora più chiaramente quando Buntu insiste sulla centralità del numero identificativo:

BUNTU: Ni number please? Your identity number please? N 138118663. Burn that into your head, friend. You hear me? It's more important than your name¹³⁰.

BUNTU: Numero di identificazione, per favore? Il tuo numero di identità, per favore? N 138118663. Ficcetelo bene in testa, amico. Mi senti? È più importante del tuo nome.

In questa battuta si concentra l'essenza del dispositivo dell'*apartheid*: il numero sostituisce il nome e l'identità viene ridotta a un codice burocratico. Il protagonista è costretto a interiorizzare una logica in cui l'esistenza sociale dipende dalla conformità a un sistema documentale; il nome, segno primario del riconoscimento e dell'identità, diventa elemento

¹²⁹ A. Fugard, *The Township Plays*, cit., p. 183.

¹³⁰ Ivi, p. 186.

sacrificabile, subordinato alla sopravvivenza materiale. L'individuo non è più soggetto, ma una semplice registrazione.

La condizione di impossibilità strutturale in cui si trova l'uomo schiacciato dal sistema *apartheid* emerge con altrettanta forza in un altro passaggio decisivo:

MAN: Buntu, you know what you are saying? A black man stay out of trouble? Impossible, Buntu. Our skin is trouble¹³¹.

UOMO: Buntu, ti rendi conto di quello che stai dicendo? Un uomo nero che evita i guai? Impossibile, Buntu. La nostra pelle è un problema.

Qui la "colpa" non è un atto, ma una condizione ontologica. La pelle diventa una prova permanente, un documento visibile e ineliminabile, più determinante ancora del *pass*. Sebbene sulla scena siano presenti soltanto due attori, l'universo rappresentato è popolato da una moltitudine di figure: operai, passanti, uomini della strada, bambini, anziani, persino un immaginario nido di scarafaggi parlanti. Questa moltiplicazione dei personaggi, resa possibile attraverso il trasformismo attoriale e l'uso del racconto, realizza concretamente l'idea di un teatro povero, in cui la ricchezza non deriva dall'apparato scenografico, ma dalla capacità dell'attore di generare mondi attraverso il corpo e la parola.

4.4 *Woza Albert!* e la poetica della trasformazione in Peter Brook

Nel 1982 Peter Brook assistette a Londra a *Woza Albert!*, brillante spettacolo per due attori, interpretato da Percy Mtwa e Mbongeni Ngema e firmato, a causa delle restrizioni imposte dalle leggi razziali dell'*apartheid*, dal solo nome del regista bianco Barney Simon. Quest'ultimo, sudafricano di origine lituana e collaboratore di Athol Fugard, si era formato a Londra presso il *Theatre Workshop* di Joan Littlewood. A Johannesburg, come si è visto, aveva poi fondato il Market Theatre, uno dei pochi centri teatrali in cui artisti bianchi e neri potessero lavorare insieme. Con un gruppo di autori provenienti dalle *township* aveva

¹³¹ Ivi, p. 183.

realizzato *Woza Albert!* secondo un modello creativo molto simile a quello elaborato da Fugard dieci anni prima con *Sizwe Banzi Is Dead*.

Il testo originale di *Woza Albert!* è una creazione a più mani: i coautori Mbongeni Ngema e Percy Mtwa continuarono a rielaborare e trasformare i dialoghi direttamente in scena, mantenendo lo spettacolo aperto a un processo di continua evoluzione. I due attori si erano conosciuti durante la *tournee* di *Mama and the Load*, musical jazz di Gibson Kente, in cui Ngema recitava, mentre Mtwa cantava e ballava. Entrambi sentivano la necessità di approfondire la propria pratica teatrale e, dopo aver letto gli scritti di Peter Brook da una parte, e *Toward a Poor Theatre* di Jerzy Grotowski dall'altra - quest'ultimo, uno dei manifesti del teatro moderno, pubblicato nel 1968 - si dedicarono a un esercizio costante e rigoroso del corpo e della voce, lavorando sui risonatori vocali e sulle possibilità espressive dell'attore. Furono gli stessi Mtwa e Ngema a chiedere a Barney Simon di unirsi a loro, riconoscendogli l'esperienza maturata nel teatro nero e nella redazione di testi teatrali nati dalla collaborazione tra autori e *performers*. Simon li incoraggiò a lavorare direttamente nella realtà delle *township* e li mandò a Soweto, a Johannesburg, a osservare la vita quotidiana: i volti della gente, una vecchia signora che rovistava nella spazzatura, un giovane venditore di carne, un barbiere che lavorava per strada¹³². Da queste osservazioni nacquero progressivamente i personaggi, le situazioni sceniche e lo stesso titolo, *Woza Albert!*.

Nei viaggi in autobus durante le *tournee*, gli attori discutevano degli *afrikaner* bianchi, cattolici e praticanti, divertendosi a immaginare una seconda venuta di Gesù in Sudafrica. La serie di storie che ne derivò si trasformò progressivamente nel nucleo tematico della commedia, che Mtwa, Ngema e Simon montarono in sei settimane di lavoro intensivo. Lo spettacolo si costruisce come una successione di brevi quadri che restituiscono scorci della vita quotidiana durante l'*apartheid*. Attraverso continui cambi di ruolo, Mtwa e Ngema interpretano musicisti, poliziotti, prigionieri, venditori ambulanti e clienti di un barbiere di strada, mostrando episodi di discriminazione legati in particolare al sistema dei *passbook* e alle condizioni di vita nelle *township*.

¹³²Cfr. R. Ruffini, "Peter Brook e l'Africa. Un percorso circolare intorno ad un teatro di narrazione", *Ariel*, a. XV, n. 1 (43), 2000, pp. 115-132.

Nel corso delle diverse scene, travestita da “diceria”, da “voce di quartiere”, prende forma l’idea secondo cui “Morena”, nome che significa “signore” o “capo”, starebbe per tornare sulla terra per liberare gli oppressi. La comparsa di Morena, identificato con Cristo, costituisce il nucleo simbolico della seconda parte dello spettacolo, in cui la promessa di liberazione si scontra con la violenza del regime dell’*apartheid*.

L’attesa dell’arrivo di Morena è inizialmente attraversata da una forte componente ironica, che smaschera il meccanismo mediatico e politico del potere. In una delle prime scene l’annuncio della venuta del Salvatore assume toni paradossali:

PERCY: Attention, please! Attention, please! Now this is a great moment for South Africa! The Lord Morena has arrived! The jumbo jet from Jerusalem has landed! Now lay down your blankets, sing hosanna, hosanna, lay down your presents. Hey, you over there, move away from the tarmac! (More urgently.) Move away from the runway! Move away!¹³³

PERCY: Attenzione, prego! Attenzione, prego! Questo è un grande momento per il Sudafrica! Il Signore Morena è arrivato! Il jumbo jet da Gerusalemme è atterrato! Ora stendete le vostre coperte, cantate osanna, osanna, mettete giù i vostri doni. Ehi, tu laggiù, allontanati dal piazzale! (Più urgentemente.) Allontanati dalla pista! Allontanati!

L’attore si trasforma quindi in un fotografo che ritrae il pubblico, immaginando l’arrivo di Cristo all’aeroporto di Jan Smuts, circondato da giornalisti e televisioni internazionali, in una scena che parodizza l’apparato mediatico occidentale. L’ironia iniziale lascia progressivamente spazio a una tensione più tragica: l’attesa messianica si intreccia con la realtà della repressione.

Il Sudafrica è raccontato attraverso lo sguardo di Gesù, che attraversa un Paese profondamente segnato dalle disuguaglianze: da un lato i neri, costretti alla fame e alla miseria; dall’altro i bianchi, che vivono in case d’oro e vetro, mentre la cifra della loro ricchezza è stigmatizzata dal cibo in eccesso, gettato tra i rifiuti. Nella scena della discarica si legge:

¹³³ P. Mtwa, M. Ngema, B. Simon, *Woza Albert!*, cit., p. 80.

MBONGENI: Hey? My name is Auntie Dudu. No work, my boy, I'm too old. Eh? (Listens.) If Morena comes to South Africa? That would be very good. Because everybody will be happy and there will be lots and lots of parties. And we'll find lots of food here – (indicates bin) – cabbages, tomatoes, chicken, hot dogs, all the nice things white people eat. Huh? (Receives tip) Oh, thank you, my boy¹³⁴.

MBONGENI: Eh? Mi chiamo Zia Dudu. Niente lavoro, ragazzo mio, sono troppo vecchia. Eh? (Ascolta.) Se Morena venisse in Sudafrica? Sarebbe molto bello. Perché tutti sarebbero felici e ci sarebbero un sacco di feste. E troveremmo tanto cibo qui – (indica il bidone) – cavoli, pomodori, pollo, hot dog, tutte le cose buone che mangiano i bianchi. Eh? (Riceve una mancia) Oh, grazie, ragazzo mio.

Gli attori mettono in scena l'attesa carica di illusioni di chi spera nell'arrivo del Messia: minatori che chiedono il miracolo dei pani e dei pesci, una vecchia che domanda un bidone colmo di immondizia "fresca", un parrucchiere che implora un *pass* per lavorare a Johannesburg.

In fabbrica l'attesa si trasforma in sciopero generale, quando il padrone minaccia di licenziare gli operai che hanno smesso di lavorare per accogliere il Figlio di Dio. Gesù si unisce a loro, rinunciando ai miracoli in favore della solidarietà, ma viene denunciato alla polizia e arrestato con l'accusa di sovversione.

Il finale assume una dimensione apertamente rituale e collettiva. Nel cimitero di Johannesburg, Gesù chiama per nome gli eroi della resistenza sudafricana:

MBONGENI: Morena! Here's our "L" - ALBERT LUTHULI – the Father of our Nation! Raise him, Morena!

PERCY: Woza Albert! [Rise up, Albert!]

(Mbongeni falls over, stunned then ecstatic.)

BOTH (singing): «Yamemeza inkosi yethu, Y

athi rna thambo hlanganani

Oyawa vusa amaqhawe amnyama

Wathi kuwo¹³⁵.

MBONGENI: Morena! Qui c'è il nostro "L" - ALBERT LUTHULI - il Padre della nostra Nazione. Resuscitalo, Morena!

¹³⁴Ivi, p. 75.

¹³⁵ Ivi, pp. 112-113.

PERCY: Alzati, Albert!
(Mbongeni cade, stordito e poi estasiato)
Entrambi (cantando): Il nostro Signore sta chiamando.
Sta chiamando le ossa dei morti a riunirsi.
Sta risvegliando gli eroi neri.
Li chiama.

Nel testo citato possiamo notare, nelle “ossa dei morti”, chiamate a “riunirsi”, la commistione tra la religione cristiana e la tradizione africana, in molti contesti legata al culto delle ossa degli antenati: è attraverso la parola, declinata trasversalmente alle culture, e arricchita dei valori che in ognuna essa assume, che si traduce l’impegno di Simon per una scrittura “collettiva”, frutto di una collaborazione profonda, umana, artistica e culturale tra l’autore ed i suoi attori.

La resurrezione di Albert Luthuli assume un valore simbolico e politico insieme: il teatro non rappresenta soltanto la liberazione, ma la compie simbolicamente davanti al pubblico. In questo momento culminante, *Woza Albert!* supera la dimensione narrativa per diventare gesto comunitario.

Nel 1989 Brook presenta una propria versione dello spettacolo al Théâtre des Bouffes du Nord. Il testo, tradotto in francese da Jean-Claude Carrière con l’aiuto di Barney Simon, viene interpretato da Mamadou Dioume e Bakary Sangaré, già collaboratori del regista nel *Mahabharata*.

I due attori avrebbero voluto recarsi in Sudafrica per avvicinarsi direttamente alla realtà rappresentata, così da interpretarla nel modo più fedele possibile, ma il visto viene loro negato. Lavorano quindi su video dello spettacolo originale e mantengono lunghe conversazioni telefoniche con Mtwla e Ngema. Con l’aiuto di Simon e di Carrière avviano un processo di riscrittura scenica.

Brook li incoraggia a non limitarsi a riprodurre il modello sudafricano ma, a partire dalla propria esperienza di immigrati africani in Europa, li esorta a integrare nell’improvvisazione anche episodi vissuti con la polizia e con la prefettura francese. La nuova versione non si

configura come semplice ripresa dell'originale, ma come riattivazione viva e situata del materiale drammaturgico.

Brook crea, all'interno della propria compagnia, le condizioni affinché, sul piano della rappresentazione, tutto sia possibile: un attore anziano può interpretare un bambino, così come un attore nero può incarnare una donna bianca. Ciò che conta non è la corrispondenza naturalistica tra interprete e personaggio, ma la forza evocativa dell'attore e la convenzione teatrale condivisa con il pubblico.

In questa prospettiva, Brook mette in discussione i criteri tradizionali di assegnazione dei ruoli, sostenendo la possibilità di superare ogni vincolo etnico o razziale nella scelta degli interpreti. In questa direzione, appare significativo come un personaggio come il mercante russo Lopachin ne *Il giardino dei ciliegi*, famosissimo dramma di Anton Čechov, possa essere interpretato da qualunque attore, indipendentemente dal colore della sua pelle. Molti attori neri hanno infatti espresso indignazione di fronte a un sistema teatrale che riserva loro, come unico ruolo di prestigio, quello di Otello.

La domanda diventa allora inevitabile: perché Otello sì e Amleto no? Per Brook, tale meccanismo è tragico e ridicolo insieme, perché contraddice l'essenza stessa del teatro, fondato sulla capacità dell'attore di attraversare le differenze e di trasformarsi oltre ogni determinazione identitaria¹³⁶.

4.5 Le costume, *Tierno Bokar, Eleven and Twelve*

Nel teatro, osserva Peter Brook, nulla è mai definitivamente concluso: alcuni temi si esauriscono, mentre altri ritornano e si trasformano nel tempo. Questa idea emerge chiaramente nella sua *mise-en-scène* di *Le costume (L'abito)*, riadattamento teatrale del racconto *The Suit* dello scrittore sudafricano Can Themba, artista di grande livello che, purtroppo, morì povero nel 1968, mentre il regime dell'*apartheid* metteva all'indice le sue opere, come quelle di molti altri autori sudafricani di quegli anni. Con quest'opera il regista torna a confrontarsi con una storia proveniente dal contesto sudafricano. Lo spettacolo,

¹³⁶ Cfr. G. Banu, A. Martinez (a cura di), *Gli anni di Peter Brook. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, Milano, Ubulibri, 1990, p. 84.

presentato per la prima volta nella versione francese di Brook, *Le Costume*, al Théâtre des Bouffes du Nord nel 1999, è stato successivamente oggetto di numerose riprese e *tourné* internazionali. Brook lo riproporrà in una nuova versione in lingua inglese nel 2012.

La vicenda presenta tratti simbolici e surreali e ruota attorno alla storia di una coppia africana della classe media: tornato a casa in un orario insolito, Philemon sorprende la moglie Matilda con un amante che fugge precipitosamente abbandonando i propri vestiti. A questo punto Philemon impone alla moglie di trattare l'abito come un ospite di riguardo, facendolo sedere a tavola, portandolo a passeggio e intrattenendolo come presenza costante nella vita domestica. L'oggetto abbandonato si trasforma così in una presenza simbolica, quasi un fantasma, che invade la quotidianità dei protagonisti, diventando uno strumento di controllo e di umiliazione. Philemon obbliga infatti Matilda a trattare l'abito come una presenza reale: "You will treat this suit as an honoured guest"¹³⁷, "Tratterai il vestito come un ospite onorato".

Attraverso pochi elementi scenici e una costruzione drammaturgica essenziale, Brook sviluppa una narrazione intima e allegorica in cui l'oggetto che dà il titolo alla *pièce* assume una forte funzione simbolica. L'abito diventa infatti una sorta di personaggio muto che domina la scena, trasformandosi in una presenza concreta all'interno dello spazio domestico: "The suit will stay here, like a guest", "Il vestito starà qui, come un ospite."

L'interesse di Brook per questa storia si inserisce in una più ampia attenzione verso la drammaturgia africana, già evidente in lavori come *Sizwe Banzi Is Dead* e *Eleven and Twelve*. Rispetto alla prima versione francese dello spettacolo, *Le Costume* del 1999, il nuovo allestimento presentato al Théâtre des Bouffes du Nord nel 2012 utilizza la lingua originale del racconto, l'inglese.

Assieme ai suoi collaboratori Marie-Hélène Estienne e Franck Krawczyk, il regista dirige tre attori, già protagonisti della sua versione teatrale de *Il flauto magico* di Wolfgang Amadeus Mozart, presentata al Romaeuropa Festival del 2011, realizzando uno spettacolo che mette in luce quella cifra di raffinata semplicità scenica che caratterizza il suo teatro. La messa in

¹³⁷ C. Themba, "The Suit", in *The Will to Die*, a cura di D. Stuart e R. Holland, London, Heinemann Educational Books, 1972, p. 38.

scena si fonda su pochi elementi scenici essenziali, quali sedie, appendiabiti e oggetti minimi, attraverso i quali gli attori costruiscono l'intero spazio teatrale mediante il gesto e il movimento.

In scena è presente anche un *ensemble* di musicisti che esegue dal vivo brani che spaziano da Franz Schubert a Miriam Makeba, contribuendo alla costruzione ritmica della scena e partecipando attivamente allo sviluppo dell'azione teatrale. La musica evoca l'atmosfera di Sophiatown, il quartiere di Johannesburg dove è ambientata la storia: una zona che negli anni quaranta e cinquanta fu uno dei principali centri culturali e artistici della comunità nera sudafricana, fino alla sua distruzione nel 1955, quando il governo dell'*apartheid* ne decretò l'abbattimento deportando la popolazione a Meadowlands, nella *township* di Soweto¹³⁸.

Attraverso questa ambientazione, il dramma domestico assume anche una dimensione simbolica più ampia, lasciando emergere sullo sfondo le tensioni sociali e culturali prodotte dal sistema dell'*apartheid*.

L'interesse di Brook per il continente africano non si limita tuttavia al contesto sudafricano e alla memoria dell'*apartheid*. Negli anni successivi il regista approfondisce anche la dimensione spirituale e filosofica delle tradizioni africane, come testimoniano spettacoli quali *Tierno Bokar* ed *Eleven and Twelve*. In queste opere l'attenzione si sposta dall'ambito sociale e politico verso una riflessione sulla tolleranza religiosa, sulla trasmissione del sapere e sui conflitti interni alla tradizione islamica dell'Africa occidentale.

Tierno Bokar, realizzato nel 2004, è dedicato alla figura dell'omonimo maestro sufi maliano, noto come "il saggio di Bandiagara", e si ispira al libro del 1957 *Il saggio di Bandiagara* dello scrittore e antropologo maliano Amadou Hampâté Bâ, che racconta la vita e l'insegnamento spirituale del maestro. Lo spettacolo nasce da una ricerca teatrale condotta da Peter Brook insieme a Marie-Hélène Estienne e si sviluppa attraverso una forma scenica essenziale, coerente con l'estetica del regista, fondata sulla riduzione degli elementi scenografici e sulla centralità dell'attore.

¹³⁸ Cfr. Romaeuropa, "The Suit", Teatro Palladium, stagione 2013, [online], <https://romaeuropa.net/archivio/palladium/stagione-2013/the-suit/>.

L'interesse di Brook per questa figura nasce anche da un lavoro di ricerca svolto dal regista nei territori del Mali e del Burkina Faso, dove egli aveva approfondito la conoscenza delle tradizioni spirituali e culturali dell'Africa occidentale. La vicenda di Tierno Bokar, realmente accaduta e narrata da Amadou Hampâté Bâ, si colloca nel contesto della tradizione islamica dell'Africa nera e del sufismo, sullo sfondo del periodo coloniale francese precedente la Seconda guerra mondiale

Il protagonista è un maestro spirituale che guida una piccola comunità di discepoli, ai quali trasmette un insegnamento fondato sulla tolleranza, sull'umiltà e sulla crescita spirituale individuale. Figura paterna e guida morale per i giovani del villaggio, Bokar incarna un ideale di Islam fondato sulla concordia e sul rispetto reciproco. Tierno è presentato come una figura di eccezionale integrità, che rifiuta il titolo di maestro, si pone al servizio dei propri allievi e coltiva profondamente l'arte della modestia.

La vicenda drammatica prende avvio da una disputa teologica apparentemente marginale: la discussione sul numero di volte in cui deve essere recitata una preghiera sufi, undici o dodici. Questa differenza, in apparenza insignificante, diventa però il pretesto per un conflitto più ampio, alimentato dalle autorità coloniali francesi e dalle tensioni interne alla comunità religiosa. La controversia conduce progressivamente all'isolamento di Bokar e alla persecuzione dei suoi seguaci.

Attraverso questa vicenda, Brook mette in scena non soltanto una storia religiosa, ma anche una riflessione sulle dinamiche dell'intolleranza, sul colonialismo e sulle guerre di religione. Il pensiero di Tierno Bokar si fonda su un'etica dell'ascolto e della tolleranza, in cui la vera lotta non è rivolta contro gli altri uomini, ma contro le proprie debolezze interiori.

Lo spettacolo si distingue inoltre per la forza interpretativa del suo protagonista, Sotigui Kouyaté, uno degli attori più significativi della compagnia di Brook. La sua recitazione sobria e misurata restituisce sulla scena la figura di un saggio capace di irradiare serenità e autorevolezza spirituale. Intorno a lui si muove un *ensemble* internazionale di attori, tra cui Bruce Myers e Yoshi Oida, collaboratori storici del regista.

La scena, costruita secondo la poetica dello "spazio vuoto", è composta da pochi elementi evocativi: oggetti della tradizione africana, strumenti musicali e un tappeto centrale che

diventa spazio simbolico dell'azione. La musica dal vivo e i gesti rituali della preghiera contribuiscono a creare una dimensione quasi cerimoniale della rappresentazione, trasformando lo spettacolo in un racconto teatrale sospeso tra storia, spiritualità e memoria.

Attraverso *Tierno Bokar*, Brook esplora la religiosità dell'Africa occidentale e propone una riflessione universale sulla tolleranza e sul dialogo tra culture. Il messaggio centrale dello spettacolo si fonda sull'idea della pluralità dei punti di vista e sulla coesistenza di diverse verità, principio che richiama l'insegnamento attribuito al maestro nella tradizione trasmessa da Amadou Hampâté Bâ.

Il percorso intrapreso da Brook con *Tierno Bokar* trova un ulteriore sviluppo nello spettacolo *Eleven and Twelve*, che risale al 2009. Brook ne preparerà una nuova versione in seguito, più breve. *Eleven and Twelve* nasceva infatti come una rielaborazione del materiale di *Tierno Bokar*.

La nuova versione, realizzata ancora una volta in collaborazione con Marie-Hélène Estienne, propone una struttura più compatta e un tono più diretto, introducendo anche una maggiore presenza di elementi comici rispetto alla versione originale. Brook stesso ha spiegato che questa rielaborazione nasce anche dalla volontà di evitare che lo spettacolo fosse percepito come un discorso moralistico o come una sorta di predica teatrale, sottolineando come il teatro non debba trasformarsi in un sermone, ma evocare dimensioni emotive e interiori nello spettatore.

Come nel lavoro precedente, il centro della vicenda resta la figura storica del mistico sufi Tierno Bokar (1875-1939), impegnato a mediare una disputa religiosa apparentemente marginale ma destinata a provocare profonde divisioni all'interno della comunità. Il conflitto nasce infatti dalla questione del numero di volte in cui deve essere recitata una preghiera rituale, undici oppure dodici, una differenza minima che tuttavia finisce per generare persecuzioni, violenze e divisioni religiose: la vicenda, che prende avvio in un piccolo villaggio dell'Africa occidentale, finisce infatti per intrecciarsi con decisioni politiche prese dalla Francia nel periodo della Seconda guerra mondiale, mostrando come eventi locali possano essere collegati a processi storici globali.

Nella nuova versione dello spettacolo, il racconto assume la forma di una narrazione affidata a un narratore, accompagnato da una partitura musicale eseguita dal vivo, che sottolinea i cambiamenti emotivi della storia. La musica diventa così un elemento essenziale del racconto teatrale, contribuendo a creare un paesaggio sonoro che sostiene la dimensione evocativa della scena.

Attraverso *Eleven and Twelve*, Brook continua a esplorare il rapporto tra spiritualità, conflitto religioso e contesto storico.

Per Brook, tuttavia, il compito del teatro non consiste nel riprodurre un dibattito politico o storico nel senso tradizionale del termine, ma nel far emergere la dimensione emotiva e profonda che si cela dietro gli eventi. In questa prospettiva, la scena diventa uno spazio capace di rendere visibile ciò che normalmente resta nascosto, andando oltre la semplice narrazione dei fatti. Lo spettacolo non si limita così a raccontare una vicenda storica, ma invita lo spettatore a interrogarsi sulla natura della tolleranza, della fede e sul rapporto tra le diverse verità.

Conclusione

Peter Brook è una delle figure più decisive del teatro del Novecento, capace di ridefinire radicalmente non solo le forme della scena, ma anche il significato stesso dell'esperienza teatrale. La sua ricerca, sviluppata a partire dagli anni del CIRT e progressivamente definita attraverso le diverse esperienze artistiche che ne accompagnano il percorso, fino a trovare nei Bouffes du Nord uno dei suoi luoghi emblematici, si orienta verso un processo di sottrazione: eliminare il superfluo per raggiungere un nucleo essenziale, nel quale l'incontro tra attore e spettatore possa realizzarsi in una dimensione autentica, immediata e condivisa.

In questo percorso, il confronto con la tradizione teatrale occidentale, e in particolare con la riflessione di Antonin Artaud, risulta fondamentale. Come Artaud, Brook rifiuta l'idea di un

teatro inteso come rappresentazione, per restituirgli una funzione più profonda, capace di coinvolgere l'individuo nella sua dimensione fisica, emotiva e percettiva. Tuttavia, mentre il Teatro della Crudeltà artaudiano si esprime attraverso una tensione estrema, spesso caotica e disgregante, Brook orienta questa energia verso una forma di rigore e semplicità: il suo "spazio vuoto" non è un luogo di eccesso, ma di concentrazione, in cui ogni gesto e ogni elemento della scena devono essere giustificati, vivi, essenziali.

Questa tensione verso l'essenziale si intreccia con una dimensione di carattere spirituale, avvicinando il teatro brookiano al pensiero di Georges Ivanovič Gurdjieff¹³⁹. Come nel sistema gurdjieffiano, anche in Brook emerge l'idea che l'essere umano viva in uno stato di automatismo e che sia necessario un lavoro consapevole su di sé per accedere a una forma più autentica di presenza. Il teatro diventa così uno spazio di esercizio, un luogo in cui l'attore, attraverso disciplina e attenzione, può sottrarsi alla meccanicità del gesto e restituire un'azione viva, capace di solleticare nello spettatore una percezione più intensa e più profonda del reale. In questo senso, il lavoro dell'attore si configura non solo come pratica artistica, ma come un vero e proprio percorso di consapevolezza e trasformazione interiore.

È proprio in questa prospettiva che si colloca il dialogo di Brook con le culture non occidentali, e in particolare con l'Africa e il contesto sudafricano. L'esperienza del viaggio africano, la creazione del *Carpet Show*, l'incontro con forme rituali e performative radicate nella comunità, così come il confronto con il teatro sudafricano dell'*apartheid*, da Athol Fugard alle esperienze collettive dei *township plays*, contribuiscono a ridefinire la sua concezione teatrale. Brook non si limita a osservare queste pratiche, ma le assume anche come verifica concreta della propria ricerca, individuando in essere la possibilità di un teatro ridotto all'essenziale, capace di esistere ovunque, fondato sulla presenza viva dell'attore e sulla relazione diretta con il pubblico. In questi contesti, il teatro si manifesta come atto immediato ed essenziale, spesso privo di mezzi ma carico di necessità, capace di trasformarsi in testimonianza, resistenza e condivisione. Brook riconosce in queste pratiche una forma di verità scenica che conferma, e al tempo stesso, amplia la sua ricerca: un teatro che non si limita a rappresentare, ma si realizza nell'atto stesso dell'incontro.

¹³⁹ Cfr. supra, § 1.4, "Il viaggio in Africa".

Tuttavia, proprio questo movimento verso l'interculturalità e l'universalità ha suscitato alcune delle critiche più rilevanti alla sua opera. In ambito postcoloniale, studiosi come Rustom Bharucha¹⁴⁰ hanno messo in discussione la legittimità di tale progetto. Nel suo intervento su *The Mahabharata*, Bharucha definisce l'operazione di Brook come una delle più evidenti forme di appropriazione culturale contemporanea, sostenendo che l'uso di materiali non occidentali avvenga all'interno di una cornice orientalista e fortemente condizionata dalle logiche del mercato teatrale internazionale. In questa prospettiva, la cultura indiana non viene restituita nella sua complessità storica e simbolica, ma viene sottoposta a un processo di rielaborazione e decontestualizzazione finalizzato a renderla accessibile a uno sguardo occidentale, con il rischio di attenuarne o comprometterne la specificità.

Questa critica si inserisce in un quadro teorico più ampio, riconducibile alle riflessioni di Edward Said e Gayatri Chakravorty Spivak¹⁴¹ che hanno evidenziato come le rappresentazioni dell'“altro” siano spesso costruite all'interno di rapporti di potere asimmetrici. In tale prospettiva, l'interculturalismo brookiano può essere interpretato non solo come un tentativo di dialogo tra culture, ma anche come una pratica problematica, nella quale permane il rischio di trasformare tradizioni vive in materiali estetici, privandole della loro autonomia e della loro voce.

A rafforzare questa lettura contribuisce anche il mutamento del panorama teatrale degli anni Ottanta, quando il cosiddetto “Director's Theatre” viene progressivamente sottoposto a una revisione critica.

Eppure, nonostante queste critiche, il teatro di Brook non può essere ridotto a una semplice operazione di appropriazione. La sua ricerca si fonda infatti su un processo continuo di ascolto, sperimentazione e trasformazione, in cui l'obiettivo non è tanto la rappresentazione univoca di una cultura, quanto la creazione delle condizioni per un'esperienza condivisa. Più che imporre un modello, Brook sembra cercare uno spazio di relazione, necessariamente fragile e instabile, in cui le differenze possano emergere e dialogare senza essere completamente annullate.

¹⁴⁰ Cfr. R. Bharucha, “Peter Brook's *Mahabharata*: A View from India”, *Economic and Political Weekly*, vol. 23, n. 32, 6 agosto 1988, pp. 1642–1647.

¹⁴¹ Cfr. E. W. Said, “Orientalism Reconsidered”, *Cultural Critique*, n. 1, 1985, pp. 89–107; G. C. Spivak, “Three Women's Texts and a Critique of Imperialism”, *Critical Inquiry*, vol. 12, n. 1, 1985, pp. 243–261.

Ciò non elimina le problematicità evidenziate dalla critica postcoloniale, ma consente di leggere il suo progetto interculturale come una ricerca attraversata da una contraddizione costitutiva: la volontà di superare le barriere culturali convive con il rischio di riprodurre, anche involontariamente, alcune delle asimmetrie di potere proprie del contesto storico e produttivo nel quale tale ricerca si sviluppa.

È proprio questa tensione a restituire la complessità del percorso analizzato in questa tesi. L'esperienza africana, il confronto con il teatro dell'*apartheid*, il rapporto con Athol Fugard e con le pratiche delle *township*, così come il successivo interesse per le tradizioni spirituali dell'Africa occidentale, mostrano il progressivo orientamento della ricerca di Brook verso un'idea di teatro capace di oltrepassare i confini geografici e culturali, mantenendo al centro la presenza concreta dell'attore e la relazione con lo spettatore. Al tempo stesso, il confronto con le prospettive postcoloniali evidenzia come questa aspirazione all'universalità non possa essere considerata neutrale, ma debba essere interrogata alla luce delle relazioni di potere che intervengono nella produzione, nella circolazione e nella rappresentazione delle culture. L'interculturalità brookiana si configura così come un terreno di confronto complesso, nel quale l'apertura verso l'alterità costituisce al tempo stesso una possibilità di dialogo e un ambito che richiede una costante riflessione critica sulle modalità attraverso cui l'"altro" viene osservato e reinterpretato.

In definitiva, il teatro di Peter Brook si configura come un luogo di tensione irrisolta: tra universalità e differenza, tra spiritualità e politica, tra apertura interculturale e rischio di appropriazione. La sua eredità non risiede dunque soltanto nella definizione di un nuovo linguaggio scenico, ma anche nelle domande che la sua ricerca continua a porre sul rapporto tra teatro, cultura e alterità. È proprio in questa tensione, più che in una sua possibile risoluzione, che risiede la sua forza: un teatro che non offre risposte definitive, ma costruisce le condizioni di un'esperienza, chiedendo allo spettatore di partecipare attivamente al senso dell'incontro tra culture e al ruolo dell'arte nel mondo contemporaneo.

In questo senso, lo "spazio vuoto" di Brook non rappresenta semplicemente l'assenza di elementi scenici, ma uno spazio aperto alla relazione: un luogo nel quale l'incontro tra corpi, culture e visioni del mondo può ancora produrre una possibilità di conoscenza.

Bibliografia e sitografia

Opere di Peter Brook

Peter Brook, *There Are No Secrets: Thoughts on Acting and Theatre*, London, Methuen, 1993.

Peter Brook, *Lo spazio vuoto* [*The Empty Space*, 1968], trad. it. di Isabella Imperiali, Roma, Bulzoni, 1998.

Peter Brook, *Il punto in movimento. 1946–1987* [*The Shifting Point, 1946–1987*], trad. it. di Isabella Imperiali e Roberto Buitoni, 5ª ed., Milano, Ubulibri, 2001.

Peter Brook, *I fili del tempo. Memorie di una vita* [*Threads of Time: A Memoir*, 1998], trad. it. di Isabella Imperiali, Milano, Feltrinelli, 2001.

Peter Brook, Carlo Cecchi, Eimuntas Nekrošius, Peter Stein, Josef Svoboda, Peter Zadek, *I miei Shakespeare*, a cura di Franco Quadri, 2ª ed., Milano, Ubulibri, 2003.

Peter Brook, *La porta aperta* [*The Open Door*, 1993], introduzione di Paolo Puppa, trad. it. di Margherita D'Amico, Torino, Einaudi, 2005.

Peter Brook, *La qualità del perdono. Riflessioni sul teatro a partire da Shakespeare* [*The Quality of Mercy: Reflections on Shakespeare*, 2013], a cura e trad. it. di Pino Tierno, Roma, Dino Audino Editore, 2015.

Peter Brook, *Tra due silenzi. Domande e risposte sul teatro* [*Between Two Silences: Talking with Peter Brook*, 1999], a cura di Dale Moffitt, trad. it. di Pino Tierno, Roma, Dino Audino Editore, 2018.

Peter Brook, *Il dettaglio è il segreto. Due scritti sull'artigianato teatrale*, introduzione di Guido Di Palma, trad. it. di Alice Crocella, Roma, Dino Audino Editore, 2020.

Peter Brook, «À propos de Beckett», in *Fragments de Samuel Beckett*, programma di sala, Paris, Théâtre des Bouffes du Nord, 2006.

Opere critiche su Peter Brook

Georges Banu, Alessandro Martinez (a cura di), *Gli anni di Peter Brook. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, Milano, Ubulibri, 1990.

Georges Banu, *Peter Brook. Da Timone d'Atene a La Tempesta o Il regista e il cerchio*, Firenze, La Casa Usher, 1994.

Franco Cappuccio, "Frammenti" di teatro di Peter Brook: gli ultimi spettacoli, tesi di laurea, Università degli Studi di Salerno, a.a. 2008–2009, rel. Isabella Innamorati, corr. Antonella Piazza.

Margaret Croyden, *Conversations with Peter Brook: 1970–2000*, New York, Theatre Communications Group, 2010.

Franco Quadri (a cura di), *Peter Brook o il teatro necessario*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1976.

David Williams (a cura di), *Peter Brook and the Mahabharata: Critical Perspectives*, London-New York, Routledge, 1991.

Vito Di Bernardi, *Mahābhārata. L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 1990.

John Heilpern, *Conference of the Birds: The Story of Peter Brook in Africa*, London, Faber and Faber, 1977.

Margaret Croyden, "Peter Brook Transforms an Indian Epic for the Stage", *The New York Times*, 25 agosto 1985, [online], <https://www.nytimes.com/1985/08/25/arts/peter-brook-transforms-an-indian-epic-for-the-stage.html>.

P. Brook, intervista di F. Darge, "Le royaume en chantier du sorcier Brook", *Le Monde*, 2 novembre 2004.

P. Brook, intervista con M. Kustow, "Sovereign of the Enchanted Isle", *The Observer*, 14 novembre 1990.

O. Schmitt, "Stéphane Lissner rejoint Peter Brook au Théâtre des Bouffes du Nord", *Le Monde*, 24 maggio 1997.

Albert Hunt, Geoffrey Reeves, *Peter Brook*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Franco Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

Mauro Petruzzello, *Perché di te farò un canto. Pratiche ed estetiche della vocalità nel teatro di Jerzy Grotowski, Living Theatre e Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 2018.

Rosaria Ruffini, "Peter Brook e l'Africa. Un percorso circolare intorno ad un teatro di narrazione", *Ariel*, a. XV, n. 1 (43), 2000, pp. 115–132.

Rosaria Ruffini, *Le Afriche di Peter Brook*, Padova, Linea Edizioni, 2020.

A. C. H. Smith, *Orghast at Persepolis: An Account of the Experiment in Theatre Directed by Peter Brook and Written by Ted Hughes*, London, Eyre Methuen, 1972.

Anthony Charles H. Smith, *Teatro come invenzione. «Orghast» di Peter Brook e Ted Hughes*, trad. it. di M. Vitta, Milano, Feltrinelli, 1974.

Dennis Kennedy, recensione a A. C. H. Smith, *Orghast at Persepolis: An Account of the Experiment in Theatre Directed by Peter Brook and Written by Ted Hughes*, *Educational Theatre Journal*, vol. 25, n. 4, 1973, pp. 524–526.

Richard Schechner, Mathilde La Bardonnie, Joël Jouanneau, Georges Banu, Anna Husemoller, "Talking with Peter Brook", *The Drama Review: TDR*, vol. 30, n. 1, Spring 1986, pp. 54–71

Georges Banu, "Peter Brook", in Michel Corvin (a cura di), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse-Bordas, 1998.

Gautam Dasgupta, "Peter Brook: The Man Who...", *Performing Arts Journal*, vol. 18, n. 1, 1996, pp. 81–88.

Paul Taylor, “Peter Brook: The Director Who Wrote the Book”, *The Independent*, 5 settembre 2008.

Sheneese Thompson, “The Proliferation of Yorùbá Religion in the Atlantic during the Nineteenth Century: The Portability of the Orisha”, *Yoruba Studies Review*, vol. 7, n. 2, 2023, pp. 1–16.

Rosaria Ruffini, “«Theatre is a weapon». Le lotte teatrali contro le diseguaglianze razziali di salute nel Sudafrica del postapartheid tra Aids e Covid-19”, *Socioscapes. International Journal of Societies, Politics and Cultures*, vol. 3, n. 1, 2022, pp. 211–233.

Teatro, arti performative e filosofia

Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Bologna, Il Mulino, nuova ed. 2026.

Marco De Marinis, “Teoria della performance, Performance Studies e Nuova Teatologia”, *Mantichora*, n. 5, dicembre 2015, pp. 15–16.

Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. it. di Margherita Ciacci, Bologna, Il Mulino, 1997.

Erving Goffman, *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, New York, Pantheon Books, 1967.

Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero [Towards a Poor Theatre, 1968]*, a cura di Maria Ornella Marotti, Roma, Bulzoni, 1970.

Jacques Lecoq, *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, ed. ampliata, a cura di Marina Spreafico, Milano, Arsenale, 2021.

Yoshi Oida, *An Actor Adrift*, London, Methuen Drama, 1992.

Yoshi Oida, *L’attore fluttuante*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

Yoshi Oida, Lorna Marshall, *L’attore invisibile*, prefazione di Peter Brook, Roma, Bulzoni, 2000.

P. D. Ouspensky, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1976.

P. D. Ouspensky, *La quarta via. Discorsi e dialoghi secondo l’insegnamento di G. I. Gurdjieff*, trad. it. di Paolo Valli, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1974.

Richard Schechner, *Environmental Theater*, New York, Hawthorn Books, 1973.

Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, 3rd ed., London-New York, Routledge, 2013.

Richard Schechner, *Introduzione ai Performance studies*, a cura di D. Tomasello, prefazione di M. De Marinis, Milano, Cue Press, 2018.

Testi di antropologia africana

Aimé Césaire, *Discorso sul colonialismo seguito dal Discorso sulla negritudine*, introduzione e cura di Miguel Mellino, postfazione di Boubacar Boris Diop, Verona, Ombre Corte, 2020.

Marco Aime, *Eccessi di culture*, Torino, Einaudi, 2004.

Marco Aime, *L'incontro mancato. Turisti, nativi, immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

Jean-Loup Amselle, *Logiche meticce. Antropologia dell'identità in Africa e altrove*, trad. it. di Marco Aime, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

Giovanni Azzaroni, Laura Budriesi, Cristiana Natali (a cura di), *Danzare l'Africa oggi. Eredità culturali, trasformazioni, nuovi immaginari*, Bologna, ALMADL – Università di Bologna, 2018.

Astrid Berg, "Jung in Africa", *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, vol. 25, n. 2, 2006, pp. 49–52.

Roberto Beneduce, Simona Taliani, "Un paradosso ordinato. Possessione, corpi, migrazioni", *Antropologia*, a. I, n. 1, 2001, pp. 15–42

Roberto Beneduce, *Trance e possessione in Africa. Corpi, mimesi, storia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

Hervé Bourges, *Léopold Sédar Senghor: lumière noire*, Paris, Mengès, 2006.

Blake W. Burleson, *Jung in Africa*, New York-London, Continuum, 2005.

Amadou Hampâté Bâ, *Aspetti della civiltà africana*, trad. it. di Giusi Valent, Como-Pavia, Ibis, 2018.

Amadou Hampâté Bâ, *Il saggio di Bandiagara*, trad. it. di Igor Legati, Vicenza, Neri Pozza, 2001.

Catherine Higgs, recensione a Loren Kruger, *The Drama of South Africa: Plays, Pageants, and Publics since 1910*, *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 35, n. 2/3, 2002, pp. 492–494.

Serge Latouche, *L'altra Africa. Tra dono e mercato [L'autre Afrique. Entre don et marché*, 1999], Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

Frank M. Kirkland, recensione di Souleymane Bachir Diagne, *African Art as Philosophy: Senghor, Bergson, and the Idea of Negritude*, *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 46, n. 3, 2013, pp. 462–466.

Adriana Piga, *L'Islam in Africa. Sufismo e Jihad fra storia e antropologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

Gilbert Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, nuova ed., trad. it. di Giuseppe Mongelli, Vincenzo Della Ratta e Blanche Lacoste, Torino, Einaudi, 2019.

Colin M. Turnbull, *The Mountain People*, New York, Simon and Schuster, 1972.

Paul Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, a cura di Costanzo Di Girolamo, Bologna, Il Mulino, 2001

Arnold van Gennep, *I riti di passaggio*, trad. it. di Maria Luisa Remotti, 9ª ed., Torino, Bollati Boringhieri, 2012; ed. orig. *Les rites de passage*, Paris, Émile Nourry, 1909.

Victor Turner, *Antropologia della performance*, ed. it. a cura di Stefano De Matteis, trad. di Stefano Mosetti, Bologna, Il Mulino, 1993; ed. orig. *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986.

Thomas A. Hale, *Griots and Griottes: Masters of Words and Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1998.

Cecilia J. Pang, recensione a Sotigui Kouyaté, *The Griot Voice (La Voix du Griot)*, *Theatre Journal*, vol. 51, n. 1, marzo 1999, pp. 88–89.

Marguerite Dupire, “The Position of Women in a Pastoral Society (The Fulani WoDaaBe, Nomads of the Niger)”, in Denise Paulme (a cura di), *Women of Tropical Africa*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1963, pp. 47–92.

François Bensignor, “Salif Keita”, *Hommes & Migrations*, n. 1256, luglio-agosto 2005, pp. 142–147, DOI: 10.3406/homig.2005.4381.

Nicola Melis, “Toumani Diabaté: In Memoriam”, *Affrica.org*, 19 giugno 2025, [online], <https://www.africa.org/toumani-diabate-in-memoriam/>.

Sheneese Thompson, “The Proliferation of Yorùbá Religion in the Atlantic during the Nineteenth Century: The Portability of the Orisha”, *Yoruba Studies Review*, vol. 7, n. 2, 2023, pp. 1–16, DOI: 10.32473/ysr.7.2.132800.

Colonialismo e letterature africane

Rustom Bharucha, *Rethinking the Intercultural Paradigm in Troubled Times*, paper presentato al simposio internazionale *Changing World, Challenging Boundaries*, dicembre 2018, trascrizione interna.

Rustom Bharucha, “Peter Brook’s *Mahabharata*: A View from India”, *Economic and Political Weekly*, vol. 23, n. 32, 6 agosto 1988), pp. 1642–1647.

Paola Beltrame, *C’è un segreto tra noi. Sotigui Kouyaté: il racconto di un griot a contatto con l’Europa*, Corazzano, Titivillus, 2005.

Gibson Alessandro Cima, “Resurrecting Sizwe Banzi *Is Dead* (1972–2008): John Kani, Winston Ntshona, Athol Fugard, and Postapartheid South Africa”, *Theatre Survey*, vol. 50, n. 1, maggio 2009, pp. 91–118, DOI: 10.1017/S0040557409000088.

Athol Fugard, *Boesman and Lena and Other Plays*, Cape Town, Oxford University Press, 1980.

Stefano De Matteis (a cura di), *L’isola. Reperti dal Sudafrica*, Milano, CLUED, 1985.

Birago Diop, *Les Contes d’Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1960.

Birago Diop, “Souffles”, in *Leurres et lueurs*, Paris, Présence Africaine, 1960, p. 64.

Birago Diop, *L’Os de Mor Lam*, Dakar, Nouvelles Éditions africaines, 1977.

Nelson Mandela, *Lungo cammino verso la libertà. Autobiografia [Long Walk to Freedom, 1994]*, trad. it. di Ester Dornetti, Adriana Bottini e Marco Papi, 5ª ed., Milano, Feltrinelli, 1997.

Alberto Moravia, *A quale tribù appartieni?*, Milano, Bompiani, 1972.

Alberto Moravia, *Lettere dal Sahara*, Milano, Bompiani, 1981.

Alberto Moravia, *Passeggiate africane*, Milano, Bompiani, 2012.

Pius Ngandu Nkashama, *Introduzione alle letterature africane. Le origini della negritudine*, trad. it. di R. Ricca, Torino, L’Harmattan Italia, 2001.

Armando Pajalich, Marco Fazzini (a cura di), *Poeti sudafricani del Novecento*, Venezia, Supernova, 1994.

Antonio Rubbi, *Il Sudafrica di Nelson Mandela*, prefazione di Massimo D'Alema, Milano, Teti, 1998.

Jean-Paul Sartre, *L'Orfeo nero. Una lettura poetica della negritudine*, Milano, Marinotti, 2009.

Jean-Paul Sartre, "Orphée noir", prefazione a Léopold Sédar Senghor (a cura di), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, 9e éd., Paris, PUF, coll. «Quadrige», 2015.

Edward W. Said, "Orientalism Reconsidered", *Cultural Critique*, n. 1, 1985, pp. 89–107.

Gayatri Chakravorty Spivak, "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism", *Critical Inquiry*, vol. 12, n. 1, 1985, pp. 243–261.

Wole Soyinka, *Africa*, Milano, Bompiani, 2015.

Wole Soyinka, *Il peso della memoria*, a cura di Massimo Gelardi, Milano, Medusa, 2007.

Wole Soyinka, *Mito e letteratura. Nell'orizzonte culturale africano*, Milano, Jaca Book, 1995.

Rosaria Ruffini, "The JazzLand of Freedom: l'improvisation dans les townships sud-africains pendant l'apartheid", in S. Chalaye, P. Letessier (a cura di), *Agir Jazz*, Caen, Éditions Passages et Traverses, 2020, pp. 97–108.

Kontein Trinya, "Protest without Placards: Themes and Techniques in Athol Fugard's Anti-Apartheid Plays", *Frontiers of Language and Teaching*, vol. 5, 2014, pp. 171–179.

Percy Mtwa, Mbongeni Ngema, Barney Simon, *Woza Albert!*, a cura di Temple Hauptfleisch, London, Methuen Drama, 2018.

Athol Fugard, John Kani, Winston Ntshona, *Statements: Sizwe Bansi Is Dead, The Island, Statements After an Arrest Under the Immorality Act*, New York, Theatre Communications Group, 1986.

Dennis Walder, "Resituating Fugard: South African Drama as Witness", *New Theatre Quarterly*, vol. 8, n. 32, novembre 1992, pp. 343–361, DOI: 10.1017/S0266464X00007132.

Athol Fugard, *The Township Plays: No-Good Friday; Nongogo; The Coat; Sizwe Bansi Is Dead; The Island*, a cura di Dennis Walder, Oxford, Oxford University Press, 1993.

Athol Fugard, "Preface", in *The Township Plays: No-Good Friday; Nongogo; The Coat; Sizwe Bansi Is Dead; The Island*, a cura di Dennis Walder, Oxford, Oxford University Press, 1993.

Can Themba, *The Will to Die*, a cura di Donald Stuart e Roy Holland, London, Heinemann Educational Books, 1972.

Sergio Lo Gatto, "The Suit. L'abito leggero del teatro di Peter Brook", *Teatro e Critica*, 15 febbraio 2013, [online].

Ned Riseley, "The Island – The Serpent Players: Athol Fugard's Theatre Company", *GradeSaver*, 14 novembre 2020, [online].

Brian Logan, "Listening to the Silence", *Mail & Guardian*, 11 febbraio 2000, [online].

Jesse Bucher, "Theatre and Performance in Alternative Histories of Steve Biko's Death in Detention", *Theatre Survey*, vol. 61, n. 2, maggio 2020, pp. 182–202, DOI: 10.1017/S0040557420000058.

Silvia Morosi, Paolo Rastelli, "La rivolta di Soweto, la strage che avviò la fine dell'apartheid", *Corriere della Sera – Poche Storie*, 13 aprile 2018, [online].

Riccardo Barlaam, "Lungo cammino per la libertà. La storia di Nelson Mandela. Uomo libero", *Il Sole 24 Ore*, 10 settembre 2015, [online], <https://st.ilsole24ore.com/art/notizie/2013-12-06/mandela-strage-sharpeville-074747.shtml>.

Antiwar Songs, "Woza Albert!", [online], <https://www.antiwarsongs.org/canzone.php/canzone.php?id=34758>.

Robben Island Museum, "Robben Island Prison", [online], <https://www.robben-island.org.za/>.

Risorse audiovisive

Georges Banu (a cura di), *Il teatro delle forme semplici. Peter Brook e il C.I.C.T. di Parigi*, regia di Massimo Bertolaccini, RAI – Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera, 1993.

Peter Brook, *The Tragedy of Hamlet*, film, Francia, 2002, 134 min., adattamento di Peter Brook e Marie-Hélène Estienne, produzione AGAT Films & Cie.

Peter Brook, *Incontri con uomini straordinari [Meetings with Remarkable Men]*, film, Regno Unito, 1979, sceneggiatura di Peter Brook e Jeanne de Salzmann, produzione Remar.

M. Ayats, Peter Brook, *A Theatrical Experiment in Africa [Sur le vif. Une expérience théâtrale en Afrique]*, videodocumentario, Paris, CIRT, 1978, archivi INA.

Tony Palmer, *Falls the Shadow: The Life and Times of Athol Fugard*, documentario, produzione Portobello Pictures, 2012.

Gerald Feil, *The Empty Space*, documentario sul lavoro di Peter Brook e dell'International Centre of Theatre Research, 1973, estratto audiovisivo, [online], YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=eC5CLkIgNEE> (consultato il 12 settembre 2026).

William Shakespeare, *King Lear*, adattamento e messinscena di Peter Brook, con Orson Welles, CBS, *Omnibus*, 18 ottobre 1953, registrazione audiovisiva, [online], YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Cf-knQzfuM4> (consultato il 12 settembre 2026).

Peter Brook, *La Cerisaie*, da Anton Čechov, versione filmata della messinscena teatrale, 1982, [online], YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=yIJza5pOPLs> (consultato il 12 settembre 2026).

Peter Brook, "Peter Brook on the Making of His 1985 Production of *The Mahabharata*", intervista video, Young Vic, 2015, [online], YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=fPenEBJ4ZdI> (consultato il 12 settembre 2026).

Peter Brook, "Peter Brook: The Esoteric and the Profane in Shakespeare", conferenza-intervista, British Library, 30 giugno 2016, [online], YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=Y_8izLe2FBg (consultato il 12 settembre 2026).

Peter Brook, Ben Kingsley, Frances de la Tour, Peter Holland, "Peter Brook and Associates: *A Midsummer Night's Dream*", conversazione sulla messinscena di Peter Brook del 1970, British Library, 2016, [online], YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=H9qmhn89x-E> (consultato il 12 settembre 2026).

Sitografia

Théâtre des Bouffes du Nord, "L'histoire du théâtre", [online], <https://www.bouffesdunord.com/fr/le-theatre/lhistoire>.

Peter Brook – Official Website, [online], <https://www.newspeterbrook.com/>.

Peter Brook, "Beckett by Brook", Peter Brook – Official Website, 27 febbraio 2018, [online], <https://www.newspeterbrook.com/2018/02/27/beckett-by-brook/>.

GRAMMY Awards, "Salif Keita", GRAMMY.com, [online], consultato il 13 settembre 2026. [Pagina ufficiale di Salif Keita su GRAMMY.com](#)

TheatreVoice, "Peter Brook, The International Centre for Theatre Research", 3 settembre 2015, [online], <https://www.theatrevoice.com/video/peter-brook-international-centre-theatre-research/>.

Iain Fisher, *Athol Fugard*, [online], <https://www.atholfugard.com/>.

Les Archives du spectacle, “The Island”, di Athol Fugard, John Kani e Winston Ntshona, mise en scène Athol Fugard, Théâtre des Bouffes du Nord, 6 ottobre 1999, [online], <https://lesarchivesduspectacle.net/s/27264-The-Island>.

Les Archives du spectacle, “Visites”, di Jon Fosse, mise en scène Marie-Louise Bischofberger, creazione 20 luglio 2002, Festival d’Avignon; Théâtre des Bouffes du Nord, stagione 2002–2003, [online], <https://lesarchivesduspectacle.net/s/5317-Visites>.

Peter Brook, “A View of The Island”, *Black Plays Archive*, [online], <https://www.blackplaysarchive.org.uk/a-view-of-the-island-by-peter-brook/>.

Romaeuropa, “The Suit”, Teatro Palladium, stagione 2013, [online], <https://romaeuropa.net/archivio/palladium/stagione-2013/the-suit/>.

Ringraziamenti

Un ringraziamento speciale va alla mia famiglia e, in particolare, al mio compagno di vita, originario del Camerun, e a nostro figlio. La loro presenza nella mia vita ha contribuito a rendere più vivo e concreto l’interesse per il dialogo tra Europa e Africa. Aver incontrato, attraverso di loro, una cultura, una sensibilità e una visione del mondo che sono diventate parte della mia quotidianità ha dato a questa ricerca un significato che va oltre il semplice interesse teorico o artistico.

Anche per questo motivo ho sentito il desiderio di avvicinarmi, tramite il teatro, a un mondo che è entrato a far parte della mia vita e di cercare nuove possibilità di incontro, ascolto e conoscenza tra culture diverse.

Un ringraziamento particolare va anche a Mamadou Dioume, che ho incontrato alcuni anni fa durante un laboratorio teatrale. Nonostante la fatica iniziale, ho continuato a seguire quel percorso, fatto di esercizi fisici intensi e di pratiche che, in un primo momento, non riuscivo

pienamente a comprendere. Quell'esperienza mi ha permesso di percepire, per la prima volta, che il mio amore per l'arte non era legato esclusivamente al desiderio di fare l'attrice, ma anche alla necessità di attraversare un'esperienza umana e conoscitiva più profonda. In quell'occasione ho sviluppato un modo diverso di intendere il teatro: non soltanto rappresentazione, ma ascolto, presenza, disciplina e relazione con l'altro.

A loro, dunque, va una parte speciale della mia gratitudine, perché, in modi diversi, hanno contribuito a condurmi verso questo percorso di ricerca e verso le domande che lo hanno accompagnato.