

Performing horses

Cavalli in scena tra Ottocento e Novecento

Laura Budriesi

Se si vuole attribuire una data simbolica all'inizio del naturalismo a teatro, si può indicare il 19 ottobre 1888, quando veri quarti di bue furono appesi in scena da André Antoine per lo spettacolo *Les Bouchers* al Théâtre Libre: la scena rappresentava una vera macelleria, soltanto che l'effetto verità, invocato da Zola appena pochi anni prima,¹ si produsse fino in fondo e la carne iniziò a marcire in scena a causa delle luci della ribalta con un effetto macabro e soffocante.

In questo saggio ci si concentrerà, invece, su animali vivi e vegeti, particolari, ma a tutti gli effetti performer e, nello specifico, sui cavalli. L'idea è quella di focalizzare l'attenzione relativamente ad alcuni momenti della storia del teatro nei quali la presenza animale in scena ha fatto la differenza. Queste riflessioni vogliono essere un omaggio a uno degli animali più presenti nei miti, nelle religioni, nelle arti, nelle letterature – creatura centrale in molte culture che gli attribuiscono il ruolo di accompagnatore delle anime dei defunti e di animale alato che vola nel mondo superiore – e, ancora oggi, fortemente legato alle culture sciamaniche. Gli esempi che porterò vanno dal Settecento londinese, che ha visto la nascita dell'*hippodrama*, al Théâtre Zingaro – fondato da Bartabas negli anni Ottanta del Novecento, in Francia, in cui i cavalli attori sono, a tutti gli effetti, membri della compagnia - agli animali portati in scena dalla Societas Raffaello Sanzio, fondata negli stessi anni del Théâtre Zingaro, che testimonia una modalità differente del rapporto degli animali con la scena. Nella Societas i numerosi non-umani convocati non devono “recitare”, compiere azioni sul palco, ma soltanto apparire, essere. La compagnia cesenate, guidata da Romeo Castellucci, ha prodotto spettacoli con molte specie animali, ma il cavallo è indubbiamente figura ricorrente.² La specificità e il valore degli esempi che propongo consiste nella effettiva presenza di cavalli in scena, ma, va notato, che la rilevanza di questi animali – a partire dall'*hippodrama* londinese – è stata a lungo trascurata dagli studi teatrali, nei quali, semmai, i cavalli in scena sono stati interpretati come segni, metafore o rappresentazioni delle virtù umane. Al contrario, gli *Animal Studies*,³ con rivendicazioni di carattere etico-politico,

¹ Émile Zola, *Le naturalisme au théâtre. Les théories et les exemples*, Bibliothèque Charpentier, Paris 1881.

² Per un ampio excursus sul ruolo del cavallo nella storia e nelle arti, cfr. Gavina Cerchi, *Equus in fabula. Immagini del cavallo tra mito, arte, letteratura*, Edizioni ETS, Pisa 2012.

³ Il campo interdisciplinare degli *Animal Studies* comprende un vasto spettro di discipline nell'ambito

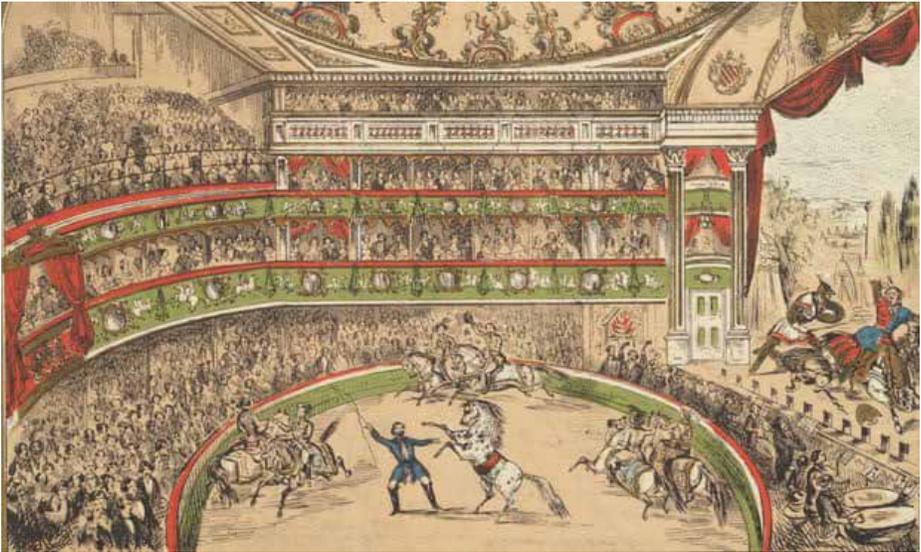


Fig. 1. Astely's Amphitheatre, Londra.

hanno messo in evidenza i ruoli che gli animali hanno giocato nella storia umana e la conseguente necessità di esplicitarli e teorizzarli, anche all'interno della storia delle arti performative. Studi recenti accordano anche al cavallo la possibilità di vestire una *fictitious persona*, un personaggio, all'interno di vere e proprie performance inter-specie.⁴

delle scienze umane, sociali, biologiche e cognitive. Sebbene non ne esista una definizione universalmente accettata, uno dei maggiori interessi di chi vi aderisce è sicuramente quello di collocare le questioni concernenti gli animali al centro della ricerca critica. Su questa linea si vedano i numeri monografici di alcune riviste: *On Animals*, «Performance Research», V, 2 (2000) – alcuni articoli di questo numero sono qui citati; *Turning Animal*, «Performance Research», XXII, 2 (2017); Una Chaudhuri (a cura di), *Animals and Performance*, «TDR. The Drama Review », LI, 1 (2007). Si vedano inoltre, Lourdes Orozco, Jennifer Parker-Starbuck (a cura di), *Performing Animality. Animals in Performance Studies*, Palgrave Macmillan, London-New York 2015; Lynn Turner, Undine Sellbach, Ron Broglio (a cura di), *The Edinburgh Companion to Animal Studies*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2018, in particolare la voce *performance* curata da Undine Sellbach (ivi, pp. 380-396). Rimando anche all'articolo di chi scrive, con bibliografia sul tema, *Il caso di Jackie the Baboon. Dalla teoria della performance agli Animal Performance Studies*, «Mimesis Journal. Scritture della performance», VIII, 2 (2019), pp. 31-53.

⁴ Cfr. Karen Raber, Monica Mattfeld (a cura di), *Performing animals. History, Agency, Theater*, Pennsylvania State University Press, University Park 2017; Una Chaudhuri, *The Stage Lives of Animals. Zooësis and Performance*, Routledge, Abingdon-New York 2017, in particolare il capitolo “War Horses and Dead Tigers: Embattled Animals in a Theater of Species”, pp. 181-195; Una Chaudhuri,

Horses like actors: Astley e l'hippodrama

In 1811, Covent Garden had “the most profitable season in its history” [...] Matthew Gregory Lewis’s *Timour the Tartar* was a surprising departure for the patent theater, one born out of financial desperation. [...] This revolution was not caused by the play’s content, which was in keeping with many other popular Orientalized melodramas staged at the time, but by the actors. Performed by John Astley’s equestrian troupe from Astley’s Amphitheatre, Westminster Bridge, *Timour* was the first play staged at a legitimate theater written specifically for the inclusion of nonhumans as agential actors central to the production’s plot.⁵

John Astley, l’inventore del circo modernamente inteso, era un soldato reduce dalla guerra dei sette anni. Quando ritornò a Londra costruì, nel 1776, un’arena per eseguire spettacoli con la sua troupe equestre, l’Astley’s Amphitheatre (fig. 1). Essere stato un soldato aveva significato condividere, pelle a pelle, la vita e la morte con il suo cavallo sul campo di battaglia e questo aveva reso il loro legame molto forte:

The equestrians who created modern circus were for the most part former cavalrymen whose lives often depended on their horses. The strong bond between humans and horses in modern circus thus had its origins on the battlefield. J. M. Brereton writes that “the [cavalryman] came to regard his horse almost as an extension of his being”.⁶

Gli spazi dedicati al tempo libero, a Londra, erano allora molto frequentati da chi desiderava vedere esibirsi gli ex soldati che si esibivano stando in piedi in groppa ai loro cavalli, offrendo manifestazioni di atletismo, forza e potenza che esaltavano l’élite combattente della cavalleria britannica.

Insieme all’ippomania, che prese piede a Londra già a partire dalla fine del Settecento, si diffuse l’*hippodrama* di cui vale la pena riportare alcune definizioni. Kimberly Poppiti definisce gli «equestrian drama» come «plays written or performed to include a live horse or horses enacting significant action or characters as a necessary part of the plot».⁷ Arthur Saxon, in modo simile, definisce l’*hippodrama* come «literally a play in which trained horses are considered as actors, with business,

Holly Hughes (a cura di), *Animal Acts. Performing Species Today*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2014, in particolare il capitolo di Kim Marra “Horseback Views: A Queer Hippological Performance”, pp. 111-130; Katie Lavers, *Horses in Modern, New, and Contemporary Circus*, «Animal Studies Journal», IV, 2 2015, pp. 140-172, Monica Mattfeld, “I See Them Galloping!” *War, Affect, and Performing Horses in Matthew Lewis’s Timour the Tartar*, in Raber, Mattfeld (a cura di), *Performing animals* cit., pp. 66-80, p. 68.

⁵ Ivi, p. 66.

⁶ Lavers, *Horses in Modern, New, and Contemporary Circus* cit., p. 146.

⁷ Kimberly Poppiti, *A History of Equestrian Drama in the United States. Hippodrama’s Pure Air and Fire*, Routledge, Oxford-New York 2018, p. 78.



Fig. 2. *Adah Isaacs Menken in Mazeppa*, Parigi.

often leading actions, of their own to perform».⁸

Lo spettacolo si era evoluto rispetto al circo equestre, ne erano protagonisti i cavallerizzi, in particolare Philip Astley, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo.

La stampa contemporanea descriveva gli *hippodrama* come «thrilling plays of blood, thunder and love»,⁹ a volte erano indicati come *quadruped drama*, perché, di fatto, le presenze di rilievo erano i quadrupedi, i cavalli, che rappresentavano spesso scene di battaglia che avevano avuto luogo in tempi più o meno recenti. Le rivoluzioni e le guerre fornivano le sceneggiature per spettacoli che evocavano il pericolo e Astley, come ex soldato, si trovava nella posizione giusta per rappresentarle con successo. I suoi cavalli costruivano perfetti personaggi a quattro zampe (*great four-legged characters*): «they were more than “normal” horses».¹⁰

I drammi erano scritti appositamente per includere i cavalli nel plot come personaggi necessari allo sviluppo dell'azione drammatica:

He soon realized that he could produce real drama as long as the action was performed on horseback. Thus, hippodrama was born. He adapted common stories and plays in a way where they could be performed on horses. Not only that, but the horses were the main actors. The horses had their own business, or leading actions, to perform that helped carry out the plot.¹¹

⁸ Arthur H. Saxon, *Enter Foot and Horse. A History of Hippodrama in England and France*, Yale University Press, New Haven 1968, p. 24.

⁹ Helen Stoddart, *Rings of Desire. Circus History and Representation*, Manchester University Press, Manchester 2000, p. 166.

¹⁰ Cfr. Mattfeld, “*I See Them Galloping!*” cit., p. 74, che rimanda al *Morning Chronicle* (London) del 30 Aprile 1811 e al *Morning Post* del medesimo giorno.

¹¹ Cfr. *Hippodrama*, Wikipedia, <<https://en.wikipedia.org/wiki/Hippodrama>> (ultima consultazione giugno 2020).

Astley, che voleva portare l'*hippodrama* nei teatri “patentati”,¹² non soltanto nel circo, si rese conto che poteva produrre veri drammi in cui l'azione doveva essere eseguita a cavallo. Scelse, per questo, storie e spettacoli comuni, in modo che potessero essere rappresentati a cavallo. Non solo, i cavalli ne erano gli attori principali: eseguivano le azioni decisive per il motore drammatico, come nell'esempio riportato qui all'inizio, quando il *Timour* divenne la produzione più popolare del XIX secolo e la stampa dichiarava: «we think we may venture to say that three-fourths of them came to see the horses – the horses – and nothing but the horses».¹³

L'elemento iconico del circo moderno, il *ring*, richiama la centralità dei cavalli in quel genere di spettacoli. La pista ad anello, innovazione sviluppata per la corsa nel circo nella seconda metà del XVIII secolo, rivoluzionò il modo in cui, successivamente, furono presentati gli spettacoli equestri. Prima che si sviluppasse l'anello, il *Trick Riding* – ovvero gli atti performativi con i cavalli al galoppo – veniva eseguito in linea retta; grazie al design spaziale dell'anello, gli spettatori vivevano un'esperienza realmente immersiva e avevano sempre in vista cavallo e cavaliere.

A Londra c'erano teatri costruiti appositamente per il genere equestre – l'anfiteatro di Astley, il Royal Circus e il padiglione olimpico – che combinavano il palcoscenico con un'arena a terra, il *ring*, separata dalla fossa dell'orchestra; scena e arena erano collegate da rampe a formare un unico spazio performativo. Lo snodarsi dell'azione drammatica tra palcoscenico e *ring* permetteva di interpretare scene intime insieme a complesse scene di battaglia. Questo modello fu esportato, nel primo decennio dell'Ottocento, a Parigi (Cirque Olympique) e a New York (Park Theatre).

Uno spettacolo di grande successo fu *Mazeppa*, o *Wild Horse of Tartary*, tratto dal poema di Byron che divenne un successo dell'anfiteatro di Astley nel 1831. Il ruolo di Mazeppa era un *breeches role*, ovvero una parte maschile rappresentata da una donna e il successo della performance era distribuito egualmente tra la performance del cavallo e quella dell'attrice-danzatrice.¹⁴

In una produzione di *Mazeppa* del 1861, il ruolo centrale fu assegnato ad Adah Isaacs Menken (fig. 2) (nata nel 1835), abile amazzone e attrice. Anche se altre donne, prima di lei, avevano interpretato il ruolo di Mazeppa, Adah Menken fu la

¹² Sulla base del *Licensing Act*, discusso dal Parlamento inglese, soltanto due teatri di Londra, il Drury Lane e il Covent Garden, ebbero la licenza, concessa da Lord Chamberlain, di rappresentare *spoken*, ovvero *legitimate drama* (termine che designa i generi teatrali più elevati, *serious drama*). Il disegno di legge si attualizzò in due fasi a distanza di dieci anni l'una dall'altra: nel 1737 e nel 1747. I teatri considerati illegittimi non potevano rappresentare *spoken drama*, ma potevano liberamente cimentarsi in tutti i generi teatrali considerati minori, come la pantomima, il melodramma, il dramma gotico, il balletto, il dramma equestre o acquatico.

¹³ Cfr. Mattfeld, “*I See Them Galloping!*” cit., p. 68, che rimanda al *Derby Mercury* (London) del 9 Maggio 1811.

¹⁴ A proposito di questo spettacolo portato a Parigi, cfr. Kari Weil, *Miss Mazeppa and the Horse with No Name*, in Raber, Mattfeld (a cura di), *Performing animals* cit., pp. 154-174.

prima ad attirare un ampio interesse per il ruolo: «Adah dueled, declaimed, and rode a wild stallion up a four-story stage mountain – while stripped apparently naked. From Albany to the Midwest and Nevada’s booming Virginia City, the crowds went wild over this man/woman performance».¹⁵

Il personaggio di Mazeppa di Adah Menken è rimasto fissato a lungo nell’immaginario contemporaneo per via della seduzione prodotta dal suo corpo nudo, sferzato sulla schiena di un cavallo in fuga. Tuttavia, al momento della morte prematura dell’attrice/amazzone, nel 1868, il suo funerale fu poco partecipato: la seguiva, fra i pochi, il suo cavallo, il cui nome, sebbene fosse stato protagonista di tante performance, non fu mai ricordato.

Aprire l’equitazione a teatro alle donne fu un momento importante nel processo di democratizzazione della cultura nel corso dell’Ottocento, sicché la parte di Adah Menken, *Miss Mazeppa*, divenne celebre anche per la particolare intimità e intesa che, in scena, si veniva a creare tra cavalli e amazzoni.

Storie che possono essere definite d’amore trans-specie: «for an all but naked woman to play Mazeppa on horseback was in many ways a seductive spectacle, and one that raised the specter of an interspecies love affair»,¹⁶ come si nota in alcune immagini divulgate nella stampa dell’epoca in cui la chioma di lei si fonde con quella del cavallo. Queste performance, che mettevano in forte discussione le idee correnti su genere, razza e identità e attribuivano ai cavalli *agency*, precorrono, nell’Ottocento, quello che si manifesterà, con maggiore forza, nel Novecento, ovvero lo stretto legame tra donne e animale, in particolare cani, come testimoniato negli scritti di Donna Haraway,¹⁷ di Marjorie Garber¹⁸ e di Alice Kuzniar:¹⁹ «trans-special love transcends the constrictions that gender and sexuality place upon the human body».²⁰

Questo significava trascendere i limiti sociali che il genere e il sesso imponevano: era la dimostrazione che, per alcune donne, poteva esistere altro, oltre al matrimonio e alla dipendenza dall’uomo: era un’aperta, forte sfida alle convenzioni sociali. I baci tra la Menken e il suo cavallo ricordano il passaggio di Donna Haraway in *Companion Species Manifesto*, in cui «constitutively, companion species», ovvero «the canid [...] Cayenne Pepper» e la «hominid» Haraway la donna e il cane condi-

¹⁵ Victor Gulotta, *A Dangerous Woman: New Biography of Adah Isaacs Menken Tells the Fascinating Story of America’s “Original Bad Girl”*, Press Release, 20 gennaio 2011, <<https://www.prweb.com/releases/2011/1/prweb8079237.htm>> (ultima consultazione giugno 2020).

¹⁶ Weil, *Miss Mazeppa and the Horse with No Name* cit., p. 142.

¹⁷ Donna J. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 1993; Ead., *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2008.

¹⁸ Marjorie Garber, *Dog Love*, Simon & Schuster, New York City 1996.

¹⁹ Alice A. Kuzniar, “I Married my dog”: on *Queer Canine Literature*, in Noreen Giffney, Myra J. Hird (a cura di), *Queering the Non/Human*, Ashgate, Aldershot 2008, pp. 205-226.

²⁰ Ivi, p. 208.

vidono baci;²¹ qui l'autrice stabilisce una connessione tra il baciare il suo cane e il divenire-con, la coevoluzione tra le specie, un processo incarnato:

“Ms Cayenne Pepper continues to colonize all my cells” [...] “Surely, her darter-tongue kisses have been irresistible” [...] “[I]nter-species kisses have the potential [...] to disrupt species boundaries”: each kiss “solicits an undecidability into the divisions between subjects and species once thought to be decisive”. Far from being divided by language, these kissing companion species are molecularly coevolving.²²

Nella stampa dell'epoca, apparvero caricature della Menken a cavallo, rappresentata come un centauro femmina, una “rivoluzione” se si pensa che il mito del centauro, fino al secolo precedente, era unicamente associato alla mascolinità.

Le performance di passione trans-specie hanno certamente influenzato la cultura francese ed europea di età moderna, ma va ricordato che nel momento di maggior *passione* per le performance della Menken venne fissata a Parigi la regolamentazione della macellazione dei cavalli, che doveva avvenire in “teatri” di tutt'altra sorta: i macelli comunali, luoghi che dovevano essere fuori della città, perché si credeva che lo spettacolo della morte fosse un incitamento alla violenza. Come accadeva per le esecuzioni capitali, anche la macellazione doveva essere marginalizzata per sopire l'insito fattore di “spettacolo”.²³

I cavalli, nelle performance di cui ho detto, giocavano, in effetti, ruoli di primo piano, ma se si vogliono associare i termini “animale” e “performance”, occorre sbarazzarsi della visione cartesiana dell'animale come congegno meccanico, perfetto meccanismo. I cavalli in scena stavano effettivamente recitando?

There was a difference between the equine persona adopted onstage and the performer behind it [...] that what the Horse did in the ring, he wouldn't do in the road [...] the equine actors in *Timour* and other hippodramas were adopting a fictitious history, skill, and learned behavior not in keeping with their own backgrounds, whether intentionally or not. As such, the acting animals of *Timour* certainly introduced uncertainties about what an animal was and could do.²⁴

Il lavoro partecipe dei cavalli nell'*hippodrama* contribuì a mutare il gusto teatrale: l'unione di uomini ed equidi rappresentava i valori nazionali inglesi negli anni di guerra e il *Timour* enfatizzava la ferma e diffusa convinzione che gli inglesi, come i cavalli del dramma, dovevano essere forti, coraggiosi e disposti a morire

²¹ Haraway, *The Companion Species Manifesto* cit., pp. 1-2.

²² Derek Ryan, *Orlando's Queer Animals*, in Jessica Bernam (a cura di), *A Companion to Virginia Woolf*, Wiley-Blackwell, Chichester 2016, pp 109-120, p. 112; le citazioni interne al passo riportato rinviano a loro volta a Haraway, *The Companion Species Manifesto* cit., pp. 1-2.

²³ Weil, *Miss Mazeppa and the Horse with No Name* cit., p. 152.

²⁴ Mattfeld, “*I See Them Galloping!*” cit., p. 73.

nella lotta contro il nemico: questo era merito dei cavalli e del loro riuscire a impersonare una *fictitious persona*, personaggio. Potevano anche recitare di morire in scena, tanto quanto gli attori umani: «the horses of Lewis's paradigmatic play were uncomfortable beings situated somewhere between actors, animals and humans. Their perceived ability to adopt a fictitious persona created uncertainty and fear in audiences. [...] They were majestic, special and other».²⁵

Inter-specie performance: Théâtre équestre Zingaro

«Equestrianism as a becoming-centaur for both rider and horse».²⁶ Le performance inter-specie del Théâtre Zingaro, guidato da Bartabas (dal 1984), sono celebri e, intorno a questo percorso, si può parlare di inter-soggettività. Secondo Bartabas, infatti, l'interazione tra umani e cavalli rappresenta la possibilità dell'incontro di due diverse ontologie ed epistemologie, una senso-motoria, percettiva, e una razionale, intellettuale, e della creazione, nelle performance, di un altro essere, derivato dall'unione di entrambi: il divenire centauro del cavallo e del cavaliere a un tempo. Il cavallo è l'animale guida degli sciamani, l'animale che riporta l'uomo a casa, dopo il viaggio. Un cavallo, un lucido frisone nero, dona il nome al gruppo:

C'est ce soir-là, après avoir copieusement arrosé l'arrivée du nouveau venu, que nous avons décidé dans l'euphorie et à l'unanimité de le baptiser Zingaro. Il endosserait le nom de notre théâtre équestre et musical, premier nommé il donnerait à la troupe sa descendance. Plus tard, tandis que la fête se répandait dans la nuit et que s'épanchaient les cœurs imbibés, je me suis surpris, comme souvent, à ne plus trouver ma place. J'éprouve dans ces moments le besoin de me retirer; de m'évaporer sans au revoir ni salut. Je suis allé le rejoindre dans son box, je n'ai pas allumé, je me suis glissé dans son antre comme on se glisse sous les draps de l'amante endormie. Il était couché sur le flanc gauche, je me suis assis près de lui, il a tourné la tête vers moi sans se relever, un peu étonné de me voir, comme sorti d'un songe. Cette nuit-là, nous avons fait un pacte: j'allais contaminer son animalité et il allait me permettre d'exister parmi les hommes. Aux humains de mon espèce, nous allions nous révéler. Pour la vie.²⁷

È un contaminarsi reciproco il rapporto di Bartabas con i cavalli, che ricorda quello tra sciamano e animali guardiani. Gli animali presenti nei suoi spettacoli, in particolare i cavalli, partecipano di questo retroterra mitico, del resto centrale nei riti sciamanici, nei quali il cavallo è viaggiatore e messaggero in estasi, guardiano dell'equilibrio tra mondo fisico: rocce, vento, pioggia, animali e uomini.²⁸

²⁵ Ivi, pp. 78-79.

²⁶ David Williams, *The Right Horse, The Animal Eye – Bartabas and Théâtre Zingaro*, «Performance Research» *On Animals*, V, 2 (2000), pp. 29-40, p. 33.

²⁷ Bartabas, *D'un cheval l'autre*, Gallimard, Paris 2020, p. 5.

²⁸ Cfr. Mircea Eliade, *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Edizioni Mediterranee, Roma 1974;

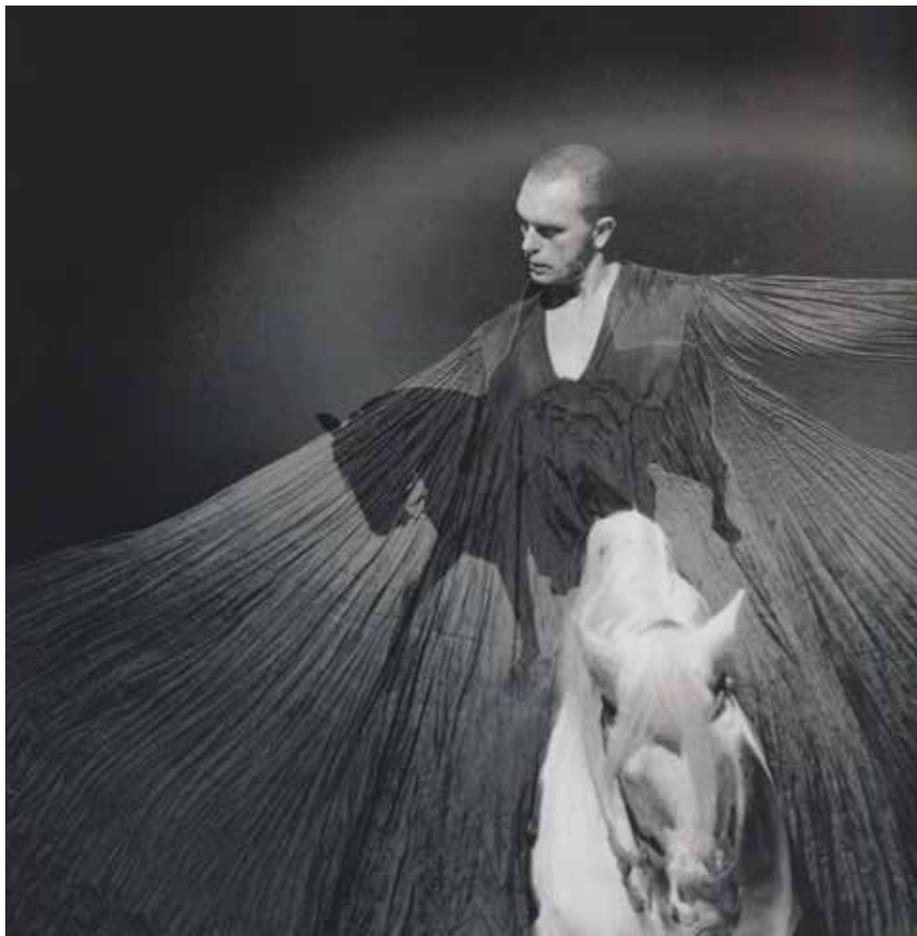


Fig. 3. Bartabas in *Eclipse* (1997-99), foto di Antoine Poupel

Bartabas, come uno sciamano, assume questo pensiero magico come codice di comportamento, all'interno come all'esterno del gruppo, e come *rituali* definisce le sue creazioni artistiche. Il viaggio spirituale avviene tra i diversi stati dell'essere e l'animale svolge la funzione di iniziatore. Gli animali, allo stesso tempo, come tutti gli appartenenti al clan, vivono prove che rappresentano vere iniziazioni, la cui trama è il travaglio della creazione stessa.

Ugo Marazzi (a cura di), *Testi dello sciamanesimo siberiano e centro asiatico*, UTET, Torino 2009.

Bartabas e il suo gruppo si trovano a Aubervilliers dal 1989, villaggio a pochissima distanza da Parigi, in un edificio lontano dalle caratteristiche tipiche di una sede di spettacoli: ricorda piuttosto un tempio orientale. Clément Marty, alias Bartabas, è un centauro dei tempi moderni: addestratore di cavalli, cavaliere lui stesso, coreografo e direttore di spettacoli equestri, nonché regista di film.²⁹ Il cavaliere che è dentro di lui si è manifestato fin dall'infanzia, finché, nel 1977, sulle strade dell'Andalusia, pensò di creare un teatro equestre e di dargli il nome del cavallo feticcio del gruppo, Zingaro. Nasce così il teatro equestre musicale che presenta spettacoli ispirati all'onirismo di Fellini, alla crudeltà di Artaud, in cui poesia, musica e misticismo si mescolano: al centro vi sono sempre i cavalli, che paiono sapersi muovere a passo di danza.

Medicine-man per il suo nomade entourage di uomini e cavalli è lui stesso, junglianamente un guaritore ferito, avendo subito da giovanissimo un incidente, i cavalli sono la sua medicina: «dans le moment d'incertitude, il va a poser son front sur le nez tiède et si doux de l'un de ses chevaux».³⁰ Con il gruppo non condivide soltanto i momenti teatrali, ma una esistenza in comune, che obbedisce a un'idea di *communitas* simile a quelle di altre grandi esperienze del Nuovo Teatro del Novecento, a partire dal Living Theatre.

Bartabas inventa, di fatto, un genere di teatro equestre nel quale il linguaggio non è costituito dalle parole, ma dai cavalli e dalle loro performance.

Il (l'art équestre) parle de la relation de l'homme et du cheval, exactement comme un danseur va parler de son rapport au corps ou à autrui. Ce qui m'intéresse, c'est de bien décrire cette relation entre l'homme et l'animal; pas tellement de montrer des chevaux. Pour en voir, il n'est pas nécessaire d'aller à Zingaro.³¹

Mettere al centro dello spettacolo cavalli-performer, significa uscire dal testo-centrismo, dal logocentrismo, per avventurarsi nello "spazio riempito di segni", evocato da Artaud, in cui l'emozione si costruisce insieme alla musica. La partitura dei movimenti si sviluppa nel corso delle prove e prescinde da qualunque copione scritto.

I say to the people in the company, "you [are] not playing a role, you are playing yourself". It's not like theatre – "this year you are going to play the old man or the killer..."
No you are playing yourself. So during the time that these people have been working

²⁹ Le produzioni del Théâtre Zingaro sono entrate nei programmi del festival di Cannes e di quello di Venezia: *Mazepa* (1993), *Chamane* (1995), *Les chevaux voyageurs* (2019), *Galop arrière* (2010).

³⁰ Françoise Gründ, *La Ballade de Zingaro*, Éditions du Chêne, Paris 2000, p. 41.

³¹ Sophie Lebeuf, *Philosophie équestre, interview de Bartabas*, citato in Maria Alessia Sini, *Rapporti tra teatralità e ritualità con particolare riferimento a Bartabas*, tesi di Laurea, Università degli Studi di Sassari, a.a. 2010-2011, p. 92.



Fig. 4. *Eclipse* (1997-99), foto di Alfons Alt

with me – sometimes ten years or more – it is different aspects of their personality, the performers have to find it in themselves to propose something different. It is like that with the horses too...³²

Bartabas non rinuncia alla pista, al ring circense, per via della vicinanza alla terra, ma è lontanissimo dall'idea di circo, in cui ciò che conta è la ripetizione del pezzo di bravura; nei suoi spettacoli la pista, semmai, evoca la circolarità: «arène

³² *Eclipse Theatre Zingaro and Bartabas*, «The Horse Magazine Australia», 5 luglio 2010 <<http://www.horsemagazine.com/thm/2010/07/eclipse-theatre-zingaro-and-Bartabas/>> (ultima consultazione giugno 2020).



Fig. 5. *Eclipse* (1997-99), foto di Alfons Alt

de jeux sanglants ou arche de Noé [...] la piste circulaire offre, sans concession, les visions totales de l'humain qui s'engloutit ou renaît. Le sens de la théâtralité de Bartabas est circulaire». ³³ Non posiziona gli spettatori di fronte, ma fa sì che chi assiste possa abbracciare l'intero spettacolo con il proprio sguardo: «Rainer Maria Rilke souligne que regarder en face, c'est se détacher du monde en lui donnant une configuration d'objet. En revanche, rester dans l'ouvert de la vision circulaire, c'est

³³ Gründ, *La Ballade de Zingaro* cit., p. 36.

garder le sens du pur espace. “En cet espace, nous pouvons encore le rencontrer dans le regard des animaux”» (Rilke, *Les Élégies de Duino*).³⁴

L'intento non è mai virtuosistico o acrobatico: è il corpo del cavallo a essere, come quello di un ballerino, strumento espressivo da cui lasciarsi toccare.

Dalla Corea, dalla Georgia, dal Rajasthan, dal Kerala provengono gli artisti che hanno collaborato alle produzioni: la tribù Zingaro resta aperta e permeabile a culture altre e l'aggancio a quelle tradizioni passa attraverso materiali musicali arrivando a costituire un'eterogeneità seducente. Le musiche sono spesso connesse alla pratica sciamanica come il *pansori*, erede di canzoni epiche dello sciamanesimo coreano per l'opera *Éclipse* (1997-99) (figg. 3, 4, 5). Ne escono suoni che non sembrano prodotti da una gola umana. Una gola che è arrivata a sanguinare, a spezzarsi nel lungo apprendistato. Una voce rauca, bestiale, ma anche soave. Per quest'opera Bartabas chiama musicisti coreani che suonano melodie *shinawi* e una cantante *pansori* che deriva le proprie abilità e conoscenze dalle cerimonie *kut*, sciamaniche, condotte, nella più parte, da medium femminili e sceglie i cavalli più sensibili tra cui Zingaro e Picasso.

Lo spettacolo inizia sotto la luna, si sente risuonare un canto e si staglia la sagoma scura della cantante *pansori* Sung Sook Chung. Tutto è avvolto nella tenebra, a eccezione della bianchissima pista su cui cade candida neve. La narrazione si fa metafisica, essenziale, nell'arte del levare gioca sui contrasti di ombra e luce, bianco e nero, senza un testo scritto a cui rifarsi e si perde nella musica, nella luce, nella danza dei cavalli e nello svolazzare dei costumi che rendono i corpi umani ampie corolle di seta, al di là del maschile e del femminile. In questo spettacolo ogni strumento utilizzato possiede morfologia e senso particolari: dal *taegum*, flauto traverso di bambù che produce suoni giocosi e strazianti, al grido stridente del flauto *piri*, alla delicatezza dell'*haegum*, strumento a due corde di seta, alla chitarra *kayagum* a 12 corde che fa vibrare l'aria, al tamburo *puk*, a due pelli, che accompagna il canto della *pansori*. Bartabas inventa una tonalità di luce irreali, fredda, metafisica e, come, durante un'eclissi, si è obbligati a seguire il percorso dei pianeti attraverso un vetro opaco, così accede nel gioco scenico in cui cavalli, musicisti, attori e danzatori creano un percorso labirintico in cui lo spettatore è libero di ritrovarsi o perdersi: «the idea was to illustrate the inside of the relationship between man and horse, not the outside – not the horse galloping, more the inside. So it was music from Asia because that is more inside, very slow».³⁵

Il bianco di *Éclipse* evoca l'inferno freddo dell'artico, con le superfici implacabili che assorbono i viventi. Uomini e animali, non potendo lottare, rinviano alla magia degli sciamani presso i quali i cavalli sono i guardiani del cosmo per tornare

³⁴ Ivi, pp. 36-37; cfr. Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino – Les Sonnets à Orphée*, Le Seuil, Paris 1974.

³⁵ *Eclipse Theatre Zingaro and Bartabas* cit.

al legame, profondo e dimenticato, che lega uomo ed equide. In questa, come in altre messe in scena, si prescinde dall'antropocentrismo, l'uomo è semmai parte di un insieme più vasto, in cui riaffiora l'estetica del teatro orientale, dove non c'è distinzione ontologica tra uomo e natura:

Il rapporto tra uomini e cavalli è qui particolare, è un rapporto a tu per tu, tra due entità differenti ma comunicanti. A volte il rapporto tra uomo e cavallo è perfettamente paritario, altre volte quest'ultimo acquista un aspetto quasi magico, diventa quasi un'apparizione fiabesca. Ci sono molti momenti all'interno dello spettacolo in cui questi rapporti son esemplificati e risultano chiaramente visibili.

Alcune volte il cavallo è visto esattamente come il doppio dell'uomo, ad un certo momento due ballerini, quello bianco e quello nero, l'uno di fronte all'altro con le teste che si toccano (a quattro zampe) "diventano" due cavalli.³⁶

Alla fine, dopo che la luce irreal e la neve portano via gli attori dal palco e la *pansori* ha combattuto con il suo canto contro le potenze invisibili e ha mostrato la sua inumanità-animalità, entra il cavallo Zingaro e, come un vero attore, si muove nella luce lattea, si sdraia, lascia sulla sabbia e sulla neve di carta un addio, Zingaro era malato. Bartabas ha scelto per lui questo finale da "attore" attraverso cui evocare l'idea che Zingaro realmente se ne sarebbe andato per sempre.

Altro grande classico del Théâtre Zingaro è *Chimère* (1994-96) (fig. 6). L'uomo, in questo quadro, è permeato e contaminato dalle forze naturali, dall'acqua come dal vento, dagli onnipresenti cavalli e dalla terra ocra che calpestano. Sono elementi originari da cui nasce la vita stessa. La terra rimanda forse al suolo dell'India da cui trae ispirazione e musica lo spettacolo, un'India di sabbia e rocce le cui sonorità richiamano forse versi animali: «le *dha*, hennisement du cheval correspondrait approximativement à un la, le *ni*, barrissement de l'éléphant, à un si, le *sha*, cri du paon, à un do, le *ri* meuglement de taureau, le *gâ*, bêlement de la chèvre, la *pa*, le chant du coucou, le *ma*, le cri de la grue, etc».³⁷

Al centro del deserto, che è la pista, sta una grande pozza d'acqua, all'inizio dello spettacolo viene evocato un rito indù da una danzatrice che soffia su candele accese. I cavalli e gli altri performer viaggiano in uno spazio in continuo mutamento di cui possiamo intuire la portata interiore.

Nello spettacolo *Triptyz* (2000) (fig. 7), abilmente, Bartabas fonde due opere di Stravinskij, *Le Sacre du printemps* e la *Symphonie de Psalms* all'opera di Boulez *Dialogue de l'ombre double*,³⁸ e lo definisce più vicino al sacro che alla

³⁶ Sini, *Rapporti tra teatralità e ritualità con particolare riferimento a Bartabas* cit., p. 143.

³⁷ Gründ, *La Ballade de Zingaro* cit., p. 103.

³⁸ Rivisitato nel 2020 come *Le Sacre de Stravinsky*, cfr., <<http://bartabas.fr/theatre-zingaro>



Fig. 6. *Chimere* (1994-96), foto di Alfons Alt

finzione spettacolare: «à cause de la grande violence de la musique et de la mise en scène, l'être humain devient cheval. [...] Il [Bartabas] n'évoque pas les chevaux, mais l'esprit des chevaux». ³⁹ E ancora: «Ses caravanes, sa musique, ses chevaux lui donnent l'apparence d'un cirque mais ici le spectacle est un rituel, la musique une vocation et l'amour des chevaux une religion». ⁴⁰

ro-2/spectacles/?lang=en#> (ultima consultazione giugno 2020).

³⁹ Gründ, *La Ballade de Zingaro* cit., p. 154.

⁴⁰ Bartabas citato in <<https://bartabas.fr/zingaro/presentation/>> (ultima consultazione giugno 2020).

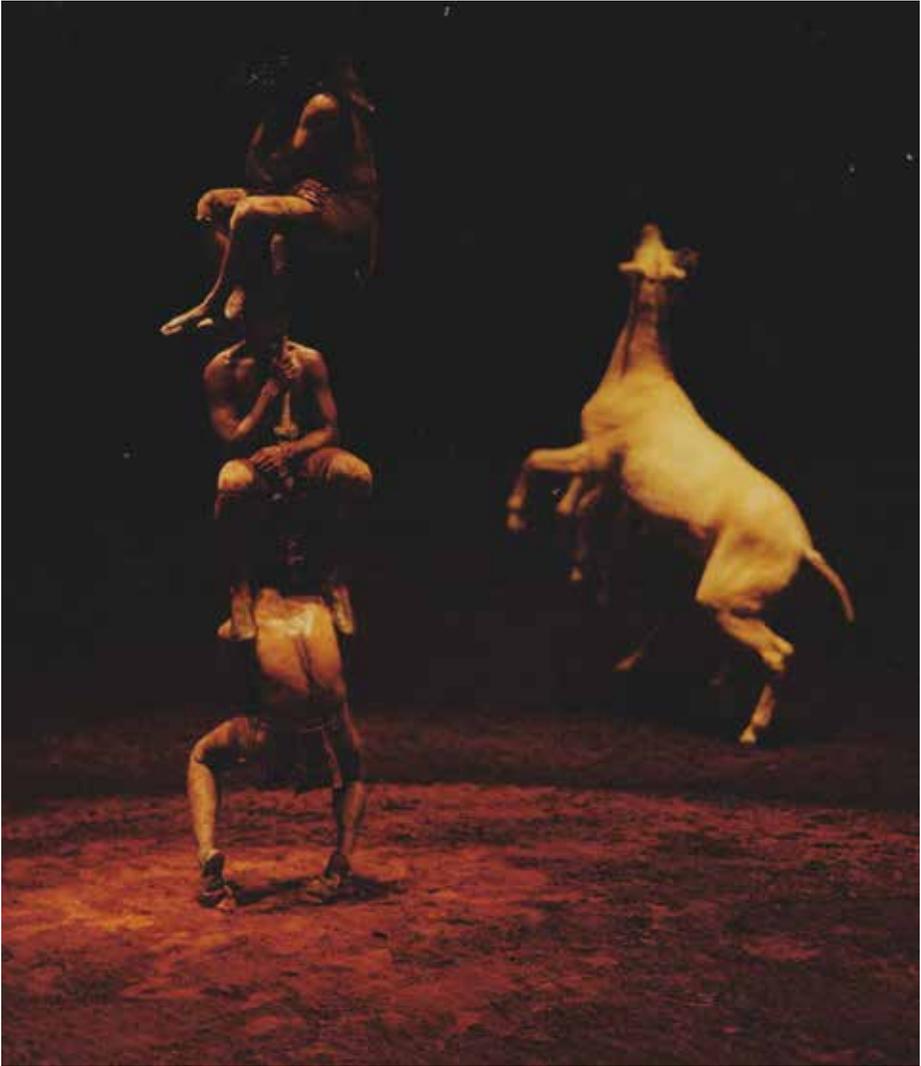


Fig. 7. *Triptyz* (2000), foto di Alfons Alt

Quando il danzatore Nižinskij confessò a Bartabas che nessun ballerino avrebbe potuto seguire quel ritmo, il celebre centauro rispose che i cavalli avrebbero potuto farlo, senza dubbio!

Il regista per questo lavoro cerca performer del Kerala, tra coloro che pratica-

no un'arte marziale millenaria, il *kaleripayattu*, che è alla base di tutte le forme spettacolari del sud dell'India ed esalta la potenza della natura. Terra rossa sulla pista a evocare figure di uomini e cavalli che tendono alla verticalità e suscitano inquietudine:

le sable couleur de braise incandescente semble cacher des pièges qui surgiront peut-être de cette terre secrète, énervée par des créatures à l'épine dorsale noire, ces hommes du Kerala qui rampent à la manière des batraciens de l'ère tertiaire et par les pieds lourds des chevaux qui écrasent le monticule.⁴¹

Per una produzione più recente, *Le centaur et l'animal* (2011), Bartabas ha scelto Ko Murobushi, maestro del *butô* giapponese e le parole di Lautréamont, i suoi canti, surreali e misteriosi (*Chants de Maldoror*), che narrano dell'incontro allucinato dell'uomo con se stesso. L'uomo è invaso dalla bestia, il divenire-animale è descritto da una voce narrante: una famiglia di rospi sotto le ascelle, una vipera che sostituisce il pene, dei ricci all'interno dei testicoli, delle meduse che sostituiscono i glutei. Un cavallo nero assume l'aspetto di Pegaso alato che allarga le sue grandi ali e compare come in un'apocalisse. Il dispositivo scenografico, che prevede una lastra specchiante, lo fa apparire e scomparire. L'arte equestre e il *butô* necessitano di un estremo controllo dei corpi, sia quello del cavallo sia quello del ballerino: il corpo del danzatore perde la sua parte umana e diventa figura astratta, corpo senza testa.

Rispetto all'opera *Ex Anima* (2018) (fig. 8), Bartabas ha spiegato che intendeva mostrare i cavalli puramente come loro stessi sono: «questo spettacolo saprebbe come avvicinare il pubblico il più possibile ai cavalli, a quello che sono realmente quando non sono in esibizione, affinché possano scoprire altra bellezza, così che i cavalli insegneranno loro ad arrendersi al selvaggio».⁴² *Ex Anima* è quasi privo di presenze umane, a eccezione dei musicisti. I cavalli appaiono liberi o guidati solo da lunghe redini, così fini da essere invisibili. Purtroppo, nel 2019, durante una rappresentazione a Bordeaux un pony è morto. Dieci minuti prima della fine dello spettacolo, lanciato in corsa in completa libertà come è consuetudine negli spettacoli di Bartabas, è scivolato sui bordi rialzati della pista per poi cadere pesantemente nello spazio vuoto corrispondente all'ingresso degli artisti. Questo evento apre la questione se sia etico o meno utilizzare in scena animali, sottoponendoli anche al rischio, come in questo caso, di morte. La questione resta aperta.

⁴¹ Gründ, *La Ballade de Zingaro* cit., p. 157.

⁴² Bartabas citato in Susanna Forrest, *Just Horse Play?: "Ex Anima" by Théâtre Équestre Zingaro*, «culturised», 26 marzo 2018: <<https://culturised.co.uk/2018/03/just-horse-play-ex-anima-by-theatre-equestre-zingaro/>>, (ultima consultazione giugno 2020) (or.: «this show would know how to bring the audience as close to the horses as possible, to what they really are when they are not in performance, for them to discover other beauty, so that they'll [the horses] teach them [the audience] to surrender to wildness»).



Fig. 8. *Ex Anima* (2018), foto di Antoine Poupel

Se Bartabas è l'inventore di un nuovo linguaggio, come lo furono Kantor, il *Bread and Puppet*, o Grotowski, lo fa grazie al linguaggio che condivide con il rito di cui ripropone la lentezza, la ripetitività fino all'ossessività, i silenzi, attraverso i quali richiama il legame con l'animalità e con la parte più istintiva dei performer umani e anche l'esplorazione di stati alterati di coscienza, le antiche tecniche per raggiungere l'estasi. La ricerca dei performer è primariamente interiore, faccia a faccia con quel doppio che è il cavallo, presenza radicale in scena. Il cavallo è un animale forte, velocissimo e impulsivo, ma anche estremamente fragile e sensibile, possiede un linguaggio istintuale che rimanda, come la musica, all'inconscio: «symboliquement, le cheval sera différent pour chacun. Il est tour à tour l'incarnation de la liberté, de la force, de la violence, de l'énergie... C'est évidemment l'animal qui me fascine le plus».⁴³

⁴³ Lebeuf, *Philosophie équestre, interview de Bartabas*, citato in Sini, *Rapporti tra teatralità e ritualità*



Fig. 9. Societas Raffaello Sanzio, *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, 2001

Bartabas mette la questione dell'animalità al centro dell'esistenza contemporanea, pone un problema. La fantasia di un uomo magico può trascendere le barriere di specie? È il *medicine-man* dei suoi cavalli? Del suo clan?

Gli animali non umani, intrappolati in un infinito percorso di misconoscimento, sono spesso definiti nei termini di mancanza: di ragione, di memoria, di immaginazione, di linguaggio. Platone, Artistotele, Decartes, Hegel, non hanno raccontato nulla sulle particolarità e sulle differenze dei sensi animali. Ma cosa può il corpo di un cavallo?⁴⁴ David Williams, in *The Right Horse, the Animal Eye* descrive la capacità visiva del cavallo, impensabile negli umani, la più ampia di ogni mammifero di terra: gli equini vedono circa a 357 gradi e, attraverso questa suggestione, invita l'essere umano a *guardare diversamente* o a tentare di guardare come guarda un cavallo,⁴⁵ come è lo sguardo di Zingaro, il frisone, di Picasso, lo spagnolo, di Vinaigre, il lusitano: il progetto è quello della ricerca di un paradiso perduto dove l'uomo si trova in accordo con gli altri animali, con gli elementi, con la natura.

con particolare riferimento a Bartabas cit., p. 103.

⁴⁴ Gilles Deleuze, *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, ombre corte, Verona 2007.

⁴⁵ Williams, *The Right Horse, The Animal Eye* cit.

Divenire-animale nel teatro della Societas Raffaello Sanzio: i cavalli in scena

La forma più microscopica di performatività,⁴⁶ (fig. 9) il movimento inquieto degli spermatozoi di un cavallo, la più pura emanazione della *fitness* riproduttiva che riguarda ogni animale,⁴⁷ rappresentano un momento topico della partitura di Claudio Monteverdi per *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* in cui si finge il prelievo di spermatozoi da un cavallo bianco e maestoso, e se ne spia, attraverso un microscopio biologico, l'attività frenetica, ma uno spruzzo crudele di spermicida ne distrugge la vitalità. In questa messinscena già alcuni degli elementi caratteristici del lavoro della celebre compagnia cesenate, la Societas Raffaello Sanzio (ora Societas),⁴⁸ oltre alla componente animale – qui nella sua più minuta e originaria manifestazione – propone un altro elemento centrale dell'estetica del gruppo, l'uso delle macchine. La scena sperimenta la dialettica tra animato e inanimato, tra organismo e meccanismo.

In *Orestea (Una commedia organica?)* del 1995 appaiono il braccio meccanico di Oreste – il braccio assassino – e il corpo morto del capro scuoiato che sembra riprendere vita perché il respiro gli è insufflato attraverso un complesso meccanismo di tubi; sono modelli di *cyborg*,⁴⁹ corpo e macchina insieme. Metafora della

⁴⁶ Si veda Francesco Dallagà, *La presenza animale nel teatro di Romeo Castellucci e Societas Raffaello Sanzio*, tesi di Laurea, Università di Bologna, a.a. 2019-2020.

⁴⁷ Il concetto di *fitness*, in genetica, indica, il «valore relativo che misura la differenza nella capacità riproduttiva e di sopravvivenza di un particolare organismo (o genotipo) in un dato ambiente e nei confronti di un altro organismo della stessa specie»: cfr. *Fitness*, in *Enciclopedia della Scienza e della Tecnica*, Treccani, <[⁴⁸ Romeo Castellucci è uno dei protagonisti assoluti della scena contemporanea: i suoi lavori sono stati presentati in più di cinquanta paesi. Nel 1981 ha fondato la *Societas Raffaello Sanzio* con la sorella Claudia e Chiara Guidi. Nei loro spettacoli coinvolgono la comunità familiare, mamme, nonne e i numerosi figli di Castellucci e della Guidi. Importante la collaborazione con il musicista Scott Gibbons. Dopo la titanica impresa di *Tragedia Endogonia*, costituita da 11 episodi e 16 crescite \(opere performative brevi\), rappresentata in 10 città europee fra il 2002 e il 2004, il gruppo è entrato in crisi e si è diviso in tre. I fondatori ora intraprendono percorsi differenziati: Romeo Castellucci la regia, Claudia Castellucci la teoria e la pedagogia, Chiara Guidi la drammaturgia sonora. Si vedano, sul loro teatro, i numerosi contributi di Marco De Marinis, tra cui “*Il teatro elementale*” di Romeo Castellucci, in Id. *Ripensare il novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, Roma 2017, pp. 291-298 e *La Societas una e trina: da Tragedia Endogonia a oggi*, in Id. *Il teatro dopo l'età d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 396-399.](http://www.treccani.it/enciclopedia/fitness_(Enciclopedia-della-Scienza-e-della-Tecnica)/> (ultima consultazione giugno 2020).</p>
</div>
<div data-bbox=)

⁴⁹ *Cyborg*, contrazione di *cyberg* e *organism*, secondo Donna Haraway «significa organismo cibernetico e indica il miscuglio di carne e tecnologia che caratterizza il corpo modificato da innesti di hardware, protesi e altri impianti», Rosi Braidotti, *Introduzione*, in Donna Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 11. Si veda anche Mark O'Connell, *Essere una macchina*, Adelphi, Milano 2018. O'Connell è un esponente alla corrente transumanista che ricerca una forma di immortalità con l'ausilio della tecnologia, esplorando l'ipotetico inizio di una nuova era in cui i concetti di vita, morte, essere umano, saranno da ripensare completamente.



Fig. 10. Societas Raffaello Sanzio, *Oresteia (una commedia organica?)*, 1995, foto di Luca del Pia

tragedia è, quindi, il capro: «Il primo attore della storia del teatro è stato un capro, la radice di “tragedia” è proprio “capro”; nei culti di Dioniso il capro veniva ucciso, con l’accompagnamento di canti tristi, che poi si sono trasformati in tragedie».⁵⁰

La scena nella sua essenza viene definita da Romeo Castellucci come un organismo animale: «each theatre work I face assumes, for me, an organic quality which moves towards its own specific animality – I can summarize it in an animal form. [...] A good performance should condense itself in an image, the image of an organism, of an animal».⁵¹

«Nell’*Oresteia* sono i morti a dar vita all’azione».⁵² Questo nocciolo significativo della trilogia eschilea, tradotto in un’immagine efficacissima, è rappresentato dal corpo scuoiato del capro (fig. 10) rivitalizzato dal pneuma artificiale, corpo morto che rappresenta il cadavere di Agamennone. L’animale che sta per essere sgozza-

⁵⁰ Oliviero Ponte di Pino, *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*, ebook, Doppiozero, 2013, p. 27.

⁵¹ Romeo Castellucci, *The Animal Being on Stage*, «Performance Research» *On Animals*, V, 2 (2000), pp. 23-28, p.23.

⁵² Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, *Epoepa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio 1992-1999. Amleto, Masoch, Oresteia, Giulio Cesare, Genesi*, Ubulibri, Milano 2001, p. 147.



Fig. 11. Societas Raffaello Sanzio, *Oresteia* (una commedia organica?), 1995, foto di Luca del Pia

to può essere ogni personaggio della tragedia: la carne macellata richiama questo dolore, ogni persona che soffre è carne, *meat*.

Quella della Societas è un'*Oresteia* che deraglia verso la fiaba, verso l'*Alice* di Carroll: in questo caso l'immagine che fonde le due opere, apparentemente lontanissime, è quella del coniglio. Il piccolo quadrupede è seguito da una giovane

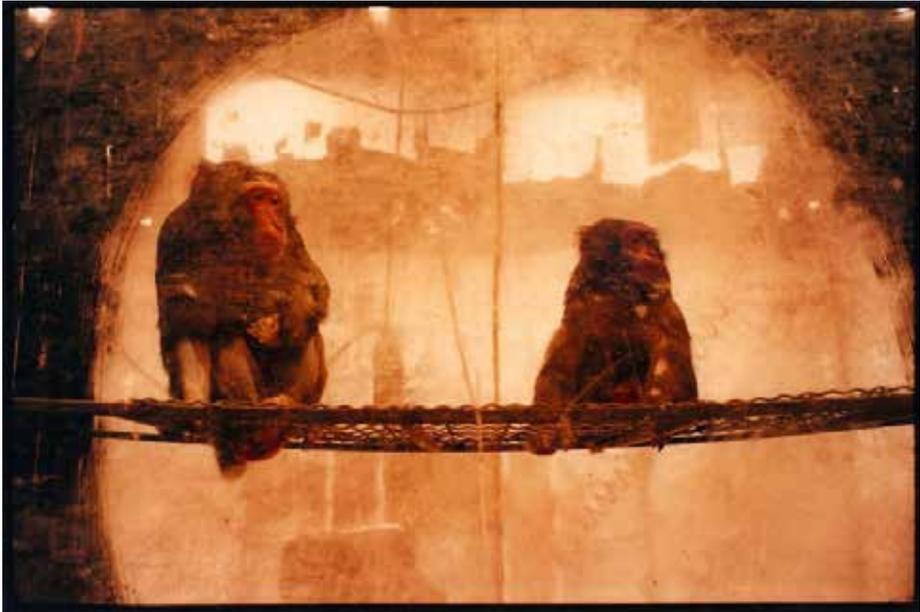


Fig. 12. Societas Raffaello Sanzio, *Oresteia (una commedia organica?)*, 1995, foto di Luca del Pia

vergine, sia nell'incipit di *Alice nel paese delle meraviglie*⁵³ sia in quello dell'*Oresteia* per via dell'inafausta battuta di caccia di Agamennone che precede il sacrificio della figlia, vero motore tragico. *Oresteia* di Castellucci pullula di conigli, da quelli di gesso, il coro inarticolato, muto, al coniglio-persona, parlante, che è il corifeo.

La fiaba è anche il regno magico in cui uomini e animali vivono (figg. 11, 12) in comune e dove gli animali parlano. La dimensione favolistica rappresenta quindi un ponte sia verso l'animalità che verso l'infanzia e infatti l'intento provocatorio della Societas è quello di cercare di ridestare un teatro pre-tragico, un teatro infantile al di là del linguaggio; e in questo passaggio è prioritario riportare l'animale sulla scena, l'animale del rito, il capro di Dioniso.

Un percorso dal linguaggio al simbolo, come osserva Ponte di Pino:

Tornare alle radici, fino alle origini. Risalire alle scaturigini del mito, *prima* della nascita della tragedia, lungo la traccia segnata da Platone e ripresa da Nietzsche. Non certo per rinchiudersi in una edenica e idillica età dell'oro, ma per ritrovare la forza perturbante

⁵³ Lewis Carrol, *Alice nel paese delle meraviglie*, Garzanti, Milano 1983.

del gesto e del segno. Dunque all'indietro, prima dei greci, prima della Bibbia, alla ricerca dell'anello mancante, verso l'origine della civiltà, fino ai miti fondanti dell'umanità, dove ancora si avverte l'eco del non-umano.⁵⁴

E ancora:

un cammino che sospinge verso il mito e ancora di più il rito. Verso il pre-umano e l'animale [...] E sospinge verso il corpo, il dato elementare della fisicità (fino addirittura al DNA...). Verso l'inorganico e la morte, in un teatro vitalissimo.⁵⁵

Teatro pre-tragico, rito, pre-umano, infantile, senza linguaggio: tutto rimanda alla centralità dell'animale sulle scene della Raffaello Sanzio, anche perché l'animale non recita, semplicemente è. Castellucci ritiene che l'animale sia depositario di una «super-tecnica»:

My goal is a technique that moves beyond itself – a super-technique resting on its own, vanished, agnostic and unprotected operation. Close to chance, to invisibility, as well as touching its opposite – the super-technique of the animal. Not being afraid to be wrong, but having a 'panicking fear' [*deima panikon*] of 'being there' on the stage.⁵⁶

Come sostiene Castellucci l'animale in scena è naturalmente e perfettamente a proprio agio, fiducioso del e nel proprio corpo e, nello stesso tempo, non si sente a proprio agio con quello che lo circonda.⁵⁷ L'animale non usa una tecnica specifica per stare in scena, sebbene la possiede al suo più altro livello: l'essere estraneo, alieno dalla scena, immobile e in stato di allerta, e ciò che lo rende libero di mostrare la massima affermazione del proprio corpo.

Se Castellucci definisce la sua scena come un organismo, liberamente dichiara anche che il teatro è un evento naturale in cui un albero o una capra hanno lo stesso peso di un essere umano, ogni cosa è un attore e ci parla dell'umanità:

In a theatre in which natural *jus* counts, a pine tree or a goat has a gravity equal to the human. Values are readdressed to a singular degree of affection, that of a mother towards her children: all the eggs look alike. Every living thing is 'actor'. He talks about humanity – and the animal, who is carrying the soul, is the actor's *eidōs hypostasis*, and is his shadow, obstacle, dream, desire, tongue, body, his pathos, ethos, rithmos.⁵⁸

⁵⁴ Ponte di Pino, *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio* cit., pp.36-37.

⁵⁵ Ivi, p. 89.

⁵⁶ Castellucci, *The Animal Being on Stage* cit., p. 25.

⁵⁷ Ivi pp. 25-26.

⁵⁸ Ivi, pp. 27-28.

Per comprendere le performance dell'attore del secondo Novecento la riflessione si sposta sui processi di smaterializzazione, ovvero il corpo che si prosciuga in immagine e voce, e su momenti di ibridazione con la macchina e l'animale.⁵⁹

Ritengo che uno degli elementi più rilevanti – ma a mio avviso non sufficientemente approfondito nelle letture critiche –⁶⁰ per comprendere il lavoro di Castellucci vada nella direzione di un “divenire animale”, che non è inteso come mimesi né come mera identificazione, ma come possibilità di essere trasformati dall'incontro con prospettive non umane: la dis-identificazione dell'uomo e dell'animale così come intesa da Deleuze e Guattari,⁶¹ ovvero come modificazione identitaria e decostruzione dell'essenza dell'essere umano e come concezione di una corporeità in divenire, un corpo che sconfinava verso l'altro da sé, un fare-corpo con l'animale.

Questo concetto mette in discussione l'essenza immutabile dell'essere umano e precorre la filosofia *post-human* di Roberto Marchesini in cui si confuta l'essenza pura o immutabile dell'essere umano, perché sempre coinvolto in momenti di sconfinamento o ibridazione con le alterità animali, delineando quindi un “antropodecentrismo”.⁶²

Nel teatro di Castellucci spesso gli attori umani nascondono l'ombra animale come nel caso di Clitennestra-Moby Dick. Etimologicamente Clitennestra significa “grande signora”, era quindi interpretata da una donna di duecento chili, «Clitennestra-balena. Il più grande mammifero. Melville. Creatura abissale, che trascina giù e a sé ogni cosa, con il risucchio di ogni sua trionfale e lenta immersione». ⁶³ Gli animali creano una costellazione simbolica, che si riverbera immediatamente sugli attori umani. In *Genesis. From the museum of sleep* (1999), ad esempio, Lucifero è descritto così: «il suo corpo nudo si rivela fiabesco: lungo e prosciugato come un pesce secco, è possibile contare ogni più piccolo osso, ogni

⁵⁹ Cfr. Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Mondadori, Milano 2007, p. 125 e segg.

⁶⁰ Si veda, ad esempio, Piersandra Di Matteo (a cura di), *Toccare il reale. L'arte di Romeo Castellucci*, Cronopio, Napoli 2015, che raccoglie i contributi presentati al Convegno tenutosi al Dams di Bologna il 5 aprile 2014, *La quinta parete. Nel teatro di Romeo Castellucci*. Nessuno dei numerosi saggi raccolti fa riferimento all'animalità. Rappresentano un'eccezione rispetto al tema, il lavoro, qui spesso citato, di Oliviero Ponte di Pino, *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*, del 2013, e il breve saggio di Felice Cimatti, *La bestia teatrale. L'animalità nel teatro di Romeo Castellucci*, in Salvatore Tedesco (a cura di), *Romeo Castellucci: estetica. Esperienza teatrale, tragedia, dramma musicale*, Meltemi, Milano 2018, pp. 135-157.

⁶¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 1996 e, degli stessi autori, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2002, p. 344.

⁶² Cfr. Roberto Marchesini, *Epifania animale. L'oltreuomo come rivelazione*, Mimesis, Udine 2014; Id., *Fondamenti di zooantropologia. Zooantropologia teorica*, Safarà, Pordenone 2014; Id., *Eco-ontologia. L'essere come relazione*, Safarà, Pordenone 2018.

⁶³ Castellucci, Guidi, Castellucci, *Epoepa della polvere* cit., p. 149.

nervo più sottile»,⁶⁴ e allo stesso tempo «un ragno caduto nella ragnatela di un altro».⁶⁵

Gli animali sono presenti come *resti*, come la zampa di gallina: «quel rituale luciferino che è *Genesi* ruota intorno a un oggetto sacro dai poteri misteriosi: la zampa di gallina, unico oggetto che ricompare nelle tre parti dello spettacolo»⁶⁶. Gli animali entrano, come abbiamo visto, morti – il capro tragico in *Orestea* – o ancor più spesso impagliati, come in *Genesi* (fig. 13), nelle teche all'interno del laboratorio di Madame Curie:

ecco una “grossa teca di vetro in cui un cane pastore tedesco imbalsamato si masturba meccanicamente con ritmo ossessivo, fino a farci vedere il conseguente getto di sperma che arriva al centro del palco; racchiuse in un'altra teca di vetro, un paio di ali di qualche grande uccello (...) fremono e battono una contro l'altra.”⁶⁷

Ma quelli che maggiormente ci interessano sono gli animali vivi che segnano una differenza profonda rispetto ai due esempi riportati sopra, sia all'*hippodrama* di Astley sia al Théâtre Zingaro di Bartabas, perché qui più che di *performing animals* si può parlare di presenze, di fantasmi:

Insomma, siamo molto lontani dal torero El Palestino, che si esibisce “per dimostrare al mondo che noi palestinesi non siamo dei terroristi ma gente normale”; ma anche dal circo o dal poetico cabaret equestre di Zingaro, che usano animali addestrati. Manca anche ogni compiacimento morboso: l'accostamento di attori e animali, semplicemente, vuole offrire l'occasione per riflettere sulla irriducibile differenza (una differenza sacra) tra “natura” e “cultura”, e sul mito come possibile ponte tra questi due mondi.⁶⁸

Se si vuole restare in tema di cavalli la Societas li ha mostrati in *Orestea*; oltre alle presenze evocate sopra, i cavalli appaiono come suoni, rumori di zoccoli all'inizio della trilogia tragica; i cavalli in carne e ossa sono quasi invisibili:

[RC] Sono sensazioni che non hanno una giustificazione. Sono due cavalli che ci portiamo in tournée e che vivono sulla scena un paio di secondi, non di più. È un problema di respiro. Sono due secondi molto potenti: in quei due secondi c'è la pura comunicazione della presenza dell'animale. Questo è un altro elemento fondamentale, proprio perché viene giocata ancora una volta la carta della fiaba dove gli animali convivono con gli umani, e dove anche gli animali hanno la parola. Nella seconda tragedia, *Le Coefore*, ci

⁶⁴ Ivi, p. 229.

⁶⁵ Ivi, p. 231.

⁶⁶ Ponte di Pino, *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio* cit., p. 73.

⁶⁷ Ivi, pp. 73-74.

⁶⁸ Ivi, p. 41.

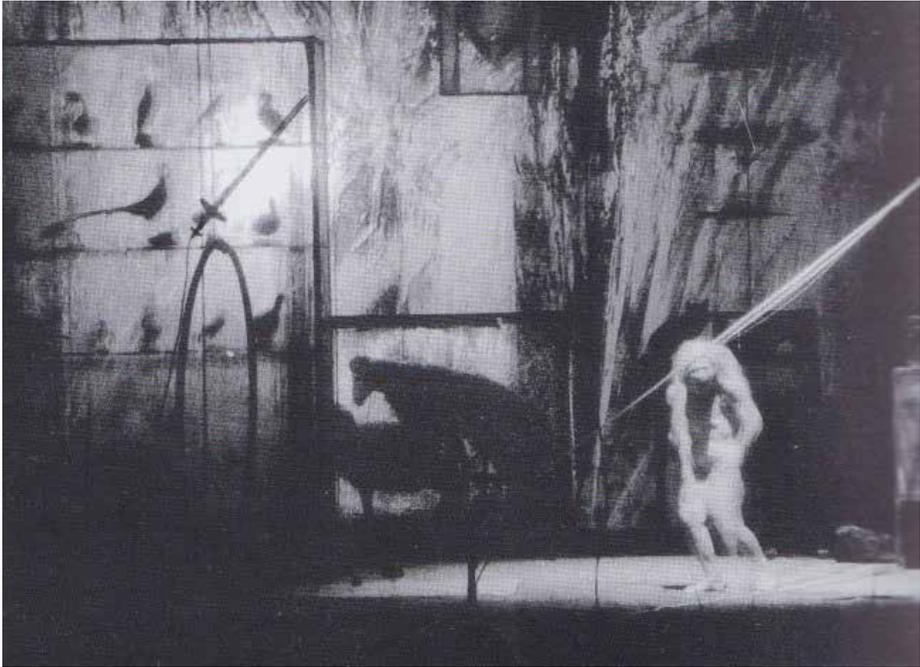


Fig. 13. Societas Raffaello Sanzio, *Genesi Genesi*. From the museum of sleep (1999), foto di Luca del Pia

sono due asini bianchi. Parrebbero quasi i due cavalli precipitati in una dimensione di miniatura. Sono due asini albinici, anche la scena nel frattempo è diventata completamente bianca, tutta piena di polvere, fino a creare quasi un paesaggio lunare: idealmente *Le Coefore* sono proiettate sulla luna.⁶⁹

Castellucci ricerca un corpo “perfetto” per ogni tipo di ruolo: *soma* in quanto *séma*, segno, in svariati casi gli attori sono scelti letteralmente per quello che sono invocando la potenza della letteralità della forma che riposa in se stessa. Gli animali sono sullo stesso piano degli attori, sono attanti, e dell’attore nel senso tradizionale rimane la superficie.⁷⁰

⁶⁹ Romeo Castellucci intervistato da Oliviero Ponte di Pino, in Ponte da Pino, *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio* cit., pp. 60-61.

⁷⁰ Si veda l’intervista di Antonino Pirillo a Romeo Castellucci, Antonino Pirillo, *Conversando con... Romeo Castellucci*, «Culture Teatrali on line», 2010, <<https://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/focus-on/607-conversando-con-romeo-castellucci.html>> (ultima consultazione giugno 2020).

L'intento quindi è lontanissimo dall'utilizzo in scena di animali ammaestrati, con specifiche competenze, ma il fine è mostrare con che naturalezza il reale, tramite l'animale, irrompe sulla scena nella sua materialità, in quanto realtà fisica e corporea dell'animale stesso. Lo zoo della Societas si porta dietro un effetto verità spinto fino alle estreme conseguenze.

Forse un'altra significativa apparizione del cavallo potrà chiarire meglio la rilevanza che è consegnata all'animalità nel teatro di Castellucci: mi riferisco al *Giulio Cesare*, sia nella prima versione del 1997, sia nella riproposizione del 2015 con il titolo *Giulio Cesare pezzi staccati*, riferiti al *Seminario XXIII* di Jaques Lacan,⁷¹ dedicato a James Joyce. Lacan qui prende congedo definitivamente dal linguaggio e quindi dal significato, come nota Felice Cimatti:

Joyce è l'artista che porta il linguaggio alla sua condizione più evidente e rimossa, quella tutta materiale di un rumore, o di una macchia di inchiostro su un foglio di carta. Il linguaggio non c'è più. Questo vuol dire che non c'è più nemmeno il significante (che non è che l'altra faccia del significato, non c'è uno senza l'altro). E cosa c'è dopo, o prima, del linguaggio? C'è la bestia.⁷²

Uno spettacolo definito ai «bordi della parola»,⁷³ con una retorica faticosissima: Marcantonio del resto è interpretato da un attore laringectomizzato, Maurizio Cerasoli. Il cavallo in scena rappresenta *l'essere oltre il linguaggio* (fig. 14).

Cimatti descrive la sensazione di paura del pubblico, parla di un cavallo visibilmente nervoso. Perché? Del resto il cavallo non è un animale che incuta timore ma:

il cavallo è un cavallo, è una bestia. Per questo il pubblico è spaventato, non perché il cavallo è un animale pericoloso (e quegli zoccoli ce lo ricordano bene), ma perché è una bestia. E la bestia spaventa, semplicemente *perché* è una bestia. Sul palco del TAU all'improvviso è entrata in scena l'animalità radicale della bestia. Senza parole, commenti, sensi o interpretazioni. E di colpo il linguaggio, quell'infinito brusio che accompagna le nostre esistenze di animali parlanti, è cessato.

Quando l'animale è *soltanto* un animale, è questo che succede. Poteva essere una lucertola, e si avrebbe avuto lo stesso effetto. Ma sarebbe bastato anche un ragno. La bestia è la vita, è l'impensabile, l'indicibile, il ridicolo delle nostre parole, l'estraneità assoluta. Il grande Cesare con tutte le sue parole non è nulla di fronte al cavallo. Bisogna ribadire

⁷¹ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro XXIII. Il sinthomo 1975-1976*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, Astrolabio Ubaldini, Roma 2006.

⁷² Felice Cimatti, *Quando la bestia appare*, «Fata Morgana web», 30 aprile 2017, <<https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2017/04/30/quando-la-bestia-appare/>> (ultima consultazione on giugno 2020). Il filosofo si è occupato spesso di questioni inerenti l'animalità, cfr. Id., *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Roma-Bari 2013; Id., *La bestia teatrale* cit.; Id., Leonardo Caffo, *A come animale. Voci per un bestiario dei sentimenti*, Bompiani, Milano 2015.

⁷³ Cimatti, *Quando la bestia appare* cit.



Fig. 14. Societas Raffaello Sanzio, *Giulio Cesare*, 1997, foto di Fabrizio Baccarin

lo, perché con gli animali c'è sempre la tentazione di farli parlare, loro malgrado. [...] Quel cavallo, invece, non aveva alcun bisogno delle nostre parole. Per questo fa paura. La bestia porta via i nostri pensieri, e ci mostra, come in *Pezzi staccati*, il corpo del linguaggio. Non il corpo significativo, quello del senso, del linguaggio. Il corpo che è soltanto corpo, il corpo che non è altro che una cosa, un pezzo di materia.⁷⁴

Castellucci in *Oresteia* si riferiva a una possibile rinascita del linguaggio una volta passato per la propria morte, attraverso le cose, gli animali, gli esseri: un linguaggio che giace sullo stesso piano degli elementi: il problema è essere pellegrini nella materia: la materia è l'ultima realtà.⁷⁵

La lezione di Marchesini, utilissima e non sfruttata nelle letture del teatro di Castellucci, è che l'identità individuale si costruisce in relazione con l'alterità animale e lo spettacolo diviene momento di una *epifania* significativa che può anche condurre sulla strada dell'ibridazione attraverso la *zoomimesi*:

in cui è l'uomo stesso a perfezionarsi nella spontaneità animale, nella sua singolarità fisionomica, nella sua indifferenza al processo in cui è coinvolto. È l'uomo stesso che

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Castellucci, Guidi, Castellucci, *Epoepa della polvere* cit., p. 271.

istintivamente smania di attingere a quella libertà che tanto è lontana dalle pastoie socio-aggregative della tecnosfera antropizzata. Il *thaumazein*, quella meraviglia che provoca la vertigine⁷⁶ alla base del teatro è rimarcato da questo incommensurabile paradosso per il quale l'uomo può aderire veramente alla propria natura solo nella proiezione teriomorfica, solo in un contatto non strumentale con l'alterità animale che sia iscritto nel *soma*, "il teatro è il laboratorio dove si presenta l'evento epifanico",⁷⁷ ed è nel *soma* "che si presenta l'esperienza del sublime".⁷⁸

L'*epifania* è propria della cultura e Marchesini parla di ibridazione culturale, ma essa avviene anche a livello profondo, filogenetico e lo stesso Marchesini, in maniera molto affascinante, definisce il primo gruppo misto nella storia evolutiva, quello di uomini e lupi da cui sono nate espressioni che definisce "naturculturali"⁷⁹: uomo e lupo hanno consumato un'alleanza che li ha trascesi.

Simbolicamente questo può avvenire anche in scena: la presenza di animali sul palco non degrada l'attore bensì lo innalza: l'animale in scena agisce per quello che è, e l'attore non può che apprendere dai cani, dai cavalli, dai macachi, dagli asini una meravigliosa naturalezza.

Performig animals e animal turn: nuove frontiere

Questo contributo intende collocarsi nel solco degli Animal Studies, ambito di ricerca che ha messo in risalto come gli animali abbiano avuto un peso determinante nella storia culturale. In *Zoografie* Matthew Calarco⁸⁰ ne distingue due aspetti strutturali e ricorrenti: il primo riguarda l'*essere* degli animali, ossia l'animalità, il secondo la distinzione uomo/animale. Lourdes Orozco, in *Theatre and Animals*, sottolinea come gli studi nel campo dei *theatre and performance studies* abbiano contribuito ad approfondire questi aspetti, anche per quanto concerne l'applicazione delle metodologie dell'analisi della performance a pratiche di intrattenimento che coinvolgono animali, come la caccia alla volpe, il rodeo, il combattimento con i tori e quello con gli orsi. Osserva che: «the presence of animals has triggered considerations about their participation in the theatre economy, their training and their ability to act. Above all, it has highlighted ethical and moral questions about

⁷⁶ «È proprio tipico del filosofo quello che tu provi, l'essere pieno di meraviglia [thaumazein]: il principio della filosofia non è altro che questo», Platone, *Teeteto*, in Giovanni Reale (a cura di), *Platone. Tutti gli scritti*, trad. Claudio Mazzarelli, Bompiani, Milano 2000, pp. 192-261 (qui p. 206).

⁷⁷ Marchesini, *Epifania animale* cit., p. 146.

⁷⁸ Dallagà, *La presenza animale nel teatro di Romeo Castellucci e Societas Raffaello Sanzio* cit., p. 69.

⁷⁹ Cfr. Roberto Marchesini, *Fondamenti di Zooantropologia. Zooantropologia teorica*, Aperion, Forlì 2014, p. 320 e segg.

⁸⁰ Matthew Calarco, *Zoografie. La questione animale da Heidegger a Derrida*, Massimo Filippi e Filippo Trasatti (a cura di), Mimesis, Milano-Udine 2012.

their *agency* and objectification». ⁸¹ Parlare di *agency* come di *acting*, ovvero della possibilità di considerare gli animali come «capable of acting», ⁸² porta al cuore della questione animale: la separazione uomo/animale può essere letta come porosa, mobile o, addirittura, assente. Recenti lavori tanto in ambito scientifico, quanto umanistico, hanno fornito nuovi strumenti per indagare il tema degli animali nelle performance; a questo proposito si parla di *animal turn* ⁸³ e si apre una nuova prospettiva nel definire “l’animale” come performer. La Orozco osserva come la performance sia germogliata come piattaforma produttiva per investigare le relazioni uomo/animale, influenzata anche da nuovi indirizzi filosofici: da Donna Haraway, a Jacques Derrida, a Giorgio Agamben fino a Deleuze e Guattari, Peter Singer e Tom Regan, autori che si sono avvicinati alla questione animale, includendo nelle loro analisi concetti di natura performativa come il “tema dello sguardo” in Derrida, la “macchina antropologica” in Agamben, il “divenire animale” in Deleuze e Guattari, per giungere agli scritti bio-filosofici sulle “*companion species*” di Donna Haraway a cui si ispira anche Bartabas nell’incontro con il cavallo. I contributi di Regan e Singer sono stati centrali rispetto al dibattito sui diritti animali, e hanno posto l’accento sugli aspetti etici legati alla partecipazione di animali alle performance, tema che ha ispirato anche il lavoro di Rachel Rosenthal. ⁸⁴ Qui la scelta di un animale performer è caduta sul cavallo, sia per la sua ricorrenza come animale di spettacolo, fin dall’antica Grecia, sia per il ruolo centrale transculturale che gli è proprio: «gli uomini che per millenni hanno usato i cavalli, impossessandosi della loro forza e della loro bellezza ne sono stati in realtà posseduti» ⁸⁵ Il tamburo degli sciamani, immagine del cosmo e dell’*axis mundi*, s’identifica con il cavallo, diventa cavallo; il tamburo, infatti, ottenuto dalla pelle di un cavallo bianco destinato al sacrificio diviene «*destriero dell’oltretomba*, un cavallo sonoro, metamorfosi magica che gli consente di viaggiare, volando, negli altri mondi». ⁸⁶ Baiardo, il cavallo di Rinaldo nell’*Orlando Furioso*, è un «*destrier c’avea intelletto*

⁸¹ Lourdes Orozco, *Theatre and Animals*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013, p. 6.

⁸² Raber, Mattfeld (a cura di), *Performing animals* cit., p. 1.

⁸³ L’antropologa Sarah Franklin ha usato per la prima volta l’espressione *animal turn* nel 2003 al convegno *Cultural Studies Association of Australasia*; in seguito essa è stata resa popolare da Harriet Ritvo, storica, entrando nel linguaggio accademico per definire una vastissima gamma di lavori scientifici: pubblicazioni, conferenze, ecc. e di programmi didattici incentrati sul rinnovato interesse per gli animali non umani, che mettono in discussione i dogmi della tradizione culturale occidentale. Se l’attenzione nei confronti degli animali ha sempre accompagnato la storia umana, quello che è cambiato negli ultimi decenni, tanto da far parlare di una vera svolta «sono i rapporti degli studiosi con la loro materia e come viene compreso il ruolo degli animali nel passato e nel presente», Carlo Salzani, *Dal postumano al postanimale. Il postumanesimo e l’animal turn*, «Liberazioni», X, 37 (2019), pp. 4-18, p. 4.

⁸⁴ Orozco, *Theatre and Animals* cit., p. 20 e segg.

⁸⁵ Cerchi, *Equus in fabula* cit., p. 161.

⁸⁶ *Ibid.*

umano»⁸⁷ poiché vede tracce, segni, mete invisibili, è lui a dirigere Rinaldo. Il mito greco pullula di cavalli speciali: da Pegaso, prole equina di Poseidone, al cavallo divino di Adrasto, Arione, nell'*Iliade*; Eros è rappresentato come *equitans* mentre scaglia i suoi dardi su un cavallo al galoppo. Il *Galop volant* torna carsicamente nella storia dell'arte: dalle grotte preistoriche del Sahara all'arte contemporanea, *Pathosformel* secondo Aby Warburg, immagine archetipica, forma del desiderio, corpo chimerico, unione mitica di cavallo e cavaliere nella figura del centauro.⁸⁸ Da questo mondo altro proviene anche Bartabas: «artista visionario capace di trasfigurarsi in allucinato centauro posseduto dal desiderio di dar vita e visibilità al “*corps chimérique de l'homme-cheval*”, di ricreare questo “corpo nuovo” e di ricondurlo, come intermittente apparizione, nel nostro mondo».⁸⁹

Due cavalli per concludere

Due suggestioni di cavalli, due immagini assolutamente antitetiche, due icone del teatro del secondo Novecento: il cavallo azzurro di cartapesta liberatore, *Marco Cavallo* (fig. 15), del 1973, ispirato a un vero cavallo che fu salvato dal macello dai *matti* di Trieste, tappa del percorso di Giuliano Scabia,⁹⁰ e il cavallo, misero, senza nome, protagonista, suo malgrado, dello spettacolo *Genet a Tangeri* del 1985 dei Magazzini Criminali,⁹¹ che andò in scena in un mattatoio durante l'uccisione del cavallo al festival di Santarcangelo: allo spettatore si offriva contemporaneamente lo spettacolo della morte del cavallo (per mano dei macellai addetti) e la performance degli attori. La morte misera, quotidiana, di quel cavallo divenne semplice “scenografia” dello spettacolo.

⁸⁷ Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Cesare Segre (a cura di), Mondadori, Milano 1976, canto II, XIX.

⁸⁸ Cerchi, *Equus in fabula* cit., p. 61 e segg.

⁸⁹ Ivi, p. 71.

⁹⁰ Giuliano Scabia, *Marco cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, alphabeta, Merano 2011.

⁹¹ Per la ricostruzione dell'impatto mediatico della vicenda, cfr. Ferdinando Taviani, *Una storia semplice: la mossa del cavallo* in Id., *Contro il mal occhio. Polemiche di teatro 1977-1997*, Textus, L'Aquila 1997, pp. 105-127.



Fig. 15. *Marco cavallo* 1973, Triste.