

BOOK REVIEWS



EDITORS

Valentina Temussi
Maria João Brilhante
Milija Gluhović

**ORSON WELLES
E IL TEATRO
SHAKESPEARE E OLTRE**
ALEKSANDRA JOVIĆEVIĆ

Roma: Bulzoni Editore, 2022, 328 pp.
ISBN: 9788868972486 (paperback)

REVIEW BY
ARMANDO ROTONDI

Institute of the Arts Barcelona, Spain



Orson Welles
e il teatro
Shakespeare e oltre
Aleksandra
Jovićević

Bulzoni editore

Il volume *Orson Welles e il teatro. Shakespeare e oltre,*

rappresenta, in primo luogo, il frutto di un intenso lavoro di ricerca che Aleksandra Jovićević, professore ordinario presso La Sapienza di Roma, ha inaugurato sin dagli studi dottorali negli Stati Uniti. In secondo luogo, si pone come un contributo essenziale, nel contesto italiano, per la comprensione della figura di Welles, tanto studiato cinematograficamente, quanto sottostimato teatralmente. Da questo punto di vista, il volume dialoga con altri lavori, in lingua inglese, come quelli di Simon Callow — che, insieme a Ferruccio Marotti, firma una delle due note introduttive al libro — o di Richard France, in particolare il suo *The Theatre of Orson Welles* (1977).

Organizzato attorno ai vari spettacoli che hanno caratterizzato — con successo o fallimentari — la carriera di Welles, il libro si interroga sul profilo del geniale regista-attore e si domanda se possa essere definito ‘uomo di teatro’ (primo capitolo) o se sia ‘uomo di teatro o di cinema’ (ultimo capitolo). Jovićević procede nella sua indagine partendo infatti dall’assunto che Welles sia anche, e in maniera equidistante dalla sua

carriera cinematografica, un uomo di teatro, notando quanto il teatro fosse fondamentale nella sua formazione: ‘La storia del teatro di Orson Welles potrebbe iniziare già dal 1926, quando Welles, all’età di undici anni, iniziò a frequentare la famosa scuola Todd School for Boys [...]’ (p. 23). E ancora: ‘La libertà e la posizione privilegiata che Welles godeva alla Todd School gli permisero di fondare con i suoi compagni di scuola una compagnia teatrale con cui nutrire e sperimentare l’arte del teatro, i Todd Troupers [...]’ (p. 24). Basandosi su queste premesse, ovvero che il teatro si sia palesato come interesse in giovanissima età — anzi prima ancora di quanto avvenuto con il cinema, aggiungerei, considerando, ad esempio, che *Hearts of Ages* è del 1934, e che l’avventura professionale alla radio può dirsi iniziare nello stesso anno con *The American School of the Air* —, l’autrice tratteggia una biografia critica di Welles, sottolineando gli elementi di grandezza (o di ambizione), ma anche i limiti, quasi autodistruttivi, del suo teatro.

Uno dei molti pregi del volume risiede nel soffermarsi sull’attività di Welles all’interno del Federal Research Project o come personalità totale del Mercury Theatre, ma senza limitarsi a queste. Jovićević analizza infatti Welles in maniera più ampia e più dettagliata, suddividendo il percorso teatrale dell’artista focalizzandosi sui vari spettacoli che Welles ha realizzato o cercato di realizzare. Si procede così con *Around the World* (1946), adattato da *Il giro del mondo in 80 giorni* di Jules Verne e che vede la collaborazione tra Welles e Cole Porter e l’iniziale produzione di Mike Todd (che vincerà nel 1956 l’Oscar alla migliore pellicola con *Around the World in 80 Days* di Michael Anderson). Il progetto mette subito in luce il gigantismo teatrale di Welles, così come un elemento ‘fallimentare’ o addirittura autodistruttivo dell’artista. Lo spettacolo, come nota bene Jovićević, rappresenta l’esempio di ‘una stagione fallimentare sia dal punto di vista della qualità che della quantità’ (p. 45) con sole 75 riprese. Ad ogni modo, *Around the World* è anche una sorta di manifesto di quello che il teatro di e per Welles avrebbe

dovuto essere: ‘Immaginava il suo teatro come un *teatro informale*, o spazio della festa. In questo teatro gli spettacoli dovevano essere ideati, elaborati e portati in scena dagli attori, dai disegnatori dei costumi e delle maschere, dai compositori, coreografi, registi di circo e direttori di fotografia, che dovevano unire le loro diverse arti in una nuova opera d’arte teatrale’ (p. 49). Si tratta di una forma teatrale che avvicina l’artista americano al concetto di *Gesamtkunstwerk* wagneriano e a cui egli darà il nome di *musical extravaganza*. Un punto di grande interesse in questa esperienza è la diversa collocazione che Welles pensava per il pubblico, osservatore attivo ‘al centro degli eventi’ (p. 49).

Il capitolo su *Around the World* mette così già in luce i vari elementi che sono di interesse per Jovićević: la produzione, la regia, l’attore e il pubblico dei lavori di Welles. In questo senso, il volume avrebbe potuto intraprendere due possibili strade: la prima procedere in ordine cronologico; la seconda soffermarsi invece sui quattro aspetti sopra menzionati e analizzare di volta in volta il Welles produttore, regista, attore e il ruolo che Welles voleva per il pubblico. Optando per il primo percorso, Jovićević realizza allo stesso tempo uno studio su Welles e, come detto, quasi una sua biografia teatrale. Il livello informativo è molto alto e il procedere cronologico del discorso si affianca a una scrittura chiara che invita alla lettura e alla comprensione della carriera teatrale di Welles.

Dopo *Around the World*, il lettore si trova così catapultato in progetti come quello abbandonato di Galileo, dove lo scambio intellettuale tra Welles e Bertolt Brecht viene analizzato nei dettagli iniziando dall’influenza che Brecht ha avuto su Welles, sebbene questi non lo abbia mai esplicitamente ammesso. Si veda ancora, il parigino *The Blessed and the Damned*, solitamente poco considerato dalla critica e dagli studi, sia dal punto di vista artistico che dal punto di vista dell’importanza che ha rivestito nella vita di Welles, quasi fosse un episodio minore. Tuttavia, *The Blessed and the Damned* — la cui prima parte (*The Unthinking Lobster*)

è stata pubblicata in italiano come titolo *Miracolo a Hollywood* nel 2022 con traduzione e nota di Gianfranco Giagni — mostra infatti quell’interdisciplinarietà di Welles uomo di teatro che non può essere scissa da altre forme di spettacolo così come dal suo background cinematografico. Già in *Around the World* questo ‘miscuglio’ prevedeva, ad esempio, l’inserimento di filmati girati dallo stesso regista — e non si dimentichi come una decina di anni dopo quello spettacolo fosse in produzione la serie di documentari *Around the World with Orson Welles*. Nello specifico di *The Blessed and the Damned*, l’intera struttura ‘poggia sulle forme popolari come lo spettacolo di magia, la farsa, il vaudeville, il cinema di serie B, la parodia, il grottesco’ (p. 104), anche in questo caso con inserimento di parti filmate. Il lavoro si sofferma su un motivo cardine wellesiano, ovvero una riflessione tra vero e falso che, cinematograficamente parlando, è quasi onnipresente nella sua produzione (arrivando poi a *F for fake* del 1973), ma anche televisivamente. Si pensi al mai completato *Orson Welles’ Magic Show*, girato dal 1975 al 1985. Questi elementi interdisciplinari e ‘interartistici’ si riversano anche nel geniale adattamento del romanzo di Herman Melville come *Moby Dick Rehearsed*, presentato al Duke of York’s Theatre di Londra nel 1955, e non avrebbe potuto essere altrimenti considerando anche il ruolo che Welles ha rivestito, nel 1956, nel *Moby Dick* cinematografico di John Huston. Rispetto ai precedenti lavori, il lavoro vira sul minimale nel set e nell’impostazione, sottolineando una metateatralità evidente sin dal titolo.

Chiaramente, un discorso su Welles e il teatro non può essere completo senza un’analisi precisa delle sue esperienze shakespeariane. Jovićević dedica, in maniera puntuale, quattro capitoli ai lavori da Shakespeare, dedicati nello specifico a: i tre *Macbeth*; *Othello*, dal cinema al teatro; *King Lear*; infine, *Falstaff: Chimes at Midnight*, dal teatro al cinema. La storia produttiva dell’*Othello* wellesiano è, in particolare, di grande interesse, perché proprio in questo capitolo il passaggio e la relazione tra l’anima cinematografica e teatrale dell’artista sono messe in dialogo continuo.

Questo ci porta — dopo il capitolo dedicato all'ultimo spettacolo, il welliesiano *Rhinoceros* di Eugène Ionesco con Laurence Olivier e Joan Plowright — alla domanda finale posta da Jovićević, ovvero se si possa parlare di Welles come uomo di teatro o come uomo 'di cinema o teatro'. La risposta, per stessa ammissione dell'autrice, non è semplice. In effetti il dialogo cinema e teatro è sempre stato costante, e lo stesso Welles ammetteva l'influenza del teatro nel suo cinema. Per Jovićević, egli può essere considerato uno dei primi registi teatrali 'che appartengono al teatro postdrammatico, specialmente per la non osservanza del testo, l'invenzione del testo della performance, e la libertà di mischiare vari testi e vari periodi storici nello stesso spettacolo [...] (p. 296). E ancora per il suo voler travalicare i confini e le convenzioni del teatro e doveva essere per forza di cose dedito alla sperimentazione e alla collaborazione. Welles è una figura piena di contraddizioni, che lascia il teatro prematuramente e che preferisce un linguaggio cinematografico, ma che, allo stesso tempo, preferisce una recitazione teatrale. La risposta non può che lasciarsi aperta.

In conclusione, *Orson Welles e il teatro. Shakespeare e oltre* è un volume dettagliato, preciso, interdisciplinare, con una corposa bibliografia ragionata e un chiaro utilizzo di fonti primarie di Welles, lavori critici e recensioni d'epoca, tradotti direttamente in italiano. Sarebbe risultato probabilmente anche di grande interesse se fosse stata condotta una maggiore analisi sui documenti di lavoro di Welles, investigando come egli lavorasse sui testi shakespeariani o, in fase di adattamento, su Melville e Verne, per poter così comprendere un ulteriore aspetto: un Welles autore e adattatore. Il volume vede anche l'inserimento di immagini forse non pienamente utilizzate e commentate. Tutto questo nulla toglie al volume che si pone certamente come un punto fermo in Italia tra gli studi su Orson Welles. •

BIBLIOGRAPHY

CALLOW, SIMON. 1997. *Orson Welles, Volume 1: The Road to Xanadu* (London: Penguin Books)

— **2007.** *Orson Welles, Volume 2: Hello Americans* (London: Penguin Books)

— **2016.** *Orson Welles, Volume 3: One-Man Band* (London: Penguin Books)

FRANCE, RICHARD. 1977. *The Theatre of Orson Welles* (Lewisburg: Bucknell University Press)

WELLES, ORSON. 2022. *Miracolo a Hollywood* (Palermo: Sellerio)

DANSE ET POLITIQUE

LUTTES, CORPORÉITÉS, PERFORMATIVITÉS

ANNE PELLUS (DIR.)

Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2021, 225 pp.
ISBN: 978-2-36441-394-8 (paperback)

REVIEW BY

ALÍCIA RODRÍGUEZ CAMPI

Institute of the Arts Barcelona, Spain

Danse et politique

Luttes, corporéités, performativités

Sous la direction
d'Anne Pellus



Sociétés

EUD

Danse et politique es un compendio

de artículos que resultan de tres jornadas organizadas por el laboratorio LLA-CREATIS de la Université de Toulouse Jean Jaurès y vinculadas al Festival internacional *C'est de la danse contemporaine* (2016-2017), espacio de encuentro entre investigadores, artistas y estudiantes de las artes escénicas.

El compendio se estructura en tres bloques temáticos en donde: 1º) se exploran obras y prácticas artísticas con relación a contextos y acontecimientos históricos y contemporáneos para mostrar la política en *obra* o la *obra* en política; 2º) se aborda el feminismo y la deconstrucción de género en danza; 3º) se indaga lo *queer* y cómo pensar lo *queer* desde y en la danza.

El primer bloque viaja a continentes, acontecimientos y cuerpos de identidad escindida, como los cuerpos femeninos negro-africanos, que exploran su presente a partir de un legado informe y la inquietud de un porvenir desafiante. Visitamos en Canadá la escena contemporánea dancística quebequense desde una perspectiva postcolonial y descubrimos la identidad quebrada y la búsqueda siempre incierta de un sentido identitario. Llegamos a Chile con un itinerario que parte de la dictadura de Pinochet a nuestros días, una historia de la danza chilena desde su/s

resistencia/s. Se plantea la idea de frontera con el proyecto *TALOS* de Arkadi Zaidés a través de una conferencia performada sobre las fronteras físicas territoriales, o la frontera material y/o afectiva a través del trabajo del congoleño Faustin Linyekula o de Nadia Vadori-Gauthier con su proyecto 'Une minute de danse par jour' iniciado a raíz del atentado a Charlie Hebdo, y calificado de gesto micropolítico. Finalmente, se ofrece una relectura de la danza de Salomé en la película de Paolo Pasolini *Il Vangelo secondo Matteo*, una Salomé inocente que, con una danza juvenil desprovista de erotismo, Raynal-Zougari interpreta como empoderamiento marxista y 'fuerza motriz de un cambio político' (p. 83).¹

El segundo bloque nos conduce a una consideración feminista del género, para revisar la danza contemporánea en Francia desde finales del siglo XX hasta hoy. Hallamos análisis coreográficos como el de *Tattoo* de Frédéric Jollivet y Sara Martinet (2016), el cuestionamiento de las normas de género a través de la exploración de clichés femeninos y masculinos, o el de *Madame* de Betty Tchomanga (2016) que, según Pellus, huyendo de la 'esencia de lo femenino' revela más bien 'la dimensión ficcional del género a través de un juego de desmultiplicación y de proliferación de identidades' (p. 132), dispositivo híbrido que tiende a la teatralidad y que posibilita la capacidad de la danza para generar ficciones críticas. También se reflexiona sobre el rol de Joséphine Baker, de imagen icónica exótico-erótica a una lectura emancipatoria. Se concluye con un análisis estadístico sobre la desigualdad de género en la danza francesa actual, una revisión crítica y razonada que culmina con iniciativas y movimientos actuales que marcan y anuncian nuevas derivas.

Finalmente, lo *queer*. Pellus se pregunta qué hace lo *queer* a la danza y qué hace (o puede hacer) la danza a lo *queer* considerando el 'arte *queer*' como un arte que diluye toda forma de normalización, objeto de

¹. Traducciones del francés al español a cargo de la autora de esta revisión.

experimentación por su transgresión continua, y que por ello permite emerger nuevas estéticas y corporalidades (pp. 164-165). La danza se presenta como lugar paradigmático y privilegiado para lo *queer* por ser esencialmente corporal y pensar el cuerpo de forma experimental y crítica, el cuerpo como *'battle-ground'* (Sally Banes citada en Pellus, p. 173). Nos hallamos luego con un análisis coreográfico de *Natives' Say Yes to Another Excess – TWERK* (2012) y otros trabajos de François Chaignaud y Cecilia Bengolea donde según Van Haesebroeck se aprecia una 'estética de lo impuro' y lo *queer* emerge como un nuevo tipo de cuerpo escénico, de un *'tiers-corps'* (pp. 176-177). Lo *queer* inunda la escena con cuerpos deformes, desequilibrados, con una idea de travestismo como 'vector de la indeterminación y de metamorfosis continua', cuerpos en definitiva atravesados por la alteridad que nos reenvían a una 'identidad sin esencia' siempre inestable (pp. 178, 186). Se describen otros trabajos como *Mauvais Genre* de Alain Buffard (2012) basado en su anterior *Good Boy* (2005) donde el cuerpo se explora como mutación y transformación. Y se revisita el tango con perspectiva *queer* donde la relación binaria de roles masculino-viril y femenino-objeto se diluye para enfatizar la relación tensional, la improvisación, la idea de no fijación y de cuerpo colectivo, resistencia al sistema simbólico binario. Finalmente, Plana nos propone pensar lo *queer* en la especificidad de la danza y la danza política. Plana plantea la idea de un *gestus queer* como *'fictionamiento'* [*'fictionnement'*] político del cuerpo danzante, como medio estético experimental y crítico contra una 'ideología del cuerpo' dominante (p. 197). Los *gestus* feministas y *queer* son políticos por excelencia, afirma, pues trabajan por subvertir con escisión ficcional, desestabilizando jerarquías de género y binarismos estructurantes del sentir y el pensar. De este modo, se plantea la danza como *gestus* y se pregunta por el gesto específico del cuerpo danzante para su devenir político. Pero el *gestus* político en danza conlleva la pregunta por la especificidad de la danza que, como Pellus, define como relación dialógica de cuerpo, espacio y tiempo. Según Plana, considerando esta especificidad, la danza para

devenir *gestus* debe acarrear una 'ficcionalidad' [*'fictionnalité'*] que no se origina necesariamente en la teatralidad. Por consiguiente, podríamos decir que el gesto político en danza o la danza como *gestus* conllevaría, según Plana, una ficcionalidad no teatral.

Estos textos nos sitúan en un escenario crítico tomando el feminismo, la deconstrucción de género y lo *queer* como perspectivas principales. Una lectura visual y performativa que nos sugiere preguntas sobre qué potencial y fuerza política tiene la danza, cuáles son sus sentidos políticos, qué podemos entender por político en danza, en qué consiste o puede consistir la especificidad de la danza, cómo puede ser política desde dicha especificidad, cómo puede ser crítica (y política) con relación al género, qué danza *queer* podemos esperar y encontramos hoy.

Como propone Pellus y reflejan la mayor parte de análisis recogidos, lo político en danza aparece desde un sentido coreográfico como hibridación multidisciplinar. ¿Es la danza (siempre) política por su sentido coreográfico? ¿Recae la posibilidad política de la danza en su posibilidad de hibridación? ¿Puede ser la danza política desde sus propios recursos?

Plana plantea la idea de un *gestus queer* que relaciona con cierto ficcionamiento. Y la mayoría de los trabajos analizados con perspectiva de género remiten a cierta teatralidad. ¿Es posible una danza política más allá de la idea de 'ficción' o 'fictionamiento' si no recurrimos a su sentido coreográfico? ¿Es posible una danza crítica, una danza que deconstruya el género y una danza *queer* más allá de la hibridación, el ficcionamiento, la teatralidad, referentes representacionales?

Lo político aparece como emancipatorio, dialógico, crítico, subversivo, transgresivo, ... así como relacional desde el *'partage du sensible'* de Jacques Rancière, *dissensus* permanente y horizonte de emancipación, también en términos de micro y macropolítica, de poder y resistencia.

¿A qué nos referimos por político en danza y en artes escénicas? Su sentido se perfila según el planteamiento, si hablamos de políticas y sus afectaciones, del marco óntico de la política; o si nos planteamos su posibilidad ontológica, lo *político* como posibilidad misma, como principio informe que agrieta marcos de representación, como posibilidad de abertura, escisión, suspensión, interrogación. Desde este último sentido, ¿cuál sería la posibilidad *política* de la danza como *logos* cinético-corporal? ¿Puede ser emancipatoria? Y desde lo *queer*, ¿es lo *queer, político* por definición? ¿Puede la danza ser *política* en este sentido desde el género y lo *queer* sin recaer en la teatralidad, la ‘ficcionalidad’, la representatividad irónica, cómica o burlesca? ¿Qué danza *política* podemos esperar? ¿Qué danza *queer* cabe esperar?

Cuestiones a las que hacer frente desde la exploración creativa de un *logos* y/o pensamiento cinético-corporal que opone resistencia por sí mismo, que guarda en sí un potencial político. Cuestiones en las que profundizar a través de imágenes, cuerpos, performances y discursos como los que recoge *Danse et politique*. Una lectura sugerente, un lugar de partida para seguir reflexionando e indagando lo político, el género y lo *queer* en danza y en la escena contemporánea internacional. •

LES RÉCITS D'HORATIO PORTRAITS ET AVEUX DES MAÎTRES DU THÉÂTRE EUROPÉEN

GEORGES BANU

Paris: Actes Sud-Papiers, Le Temps du Théâtre, 2021, 293 pp.
ISBN: 978-2-330-15763-0 (hardback)

REVIEW BY

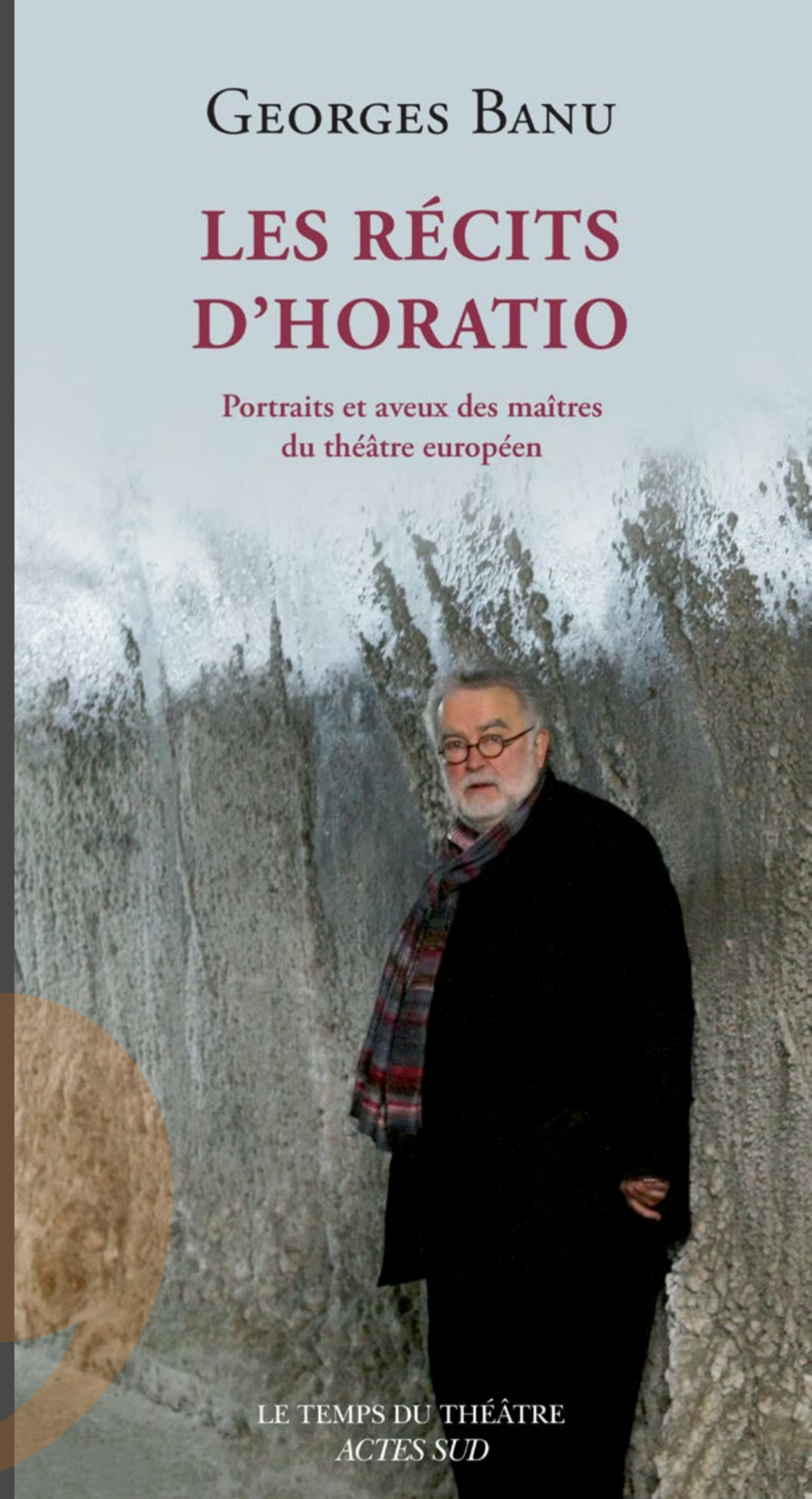
MARIA JOÃO BRILHANTE

Centro de Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa, Portugal

GEORGES BANU

LES RÉCITS D'HORATIO

Portraits et aveux des maîtres
du théâtre européen



LE TEMPS DU THÉÂTRE
ACTES SUD

Georges Banu's latest book, *Les récits d'Horatio. Portraits et aveux des maîtres du théâtre européen*, brings us an original and highly personal approach to the world of celebrated European directors who have marked Western theatre since the mid-twentieth century. Having witnessed at first hand and even been complicit in the work of these masters, Banu has been producing astute analyses and interpretations of their artistic creations for some time. And this is the origin of his unexpected and unique book.

Taking on the role of Horatio, Hamlet's friend, whom the dying prince asks to tell his tragic story as an example for those to come, Banu draws portraits of the directors he has accompanied so closely. In much of his previous writing on these figures, there has been, along with the critical register, an affective and sensitive tone. It is this tone that now prevails, without however erasing the hermeneutic gesture aimed at understanding the artist's presuppositions. It is always from the consideration of artistic practices that Banu's narrated testimonies arise. However, the novelty here lies in the centrality that the words of others

acquire: those masters who rarely wrote down what they said, but who Banu overheard, in very different circumstances, while with them at public events, such as premieres and after-show conversations or when with them in work sessions or meeting with friends. Places and words are linked in the work of remembering the impact that these encounters had on the education of Georges Banu as a spectator-witness.

His narratives about these 'princes' of European theatre are far from being biographical summaries. This is not what the reader will find. Instead, Banu presents selected moments of their lives as artists that, once narrated, produce unfinished portraits, glimpses of what they are or were through the eyes of their scrutineer. These portraits emerge against a backdrop of the theatrical map of a Europe politically marked by the end of World War II. The young Banu circulates in this still divided Europe, experiencing and participating in the transformation of European theatre's image, in the aesthetic hegemony that it will gain in Western culture. Banu is part of a small group of intellectuals — critics, theorists, academics — whose discourse has had the power to build this European aesthetic canon, to identify lineages and singularities in emerging directors; to accompany their consolidation in a Europe moving into crisis in this new millennium and whose confidence in the 'civilizing' role of the theatre is giving way to a mercantile vision of artistic production. Despite this, the book does not mark the end of an era, but talks about the major figures of the still influential European theatre.

At the end of each portrait-narrative, Georges Banu adds 'confessions' — as he calls them — in the first person, given by each director. In italics, to distinguish them from Banu's writing, these texts nearly always have an aphoristic feel, allowing the reader to hear the director's voice live and revealing the artist's intimate thoughts about their being in the world. Their attempts to formulate the sensitive side of their practice or show its singularity are revealed. They are the place of certainties and

contradictions, the repository of accumulated experiences, the manifestation of the desire, achieved with some success, to theorise, philosophise, teach, or criticise. With some directors, the confessions are sparse. This is the case of Ariane Mnouchkine, Patrice Chéreau, and Krzysztof Warlikowski. In general, however, Banu wants to share what he has collected and that we can perhaps receive as keys opening doors to the personal spheres of his friends. In their fragmentation, brevity, and density of meaning, they take us back to maxims such as those written by La Rochefoucauld. Although in the portrait-narratives Banu carefully authors the lines of time, space, and action from which he makes the figures emerge, in these confessions he remains silent and pretends not to be present when we hear the masters speak (to him). We should, nevertheless, not forget that he both selected and ‘staged’ these fragments of discourse in the pages of his book.

Les récits d’Horatio is divided into seventeen parts, fourteen of which are portraits of Grotowski, Brook, Vitez, Barba, Kantor, Strehler, Chéreau, Stein, Grüber, Mnouchkine, Vassiliev, Bob Wilson, Pippo Delbono, and Warlikowski. Besides these portraits, there is an ‘Introduction’ and two final chapters entitled ‘Sceaux’ (Cuts) and ‘Immaturité’ (Immaturity). The ‘Introduction’ is particularly important, clarifying the motivation behind the writing of such an unexpected book, even in Georges Banu’s oeuvre, who excelled in finding and proposing original and unusual perspectives on theatre. It presents its supporting points, its justification, and how it fits into current thinking about the work of memory and the archiving of immaterial and ephemeral practices, as is the case for performance and for everything involved in creative processes. In the collective work that theatre always is, Banu suggests that the thought disseminated orally by directors is not a marginal practice, but the very movement of creation in which life and art are fused. For him, thinking aloud is the search engine for truth and participates in the experimental process of the artist’s work. Averse to conservation,

even when leaving their writings to posterity, the masters he spent time with spread snapshots of words, traces that Banu wanted to save from oblivion and of which he has become the speaker. His subjectivity is mitigated by the lasting impact that the meaning of these confessions had on him.

In the final section of the book, Banu has collected brief moments that have the instantaneous character of anecdotes, selfies, or snapshots. Besides expanding the possibility of discovering many other artists through their momentary thoughts, they relativise the hegemonic place that Banu has assigned to (his) masters of choice.

Banu gives a humorously ironic portrait of himself in the last pages of the book. He has, nonetheless, already done so in each narrative, suggesting an interpretation for what he considers a sign of a certain immaturity present in the book and its project. In other words, the desire for freedom, independence, and a dispersion more typical of youth than adulthood led the author in this endeavour. This is also so in his life as a spectator and critic moved by infidelity and wandering, by immediate and fleeting pleasure. A final word of confession from the author himself, as unexpected as the structure of the book and the material of which it is made.

Essentially, the book reveals to us the intellectual of affects who knows to what extent they are active in the analytical exercise of the critic and the academic. That is why he wrote it, salvaging the emotions he experienced to think about his relationship with his masters and their works. The most important thing, however, is that it shares with the reader what has been in the shadows for a long time and, in fact, has also inspired the considered thinking of this critic and scholar of European theatre, who is also a tireless traveller through the territory of this old Europe. •

SCENOGRAFE

STORIA DELLA SCENOGRAFIA AL FEMMINILE DAL NOVECENTO A OGGI

ANNA MARIA MONTEVERDI

Roma: Dino Audino, 2021, 189 pp.
ISBN: 978-88-7527-510-5 (paperback)

REVIEW BY
MARIA CHIARA PROVENZANO


Università del Salento, Lecce, Italy

Anna Maria Monteverdi

Scenografe

Storia della scenografia femminile
dal Novecento a oggi



 Dino Audino

Secondo un'indagine curata dal collettivo AMLETA nel 2020 per evidenziare e contrastare la disparità e la violenza di genere nel mondo dello spettacolo dal vivo, risulta che, in Italia, su più di 100 sale esaminate e 1500 spettacoli analizzati, la presenza generale femminile è del 32,4%. Presenza che diminuisce se si prendono in esame i grandi palchi, dove le registe sono il 17% e le drammaturghe il 14%. Peggiora il dato relativo alla direzione dei teatri dove, su 25 tra Nazionali, Stabili e TRIC, solo 6 hanno una donna al vertice, ma nessuna di queste è al timone di un Teatro Nazionale.

Analogamente, 'la storia del teatro per decenni ha sistematicamente escluso, cancellato o omesso le registe, le scenografe, le drammaturghe, le illuminotecniche: poco spazio per loro nei manuali e le loro creazioni nominate e ricordate, perlopiù, solo se affiancate a quelle dei compagni di vita artisti' (p. 7). *Scenografe. Storia della scenografia al femminile dal Novecento ad oggi* si presenta, dunque, ai nostri occhi come il primo manuale di storia della scenografia dedicato all'attività di professioniste donne, coprendo un arco temporale che va dagli inizi del Novecento, con la scenografa e suffragetta Edith Craig (sorella del più noto Edward

Gordon e figlia della grande Ellen Terry), sino ad arrivare alla *show designer* Es Devlin. Pubblicato per i tipi dell'editore romano Dino Audino lo scorso autunno, il volume rispecchia la doppia passione della sua autrice, Anna Maria Monteverdi, per la scenotecnica e per le politiche di genere, iscrivendosi nel solco dei *gender studies*.

Monteverdi è professoressa associata presso l'Università Statale di Milano, dove insegna Storia del Teatro, precedentemente è stata coordinatrice della Scuola di tecnologie dell'Accademia Alma Artis di Pisa dove ha insegnato Culture digitali, già docente di Storia dello spettacolo presso le Accademie di Belle Arti di Macerata, Lecce e Torino. Studiosa brillante, dalla statuto poliedrico e fortemente comunicativo, Monteverdi ha pubblicato saggi sul video teatro e sulle *digital performance* — argomenti sui quali si distingue tra i massimi esperti negli studi teatrali italiani — tra i quali si ricordano almeno i più recenti *Leggere uno spettacolo multimediale* (Dino Audino, 2020), *Rimediando il teatro con le ombre, le macchine e i new media* (Edizioni Giacché, 2014), *Nuovi media, nuovo teatro* (Franco Angeli, 2011); nel 2004 firma la prima monografia in assoluto sul teatro di Robert Lepage, a cui ha dedicato una seconda monografia per Meltemi nel 2018 (*Memoria maschera e macchina nel teatro di R. Lepage*).

Tornando a *Scenografe*, nonostante l'agilità che lo caratterizza per la composizione in capitoli scanditi in brevi paragrafi e sottoparagrafi, il libro offre una fittissima carrellata di scenografe che — 'riavvolgendo il nastro del Novecento' (p. 17) — vengono presentate cronologicamente, dando traccia della quasi totalità dei lavori firmati da ogni creativa e ancorandone il profilo al contesto storico e artistico nel quale ciascuna si forma e produce.

Nel primo capitolo, 'Un Novecento teatrale senza donne?', Monteverdi sgrana una sintetica quanto ricca storia di un cambio di scena, dando

conto dapprima delle ricognizioni sullo stato dell'arte condotte, a partire dagli anni '60, da varie riviste di settore e collettivi di studiosi in Italia e nel Mondo, per poi soffermarsi sulla figura della dadaista Sophie Taeuber-Arp, quale simbolo della discriminazione nei confronti delle donne nella storia dell'arte, consegnate ai posteri come figure più ancillari che autoriali. A far seguito, si entra nel vivo del processo storico, ricostruendo con minuzia certosina la scena delle donne, sulla quale emergono personalità leggendarie, come quella della russa Natal'ja Gončarova che, dapprima, aderì al movimento del Raggismo di Lario-nov per poi cavalcare, come un'amazzone, tutte le avanguardie (costruttivista, cubista, futurista, ecc.), legando la sua tavolozza verace e gioiosa ai Balletti Russi di Djagilev, con la creazione di scenografie che fissano quella stagione nell'immaginario collettivo: 'l'immagine del fondale (dell'*Uccello di fuoco*, ndr) riccamente colorato di Gončarova, con le chiese dalle tipiche cupole colorate che evocano una Russia primitiva, emanando gioia e solenne maestà, è la più rappresentativa del movimento che portò la musica e la danza russa in Europa' (p. 26).

Il secondo capitolo è, invece, dedicato a illuminare il rapporto artistico di coppie emblematiche di registi/autori e scenografe: tra queste menzioniamo almeno quella composta da Luca Ronconi e Margherita Palli, che giovanissima affianca il maestro dello spazio teatrale in una collaborazione trentennale che si avvia, nel 1984, sotto l'egida di un'altra leggendaria artista dello spazio quale è stata Gae Aulenti. 'Con Palli — scrive Monteverdi — la scenografia si attiene alle regole dell'architettura del teatro e ai dettati del regista, ma si rivela un linguaggio libero di combinare insieme elementi classici con oggetti di gioco e suggestioni provenienti dalla storia dell'arte' (p.76).

L'utilizzo delle videoproiezioni in scena è l'asse portante del capitolo, 'La scenografia con le tecnologie "a vivo"'. A partire dagli anni '80, con le prime sperimentazioni video, per giungere alla *remote audience*

performance, anche questo terzo capitolo offre un profilo storico ricco di dati e spunti, soffermandosi — tra le altre — sull'icona del teatro contemporaneo Es Devlin, protagonista di una puntata del documentario *Abstract: the Art of Design*, prodotto da Netflix: 'c'è qualcosa di Craig nell'idea di Devlin di creare le scene a partire da un modulo geometrico' (p. 113).

Ancora: post-colonialismo, questioni di genere e ecologismo vengono affrontati nel capitolo su 'La scena come ar(t)tivismo', 'termine che indica il connubio tra arte e attivismo politico' (p. 138), mentre a musical, opera, concerti e programmi televisivi è dedicato il quinto e ultimo capitolo. Il volume è, inoltre, corredato dalle 'Appendici' a firma di Tomaž Toporišič (sulla scenografa slovena Meta Hočevar), Vittorio Fiore (su Gae Aulenti) e Mauro Della Valle (sulla scenografia operistica). Conclude il libro una selezione bibliografica.

Da ultimo, bisogna rendere un ulteriore merito a questo variegato eppur consistente studio: *Scenografe* è un volume gestato e nato in piena pandemia, donde la difficoltà — ampiamente superata — di reperire materiali *dal vivo*, accedendo ad archivi e biblioteche. In postfazione l'autrice da conto delle numerose fonti web dalle quali ha attinto e che hanno nutrito le pagine di questo prezioso specchio della scenografia al femminile. •

NEW DRAMA IN RUSSIAN PERFORMANCE, POLITICS AND PROTEST IN RUSSIA, UKRAINE AND BELARUS

J. A. E. CURTIS (ED.)

London: Bloomsbury Academic, 2020, 296 pp.

ISBN: 9781788313506 (hardback); 9781350142480 (ebook)

REVIEW BY

YANA MEERZON

University of Ottawa, Ottawa, Canada

LIBRARY OF MODERN RUSSIA



EDITED BY
J.A.E. Curtis

NEW DRAMA IN RUSSIAN

Performance, Politics and Protest
in Russia, Ukraine and Belarus

BLOOMSBURY

This book is a welcome addition to the growing field of transnational studies on theatre and drama. It focuses on three post-Soviet states: Russia, Ukraine, and Belarus and is a timely reminder of the role theatre can play in the political cultures of the East Slavic region. Conceptualised after Russia annexed Crimea in 2014 but before it started the so-called special military operation in Ukraine in February 2022, the book testifies to its own historical momentum. It documents a series of changes — in politics, ideology, and economy of the region — that enabled this current war.

This collection takes as its point of departure a 2017 workshop ‘Playwriting Without Borders’, which was held at Wolfson College (University of Oxford). It asks the research question mobilised by the workshop: how can language ‘shape identity formation within and across nation states, through transnational linguistic communities and cultural practices?’ (p. 2) It also sets out to demonstrate that the New Drama movement, which began in the early 2000s, was instrumental in ‘the evolution of Russian-language drama within Russia’ (p. 2). New Drama, the book successfully argues, was ‘a significant feature of contemporary playwriting in the independent post-Soviet states of Ukraine and Belarus, where Russian was — and still is — widely spoken’ (p. 2).

The phenomenon New Drama stems from the British model of in-yer-face theatre, introduced to the Russian artists via series of seminars conducted by Royal Court Theatre, Elyse Dodgson, and the British Arts Council. This dramaturgical model became instrumental in making theatre across many former Soviet Republics, now independent states, so the choice of three geographical areas — Russia, Ukraine, and Belarus — might seem somewhat arbitrary, as there are enough examples of plays and theatre productions produced in Russian in Kazakhstan and Baltic countries. Yet, the focus on Russia, Ukraine, and Belarus bears important political undertones, which the book could emphasise and examine in more detail, specifically as J. A. E. Curtis identifies Russian language as the major enabling mechanism for this transnational cultural movement (p. 4).

The book is structured in three parts on Russia, Ukraine, and Belarus. It features academic essays, individual case studies, and interviews with the artists; a layout that invites a comprehensive response to the proposed research question.

Russian territory expanded through military campaigns, political decisions, and geopolitical reconfigurations over the last five centuries. The history of making the USSR, from as early as 1922 to the post-Second World War period, adds to this story of colonisation. However, after the USSR collapsed in 1991 most of its former republics — from Ukraine to Kazakhstan — began their work toward economic, ideological, and cultural independence. This process was not always peaceful, with military coups and conflicts that we continue to observe today, with Russia’s war in Ukraine. Focusing on the evolution of New Drama as a theatre genre called to reflect these changes and using a thorough historical contextualisation of theatrical traditions in each country, the book offers a rare and welcome insight on how a transnational system of cultural interconnections set up by the Soviet Empire transformed into

a project of reclaiming sovereignty and national identity in each chosen country; that is, Russia, Ukraine, and Belarus. It also demonstrates that the post-Soviet project of decolonisation — specifically in Ukraine and Belarus — rests with reclaiming national languages and customs.

Each section of the book contains an anchor academic study, which provides a critical overview of how the project of New Drama unfolded in each country; its ideological underpinnings and work with language, often used as a tool of nation building and identification. For example, Marie-Christine Autant-Mathieu traces the evolution of Russian New Drama, setting the movement both within the history of the late Soviet theatre and its encounters with the British models. Noah Birksted-Breen charts a chronology of New Drama in Ukraine as a project of nation building. Although many post-Soviet Ukrainian playwrights were part of this movement in Russia, writing primarily in Russian and for the Russian theatre markets, the year 2014 became a historical watershed. It forced Ukrainian writers to re-focus their attention on Ukrainian subjects, use Ukrainian language, and address Ukrainian audiences in their work. Maxim Kurochkin and Natal'ya Vorozhbit, who were among the first generation of the New Drama writers in Russia, have become the most influential voices in establishing New Drama in Ukraine. Similarly, Tania Arcimovich traces the history of New Drama in Belarus to its Moscow origins. She demonstrates that experiments in multilingualism and translation mark the political project of New Drama in Belarus and function as instruments of resistance and protest.

Among many case studies, including chapters on children's theatre, censorship, documentary projects, and theatre of the displaced people, the volume draws a broad picture of the types of work produced under the umbrella New Drama. Interviews with the artists, which are rarely featured in scholarly monographs, creates a polyphonic picture.

Yet, this picture remains rather eclectic, with certain omissions that are difficult to explain. For example, there is no separate chapter on the Lubimovka festival in Moscow, which was highly instrumental in nourishing contemporary playwrighting in Russia. It also served as the essential platform for the Ukrainian and Belarusian writers to try their skills, as Vorozhbit herself admits (p. 124).

However, I mention this omission not to diminish the importance of the book but to show that the field of study outlined by Curtis presents a great opportunity for future research, which is yet to be undertaken despite the devastating war in Ukraine. The book is a valuable addition to those by Beumers and Lipovetsky (2009), Zaleska Onyshkevych (2012), Freedman (2014), Warner and Manole (2020), and Hanukai and Weygandt (2019); and it can be easily adapted for teaching, specifically since several plays mentioned in this collection have been translated into English. •

BIBLIOGRAPHY

- BEUMERS, BIRGIT, AND MARK LIPOVETSKY (EDS).** 2009. *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama* (Bristol: Intellect)
- FREEDMAN, JOHN (ED.).** 2014. *Real and Phantom Pains: An Anthology of New Russian Drama* (Washington D.C.: New Academia Publishing)
- HANUKAI, MAKSIM, AND SUSANNA WEYGANDT (EDS).** 2019. *New Russian Drama: An Anthology* (New York: Columbia University Press)
- MANOLE, DIANA, AND VESSELA S. WARNER (EDS).** 2020. *Staging Postcommunism: Alternative Theatre in Eastern and Central Europe after 1989* (Iowa City: University of Iowa Press)
- ZALESKA ONYSHKEVYCH, LARYSA M. L. (ED.).** 2012. *An Anthology of Modern Ukrainian Drama* (Edmonton: CIUS Press)