

IL **VOLTO** DELLE  
EMOZIONI  
**dalla fisiognomica agli emoji**

SilvanaEditoriale



## Museo Nazionale del Cinema

*Presidente*

Sergio Toffetti

*Comitato di gestione*

Annapaola Venezia (Vicepresidente)

Gaetano Renda, Giorgia Valle, Paolo Del Brocco

*Conservatore e curatore capo*

Donata Pesenti Campagnoni

*Coordinatore generale*

Daniele Tinti

*Comunicazione, Promozione, PR*

Maria Grazia Girotto

*Ufficio stampa*

Veronica Geraci

*Amministrazione*

Erika Pichler

*Il volume è stato pubblicato  
in occasione delle mostre*

### #FacceEmozioni. 1500-2020: dalla fisiognomica agli emoji

a cura di Donata Pesenti Campagnoni e Simone Arcagni  
Museo Nazionale del Cinema, Mole Antonelliana  
17 luglio 2019 - 6 gennaio 2020

### Paolo Cirio. Exposed

a cura di Irene Calderoni  
Fondazione Sandretto Re Rebaudengo  
17 luglio 2019 - 29 settembre 2019

### I 1000 volti di Lombroso.

#### L'archivio fotografico del Museo di Antropologia Criminale dell'Università di Torino

a cura di Cristina Cilli, Nicoletta Leonardi,  
Silvano Montaldo, Nadia Pugliese  
Museo Nazionale del Cinema, Mole Antonelliana  
25 settembre 2019 - 6 gennaio 2020

### #FacceEmozioni. 1500-2020: dalla fisiognomica agli emoji

a cura di Donata Pesenti Campagnoni e Simone Arcagni

*Comitato scientifico*

Patrizia Magli (Storia della Fisiognomica)

Enrica Pagella (Arte)

Federica Mazzocchi, Armando Petrini (Teatro)

Silvio Alovio, Claudia Gianetto, Grazia Paganelli,

Mariapaola Pierini (Cinema)

Chiara Magri (Cinema di animazione)

Irene Calderoni (Arte contemporanea)

Roberta Basano, Nicoletta Leonardi (Fotografia)

*Coordinamento tecnico-scientifico del volume*

Elena Boux

*Si ringrazia Maria Teresa Pizzetti*

*Il Museo Nazionale del Cinema*

*è a disposizione degli eventuali detentori*

*di diritti che non è stato possibile rintracciare*

## SOMMARIO

7 Prefazione  
**Sergio Toffetti**

9 Della fisiognomica di un Museo del Cinema.  
Relazioni non pericolose  
tra cinema e fisiognomica  
**Donata Pesenti Campagnoni**

17 Fisiognomica:  
congetturare e legiferare intorno al volto  
**Patrizia Magli**

### TEATRO

31 Mimica e fisiognomica nella recitazione  
del "grande attore": alcuni esempi  
**Armando Petrini**

40 Maschere di carne. Deformazioni mimiche  
nel teatro contemporaneo  
**Federica Mazzocchi**

50 Il volto dell'altro  
**Gabriele Vacis**

52 L'alfabeto della maschera e la magia  
delle emozioni nell'opera dei Sartori  
**Paola Pizzi**

### CINEMA

59 L'espressione delle passioni  
attraverso la cronofotografia  
**Laurent Mannoni**

64 Maschere trasparenti, volti da mangiare:  
fisiognomica e cinema muto  
**Silvio Alovio, Claudia Gianetto**

70 "In modo intellegibile per l'occhio". Il volto  
cinematografico tra manualistica e fisiognomica  
**Mariapaola Pierini**

76 "L'anima del cinema".  
Libera riflessione sul primo piano  
**Grazia Paganelli**

### ANIMAZIONE

83 Animazione e fisiognomica: quel bacio galeotto  
**Alfio Bastiancich**

87 Animare da Le Brun a emoji  
**Chiara Magri**

### ARTE

91 Volti, ritratti, stati d'animo  
**Enrica Pagella**

96 Maschere di guerrieri:  
elmi dell'Armeria Reale di Torino  
**Giorgio Careddu**

100 Vicino, ma non al centro  
**Irene Calderoni**

### MUSICA

105 Fisiognomica udibile  
**Andrea Valle**

110 Organum Pineale  
**Andrea Valle**

### SCIENZA

113 Fisiognomica e fotografia nell'Ottocento  
**Nicoletta Leonardi**

117 Luna, ladri, emoticon:  
così il cervello riconosce le facce  
**Piero Bianucci**

124 Il fondo fotografico  
dell'Archivio del Museo Lombroso  
**Cristina Cilli, Silvano Montaldo**

### TECNOLOGIA

129 Bit fisiognomici  
**Simone Arcagni**

134 La storia degli emoji:  
da optional giapponese a fenomeno globale  
**Jeremy Burge**

### REGESTO

139 **Sonia Del Secco, Valentina Malvicino,  
Fabio Pezzetti Tonion**

# MASCHERE DI CARNE. DEFORMAZIONI MIMICHE NEL TEATRO CONTEMPORANEO

**Federica Mazzocchi**

Il filo che riunisce gli artisti selezionati in queste pagine (e per la mostra) riguarda un modo di servirsi della mimica, cioè dei movimenti del volto, che rifiuta il verosimile e il naturale. Niente di più lontano da loro del fluido e quasi inavvertito passare da un'espressione all'altra, della morbida gradualità del cosiddetto "viso mobile"<sup>1</sup> del teatro psicologico-realistico. La cifra è, all'opposto, la "mimica discreta"<sup>2</sup>, cioè il secco avvicinarsi delle espressioni, la loro 'tenitura' e durata nel tempo scenico, l'intensità e la peculiarità della deformazione. Sono segni che rivelano un uso del viso come 'maschera di carne', ottenuta mediante un sapiente controllo dei muscoli facciali, e il cui esito è l'apparire di un volto alternativo alla norma, extra quotidiano. Di un simile lavoro mimico, alieno a ciò che è 'normale', questi artisti sono dei virtuosi che, con i loro volti-maschera, trovano casa nei territori del surreale, dell'iperbolico, del parodico, del grottesco tragico o comico.

Nel grande alveo del Novecento e del contemporaneo, epoca di ricerche fondamentali su come rendere l'atto scenico sempre più vicino alle forme della vita (Stanislavskij e la sua eredità in primo luogo), la pista qui proposta è quella di una mimica della dissonanza, della frantumazione, dell'artificiale, dell'eccesso, un comportamento scenico percepito

paradossalmente come 'più vero' proprio perché più lontano dal verosimile. L'orizzonte di riferimento è il teatro che guarda, per reiventarla, alla commedia dell'arte, il tempo della biomeccanica e delle avanguardie, popolato di marionette e di fantocci, quello degli incubi sghembi dell'espressionismo. È una campionatura che riunisce casi esemplari che – pur disomogenei per linguaggio, contesti, epoche – hanno una radice comune nella ricerca di un volto e di un corpo 'impossibili', che sappia depositare uno sguardo altro sul mondo, per riderne e/o per criticarlo.

Legato al repertorio della commedia ligure, uso a servirsi di marcate truccature e di posticci (che venivano dalla tradizione delle farse dialettali e da quella del teatro naturalista), Gilberto Govi disegnava su carta, prima di trasferirle "alla pelle del volto"<sup>3</sup>, le sue 'maschere' tipiche, cioè "quei mariti tiranneggiati, quei falsi burberi, quegli avari, quei piccoli mercanti dalla pelle di cartapeccora, quegli ometti baffuti, pomposamente incravattati, con buffi cappellucci, tondi occhiali a stanghetta, pince-nez simili ad antenne di lumaca, sopraccigli voltati in su"<sup>4</sup>. Alla fine degli anni Cinquanta, anche grazie alla televisione, le sue figure diventano celebrità nazionali non per merito dei copioni, spesso molto esili, ma delle sue strani e memorabili capacità mimiche

("[...] smorfia clownesca, ammiccamento, broncio, ruga che serpeggia, baffo che vibra, tremito del mento per stizza o commozione, gioco corrucciato o ilare dei sopraccigli, buffo lampo della cornea"<sup>5</sup>).

Mentre in Govi c'è un ricordo degli antichi Pantaloni, il torinese di Porta Palazzo Erminio Macario, diventato famoso con il varietà e la rivista, guarda invece al mondo del circo, ai Pierrot, ai clown ilari e ingenui. Figura senza sesso di adulto-bambino, minuscolo e perso nella foresta di lunghissime gambe delle sue soubrette (delle quali è, fuori scena, il capace e carismatico capocomico), Macario è un putto giocondo con il ricciolo sulla fronte, i rossi pomelli disegnati, gli occhi a biglia sgranati per la sorpresa, che sembrano "la sublimazione ironica del vuoto, del cerchio, dello zero"<sup>6</sup>. Più che di battute, la comicità di Macario è fatta di mimica e di pause, di un grande "senso del tempo e della 'durata'"<sup>7</sup>.

I *nonsense* fiabesco-gozzariani di Macario e il suo incantarsi stupefatto si collocano all'opposto delle 'crudeltà' verbali e mimico-corporee di Petrolini, di Totò e oggi di Antonio Rezza. Il volto-maschera di Petrolini nel teatro di varietà d'inizi Novecento è in primo luogo quello della parodia, cioè di un'azione tesa a "smontare il sublime" (d'Amico<sup>8</sup>) del teatro serio; così, per esempio, il personaggio di Gastone, dal viso color teschio e l'andatura strascicata e saltellante, che Petrolini definisce "una satira efferata al bell'attore fotogenico, affranto, compunto, pallido di cipria e di vizio, vuoto, senza orrore di se stesso". Con Fortunello (1915), strano uomo-mosca che sciorina strofe agganciate per suono e non per senso, Petrolini diventa un modello per gli sperimentatori (da Gordon Craig ai futuristi), perché corpo capace di trasformarsi in ingranaggio, volto che nega i propri tratti umani. Scrive Marinetti: "Il più difficilmente analizzabile dei capolavori petroliniani è il famoso *Fortunello* il quale col suo ritmo

meccanico e motoristico, col suo teuf-teuf martellante all'infinito, assurdità e rime grottesche, scava dentro il pubblico tunnels spirali di stupore e di allegria illogica e inesplicabile"<sup>9</sup>. Il comico petroliniano esibisce in chiave iperbolica e meta teatrale il funzionamento del gioco mimico, capovolge i canoni del Grande Attore di tradizione. L'obiettivo dichiarato è l'indecenza, il grottesco, "il coraggio di essere idiota"<sup>10</sup>. Dice Petrolini: "Io studio l'ignoranza, sondo la stupidaggine, anatomizzo la puerilità, faccio la vivisezione di ciò che è grottesco e imbecille sull'esistenza del prossimo e le marionette che ricavo [...] non sono niente altro che la scelta colta a volo e cristallizzata nella ridicola smorfia di una maschera che resta come un documento adattissimo per arricchire il museo della cretinaria"<sup>11</sup>.

Totò e poi Rezza si collocano in questo solco. Amatissimo dal pubblico popolare quanto dagli artisti del 'Nuovo Teatro' (pensiamo a Leo de Berardinis), Totò sa unire la grande farsa napoletana dei morti di fame alle fantasie del teatro d'avanguardia. I movimenti rapidi degli occhi, la disarticolazione delle mascelle prominenti che scattano a destra e a sinistra, i movimenti strani e dissonanti da marionetta, producono "un corpo maschera che parla l'alienazione e la frantumazione del soggetto al solo mostrarsi"<sup>12</sup>. De Feo l'ha definito "il Picasso della risata" per le sue "operazioni di distacco, di deviazione e alienazione delle varie membra dal proprio asse"<sup>13</sup>, dislocazioni fisiche che fanno il paio con quelle del linguaggio, anch'esso tirato "nella direzione più lontana dall'asse del contesto"<sup>14</sup>. Lo scatenamento teatrale di Totò trovava forse il suo culmine nelle leggendarie passerelle finali descritte da Ruggero Guarini, eseguite a tempo di corsa, trascinandosi dietro tutta la compagnia, e il cui scopo "era il massacro delle istituzioni", perché erano "una fragorosa successione di frane in fondo alle quali, travolti uno dopo l'altro

da una frenesia pirotecnica, finivano tutti i pezzi dell'eterna imbecillità italiana"<sup>15</sup>.

Il duo Rezza-Mastrella (Leone d'oro alla carriera della Biennale Teatro nel 2018) genera "concrezioni sceniche di spiccato rigore formale, sulla base d'un mai interrotto lavoro (e *lavorio*) d'estenuazione fisica, logoramento logico-corporeo, nella messa in pratica d'una comicità dai tratti mostruosi e osceni"<sup>16</sup>. "Il più grande performer vivente fino a prova contraria" come ama definirsi, Rezza rappresenta qualcosa di non omologabile, oltre che di feroce-mente comico, nel nostro presente teatrale. Mastrella è la creatrice degli habitat scenici, fatti di teli tagliati, di 'macchine', di assemblaggi, che sono gli ostacoli e insieme i generatori dell'energia-Rezza. Pezzi di corpo, facce deformate, voci anonime si affacciano dagli squarci nella tela, giocano con gli oggetti nello spazio, irretiscono lo spettatore in dinamiche ludico-sadiche. Stessa faccia lunga e mobilissima di Totò, analoga frenesia ritmico-motoria, con Rezza però cade anche l'ultimo riferimento alla realtà, a situazioni riconoscibili ancorché parodiate. Le sue figure senza storia, senza psicologia, senza biografia, senza messaggio, senza catarsi, sono pure apparizioni occasionali di una contemporaneità assurda e franta.

Con Eduardo De Filippo, emblema di una "comicità fantastica o tragica"<sup>17</sup>, che lega il tempo antico dei comici dell'arte alla Napoli (e all'Italia) di prima e dopo la seconda guerra mondiale del Novecento, il passo rallenta, l'ipercinesi di Totò cede al ragionamento, al silenzio, a lunghe pause ritmate sul racconto d'individui isolati e messi ai margini. La specificità di Eduardo non è la smorfia, ma la capacità di dire senza parole, partendo dall'immobilità della 'maschera neutra' e alternando poi gesti 'discreti' e viso 'naturale', cioè maschera e volto, secondo un gioco di 'primi piani'. Scrive Anna Barsotti: "Su una fondamentale mobilità del viso innestava alcuni momenti di fissità, nei quali soltanto

si coglieva la *maschera*. Una volta convogliata l'attenzione del pubblico (attraverso la fissità) sul *volto*, ricominciava a muoverlo (con apparente naturalezza), ma oramai il gioco di prestigio era fatto e il pubblico continuava a guardare lui, il suo viso, anche se la recitazione, talvolta *senza parole*, rasentava l'ineffabile"<sup>18</sup>.

"L'espressione di estremo dolore nell'udire la salva [che uccide il figlio], con la bocca spalancata senza un grido e con la testa piegata all'indietro, deriva probabilmente da una fotografia di giornale raffigurante una donna indiana che durante il bombardamento di Singapore sta rannicchiata vicino al cadavere del figlio morto. La Weigel deve averla vista anni fa, anche se, alle nostre domande, disse di non ricordarsene. A tal punto le osservazioni penetrano nel fondo degli interpreti"<sup>19</sup>. Così scrive Brecht sul celebre 'grido muto' creato da Helene Weigel, attrice simbolo del teatro epico, per *Madre Coraggio e i suoi figli* (1949). Questo gesto mimico fortemente 'pittorico', tante volte citato, non è solo una grande maschera del dolore, è soprattutto l'evidenza scenica dell'impotenza e dell'ottusità, perché, nonostante i lutti, "Courage non impara niente" scrive ancora Brecht, e continua fino alla fine a seguire gli eserciti come vivandiera. Così, la deformazione del volto sorpassa il mero racconto dell'emozione per diventare il segno fisico dell'errore, dell'ingenuità politica di Courage, che non capisce che "i grandi affari durante le guerre non vengono conclusi dalla povera gente"<sup>20</sup>.

L'approccio logico razionale di Brecht e quello viscerale e 'sovversivo' di Artaud dialogano nella versione di *Antigone* di Sofocle-Brecht proposta dal Living Theatre di Judith Malina e Julian Beck (1967). I significati metaforici sottesi all'intreccio diventano lampanti grazie al lavoro corporeo, documentato dalle foto di scena di Carla Cerati: "Esemplare il caso della costruzione del personaggio di Creonte, del quale lo spettatore non vede solo la figura

umana incarnata da Julian Beck, ma vede anche, materialmente, di fronte a sé, il suo potere, rappresentato dal corpo collettivo degli attori disposti in modo da creare un essere mostruoso dalle molte membra, quale metafora dei sostegni che servono alla tirannide per esistere"<sup>21</sup>. Lo spettacolo attinge a fonti diverse, dall'iconografia antica (greco-romana, egizia, orientale), alle partiture mimico-vocali dei Grandi Attori ottocenteschi, all'Espressionismo, alla fisiognomica studiata da Charles Darwin in *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*<sup>22</sup>. Non si trattava di "fare una faccia", ha detto Malina, ma di studiare quali effetti fisici produce l'emozione, in che modo "l'impulso raggiunge i muscoli facciali, come si esprime attraverso il respiro e gli occhi", come si mostrano i denti, nelle fasi diverse della rabbia, della paura, del terrore"<sup>23</sup>.

Un'analoga ricerca delle ragioni organiche del movimento guida l'esperienza fondamentale di Jerzy Grotowski. In *Akropolis* (1962), spettacolo sui campi di sterminio nazisti, mentre il corpo si muove, il volto rimane irrigidito in un'espressione fissa, "indossa la stessa smorfia per tutta la durata dello spettacolo"<sup>24</sup>. Una celebre sequenza fotografica cattura alcune di queste 'maschere facciali' immutabili, che non sono mere soluzioni formali, ma atti mimici scaturiti dai vissuti e dalla logica interna ai personaggi. Thomas Richards descrive il processo: "Gli attori avevano esplorato la situazione degli ebrei in un campo di concentramento, e cercando di capirne la psicologia, erano giunti [...] a questo: dopo molti anni di oppressione, era apparso in loro un modo di parlarsi dentro – per esempio qualcosa come "Ancora lo stesso?", una specie di formula in reazione alla propria sorte. Ogni attore scoprì la sua maschera facciale ripetendo dentro di sé una formula e osservando il modo in cui la sua reazione scolpiva la faccia, creando le rughe. Ecco, ripercorsero lo stesso processo che si verifica nella vita,

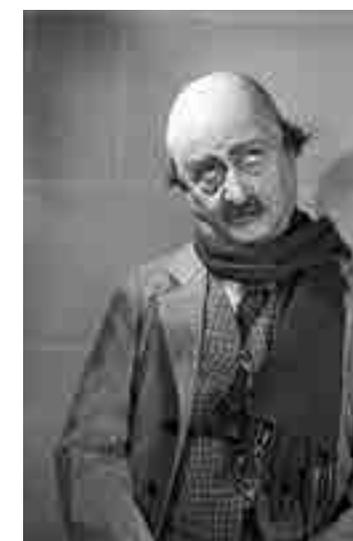
dove il volto, quando si raggiunge una certa età, comincia a prendere le caratteristiche di una maschera, perché le azioni ripetute scolpiscono le rughe"<sup>25</sup>.

Per Emma Dante la modellazione di una partitura mimico-corporea estrema è il linguaggio necessario per dire la violenza perpetrata e subita dai suoi personaggi umiliati e offesi. I bassifondi siciliani delle sue storie si legano agli archetipi della tragedia antica. Quelli della Dante sono individui che perdono i connotati umani, strazianti nella loro marginalità e nel loro bisogno d'illudersi e di ribellarsi. "Ho visto nelle facce della gente occhi di lucertola seminascosti dalle palpebre; occhi di cavallo iniettati di sangue; e occhi di mucca, luminosi e bagnati, con una struggente dolcezza interiore. Erano uomini strappati a se stessi, scannati da una vita insulsa. Animali impauriti e pericolosi che [...] andavano perdendo col tempo ogni parentela umana"<sup>26</sup>, scrive a proposito di *Carnezzaria* (2002), "la storia di una di queste famiglie di carne da macello, con i suoi legami morbosi, con le sue fughe isteriche e paralizzanti"<sup>27</sup>. Così, "sesso, corpo, territorio e proprietà sono gli unici moventi che generano, attraverso una terribile bestialità, tutta la loro natura di zanne e artigli. Come volgersi verso il loro mondo di bestie?"<sup>28</sup>.

Il grande grido tragico-grottesco (della Dante, di Brecht, del Living) si rovescia con Dario Fo nel grande sberleffo, nella "risata muta"<sup>29</sup> a bocca spalancata del suo capolavoro *Mistero buffo* (1969). Qui non servono scene, costumi, oggetti, ambienti, interlocutori, perché Fo sa far apparire tutto ciò che serve solo mediante corpo, voce, mimica, moltiplicandosi in una pletera di personaggi diversi. Grazie alle espressioni ipertrofiche del volto, a una gestione dello spazio da grande mimo, alla ricchezza della gamma vocale, l'invisibile diventa visibile, che si tratti di papa Bonifacio VIII, con il suo corteo di chierici canterini e i suoi paludamenti sontuosi, o il povero

Zanni affamato che sogna, in un immaginario banchetto pantagruelico, di mangiare il mondo, se stesso e perfino Dio. La sua inventiva mimica è uno dei vertici del Novecento teatrale, ritmata sul flusso verbale ora di un miscuglio di dialetti padano-veneti ora del *grammelot*, 'lingua' onomatopeica della fantasia. Il tempo leggendario da riattivare – negli anni sessanta e settanta della contestazione – è quello della 'controcultura' degli artisti girovaghi perseguitati dalla Chiesa, dei giullari, degli istrioni, dei buffoni e dei saltimbanchi della teatralità 'diffusa' e bassa di un Medioevo idealizzato e di una commedia dell'arte non meno mitizzata.

Per finire, e per tornare all'inizio, le esperienze teatrali qui richiamate, pur fra loro diverse, mostrano volti e corpi progettati per divergere, via dall'armonia delle 'belle forme', spingendo l'atto che disarticola sempre un po' più in là, così che possano apparire esseri ibridi, polifonici, plurali, strani, dissimmetrici, esseri che fanno guardare più a fondo e che allargano lo spazio dell'invenzione che erode le nostre convenzioni e i nostri automatismi.



Gilberto Govi  
Foto di Vittorio Zumaglino, 1940-1946  
Collezione Museo Nazionale del Cinema

<sup>1</sup> Per la terminologia tecnica e l'inquadramento generale sulla mimica, si veda C. Molinari, *Leggere il teatro. Un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, Vallecchi, Firenze 1979, p. 108.  
<sup>2</sup> *Ibidem*.  
<sup>3</sup> R. De Monticelli, *La faccia di Govi parla in tutte le lingue*, in "Il Giorno", 10 agosto 1962, in Id., *Lattore*, Garzanti, Milano 1988, p. 202.  
<sup>4</sup> *Ibidem*.  
<sup>5</sup> Ivi, p. 204.  
<sup>6</sup> R. De Monticelli, *La gaia passerella d'un malinconico Pierrot*, in "Corriere della Sera", 28 marzo 1980, in Id., *Lattore* cit., p. 249.  
<sup>7</sup> Ch. S. [Chiara Serino], *Macario*, ad vocem in *Enciclopedia dello Spettacolo*, fondata da S. d'Amico, UNEDI - Le Maschere, Roma 1954, vol. VI, p. 1768.

<sup>8</sup> S. d'Amico, 1937, cit. in F. Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Bari 1988, p. 98.  
<sup>9</sup> F.T. Marinetti, B. Corra, *La risata italiana di Petrolini*, in "L'Italia Futurista", II, 20, 1 luglio 1917, cit. in Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento* cit., p. 100.  
<sup>10</sup> P. Pancrazi, *L'idiota nell'umorismo*, in Id., *Ragguagli di Parnaso*, Vallecchi, Firenze 1920, cit. in E. Petrolini, *Memorie*, a cura di A. Calò, Edizioni del Ruzante, Venezia 1977, p. 93.  
<sup>11</sup> E. Petrolini, 1920, cit. in D. Orecchia, *Craig e Petrolini. Farce - that tragic-comic thing*, "Biblioteca teatrale", vol. 93-94, 2010, p. 104.  
<sup>12</sup> Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento* cit., p. 101.  
<sup>13</sup> S. De Feo, *Il Picasso della risata*, in "L'Espresso", 23 aprile 1967, in *Totò e la gaia scienza*, a cura di O. Caldiron, Bulzoni, Roma 2004, p. 101.

<sup>14</sup> Ivi, p. 102.  
<sup>15</sup> R. Guarini, *L'allegria distruzione*, [titolo originario: *La gaia sapienza*], in "Il Messaggero", 26 ottobre 1977, in *Totò e la gaia scienza* cit., p. 145.  
<sup>16</sup> C. Titomanlio, I. Vazzaz, *Il più grande performer vivente. Il teatro di Antonio Rezza e Flavia Mastrella*, "Mimesis Journal. Scritture della performance", 2, 2, 2013, p. 172.  
<sup>17</sup> A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007, p. 22.  
<sup>18</sup> Ivi, p. 26.  
<sup>19</sup> B. Brecht, "Materialien" su *Madre Coraggio*, in *Brecht e Courage*, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, vol. 16, maggio 1970, p. 63.  
<sup>20</sup> Ivi, p. 46.  
<sup>21</sup> E. Marinai, "Antigone" di Sofocle-Brecht per il Living Thea-

tre, ETS, Pisa 2014, pp. 84-85.  
<sup>22</sup> Ivi, in particolare pp. 124-125.  
<sup>23</sup> J. Malina, citata ivi, p. 181, traduzione mia.  
<sup>24</sup> L. Flaszen, *Akropolis: adattamento del testo*, in J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, p. 89.  
<sup>25</sup> T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993, pp. 35-36.  
<sup>26</sup> E. Dante, *Carnezeria. Trilogia della famiglia siciliana*, Fazi Editore, Roma 2007, p. 75. Per una guida al teatro di Emma Dante, si veda A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*, ETS, Pisa 2009.  
<sup>27</sup> *Ibidem*.  
<sup>28</sup> Ivi, pp. 75-76.  
<sup>29</sup> Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento* cit., p. 91.



*Elaborazioni sull'Antigone*, 1974  
Spettacolo del Living Theatre al Teatro Durini, Milano, 1967  
Foto di Carla Ceratti - courtesy Elena Ceratti  
Civico Archivio Fotografico, Milano



*Mistero buffo* di e con Dario Fo, foto di scena, 1978-1985  
© Archivio Storico Franca Rame Dario Fo - C.T.F.R. srl



Rena Mirecka in *Akropolis* di Jerzy Grotowski, 1962  
Laboratory Theatre / The Grotowski Institute Archive, Wroclaw

Antonio Rezza in *Fratto\_X*  
di Flavia Mastrella,  
Antonio Rezza, 2012  
foto di © Flavia Mastrella

