



SEZIONE II: AMATORIALITÀ E PARTECIPAZIONE IN QUESTIONE: LA SCENA CONTEMPORANEA

Brecht e il brechtismo, professionisti e attori-persona, nel solco dei teatri a partecipazione sociale

Sara Torrenzieri

Premessa metodologica

Osservando il mondo reale, il teatro del terzo millennio non vede soggetti da imitare, ma identità da acquisire, contesti da abitare, situazioni da mutare e, anche, capovolgere. In questa cultura di scambi e relazioni intrecciate fra società e teatro, il linguaggio scenico si costruisce sempre più a partire da frammenti di realtà; gli spettatori interagiscono con gli spazi e partecipano alle azioni; la “rappresentazione” fa luogo alla “presenza” e la metafora alla sineddoche (Guccini 2011: 4-5); esperienze come quelle di Pippo Delbono, della Compagnia della Fortezza di Armando Punzo o del Teatro delle Albe di Marco Martinelli ci pongono di fronte a un teatro “delle persone” (Meldolesi 2001: 6-8) che supera il protagonismo individuale a favore di quello collettivo (Valenti 2015: 136-138)¹. Confrontate con questi mutamenti complessivi, le compenetrazioni fra gli artisti - che vivono del loro fare teatro - e le persone che incontrano e attraversano l'attività teatrale, definiscono un quadro culturale mobile, vario e complesso, che non corrisponde agli storici intrecci fra le distinte categorie dei “professionisti” e dei “dilettanti”, ma sviluppa o riprende a distanza i loro momenti di crisi e reciproca fusione. Il teatro contemporaneo, in un certo senso, si riconosce nelle confluenze fra presenza attoriale e identità personale, fra arte della performance e valenze performative del vivere. All'interno di questo scenario, il teatro di Bertolt Brecht descrive un percorso che illumina antecedenti e ragioni delle attuali compenetrazioni. In questo contributo, di taglio propositivo, ne prendo in considerazione tre fasi. In primo luogo, Brecht eredita e rielabora le acquisizioni ricevute dai precedenti dibattiti sui rapporti fra attori professionisti e attori-operai dilettanti. Alle spalle del “teatro epico” e dell’“attore straniato” ci sono, oltre a diverse e ramificate componenti, i gruppi agitprop della Repubblica di Weimar. Successivamente si analizzeranno le formulazioni del drammaturgo tedesco nel segno di una teoria e di una pratica incentrate sulla “scena di strada”

¹ La definizione di “teatro delle persone” di Claudio Meldolesi (Meldolesi 2001: 6-8) è stata in seguito ripresa e risemantizzata da Cristina Valenti in riferimento a una categoria nuova, erede di quelle che Meldolesi aveva individuato come “nuove avventure testuali del nostro tempo” intraprese a partire dal superamento delle convenzioni” di cui lo studioso riconosceva l'ispirazione in Artaud e i pionieri nel Living Theatre.



come base d'una narrazione che concili esplicazione, informazione e conoscenza mediata del reale. Infine si valuteranno, con particolare attenzione al Sudamerica e all'Italia, gli apporti forniti da Brecht allo sviluppo di esperienze teatrali che si incardinino alle realtà del vivere e che con queste si contaminino.

Dall'agitprop a Piscator: antecedenti e punti di riferimento del teatro brechtiano

Il tema dell'organicità che lega lo spettacolo al suo pubblico, e la forza dell'esperienza teatrale in quanto evento storico iscritto a pieno titolo nell'evoluzione dei tempi emergono fermamente dall'analisi di Béla Balázs in riferimento alla scena del teatro agitprop, sostenuto dal Partito Comunista Tedesco negli anni della Repubblica di Weimar: "Perché la storia del teatro è la storia del pubblico [...] Dall'essere del pubblico deriva la consapevolezza anche nella forma del teatro" (Balázs 1930: 426, cit. in Casini Ropa 1988: 170).

Il caso dell'agitprop è emblematico del rapporto attore professionista-attore dilettante, della relazione attore-pubblico e della pratica di un teatro collettivo che coinvolga attivamente una comunità nella fruizione e nella produzione dell'atto teatrale, con precisi intenti politici e sociali. La relazione attori professionisti/attori operai dilettanti si è configurata problematica e centrale fin dagli anni fra fine '800 e inizio '900, quando il Partito Socialdemocratico operaio (SDAP) arrivò a interrompere l'attività teatrale dilettantesca all'interno dei circoli dei lavoratori con la seguente motivazione: "Il teatro è un buon mezzo formativo. Ma soltanto a condizione che si tratti di [...] attori professionisti e di buoni drammi. Gli spettacoli offerti da dilettanti e associazioni teatrali servono più il cattivo gusto, di quanto giovino all'accrescimento della sensibilità artistica" (dal *Programma Invernale per l'anno 1908-1909* del Comitato per la formazione, cit. in Casini Ropa 1988: 127).

In questo suo *Programma* lo SDAP utilizza criteri di gusto e di sensibilità artistica di matrice borghese, che marginalizzano gli apporti teatrali dal basso. Il ruolo del proletariato come "attore" in tutti i sensi – sia storico che performativo – dei processi di cambiamento della propria classe è invece insito nell'idea di Friedrich Wolf di teatro agitprop come "arma". Commentandola, Eugenia Casini Ropa afferma che l'opposizione fra dilettantismo e professionismo sia infondata, parlando di un teatro che muove dalle istanze del proletariato e ad esso si rivolge, ragion per cui l'operaio



risulta essere il suo migliore interprete (Casini Ropa 1988: 45).

Il teatro coincideva con la realtà che cercava di costruire. Afferma Inge von Wangenheim: “L’unità tra personaggio e persona nell’attore-operaio, l’unità tra esistenza proletaria e spettatore nell’uditorio di operai, porta all’unione più alta, [...] il comune punto di partenza sociale di attore e spettatore” (Wangenheim 1959: 458, cit. in Casini Ropa 1988: 170).

Quando Piscator, negli anni '20, prese le redini della scena teatrale dei lavoratori, introdusse l’elemento del montaggio di documenti d’epoca attraverso la cronaca cinematografica; ciò provocò un dirompente impatto sugli spettatori: “[...] quello che vedevano svolgersi davanti agli occhi era veramente il loro destino, la loro personale tragedia. Il teatro era diventato [...] autentica realtà [...]” (Piscator 1960: 55-58, cit. in Casini Ropa 1988: 142). È noto che le teorie e pratiche del teatro epico brechtiano abbiano risentito notevolmente dell’influenza di quello di Piscator, di cui Brecht fu anche collaboratore.

L’azione scenica si dilatava a inglobare il mondo, il contesto politico e sociale del suo pubblico e dei suoi attori: la quarta parete era abbattuta, attori e spettatori potevano toccarsi o addirittura coincidere, il teatro entrava negli spazi della vita, del lavoro, della politica, diventava luogo di costruzione di orizzonti nuovi e comuni.

Gli *Agitpropgruppen* si diffusero in Germania fra il 1927 e '28 dando vita a spettacoli dalla costruzione drammaturgica mutevole e frammentata in una successione di “quadri”, sequenze recitate, filmati, numeri di clownerie, canti. “La tecnica più diffusa nella creazione degli spettacoli era il montaggio di singole scene e intermezzi in una struttura aperta che permettesse agevoli spostamenti dei ‘pezzi’ secondo le esigenze del momento” (Casini Ropa 1988: 148). Questo genere di struttura frammentata sarà ripresa e problematizzata dal teatro brechtiano.

Le testualità semplici ed efficaci dell’agitprop rivelano il prevalere della dimensione comunicativa su quella estetica. Gli attori, che spesso recitavano vestiti della loro tuta da lavoro, che si adattava ad ogni ruolo, si rivolgevano sovente al pubblico, chiamato in causa e attivato.

Le battute concise erano commentate da gesti ampi e significativi, come sarà tipico del teatro di Brecht e di alcune esperienze teatrali dell’America Latina intorno agli anni '60, che risentirono, sotto diversi aspetti, dell’influenza del drammaturgo tedesco.



Intorno a Brecht: professionisti, dilettanti, attori-operai e semplici passanti

Brecht, rivolgendosi agli attori-operai danesi, li invita a basare la loro recitazione sull'osservazione di quanto normalmente avviene nella vita sociale: “[...] Tu, attore prima di ogni altra arte devi possedere l’arte dell’osservazione. [...] La vostra prima scuola sia il posto di lavoro, la casa, il quartiere. Sia la strada [...]. Come combattere la vostra lotta di classe senza conoscere gli uomini?” (Brecht 1975b: 135-139). Gli insegnamenti della strada, nella prospettiva brechtiana, si contrappongono ai modelli professionali del fare teatro. Dice, negli stessi anni: “Voi artisti che fate del teatro in grandi edifici, sotto soli di luce artificiale di fronte alla folla silenziosa, cercate ogni tanto anche il teatro che si svolge sulla strada” (Brecht 1975b: 131). Di conseguenza, fra gli attori-operai e quelli professionisti, separati dalle manifestazioni della lotta di classe dalle esigenze della vita teatrale, proprio i primi erano i più vicini alle fonti sociali della recitazione straniata. Posizione che li distingueva decisamente dalla categoria dei dilettanti. Scrive Brecht: “Gli attori dei piccoli teatri operai esistenti in tutte le grandi città d’Europa, d’America e d’Asia non paralizzate dal fascismo non sono affatto dei dilettanti, e la loro recitazione non è ‘pan nero’. È semplice, ma solo in un certo senso” (Brecht 1975a: 227)².

L’attenzione di Brecht nei confronti degli attori proletari era strettamente connessa all’idea che il teatro dovesse incidere sulla realtà sociale, facendo di *performer* e spettatori dei soggetti culturali attivi, dinamici e criticamente consapevoli delle problematiche in cui vivevano. Dagli schemi drammatici e dalla pratica dell’agitprop, Brecht mutua dunque sia il carattere esplicativo della recitazione straniata, che il tessuto narrativo della drammaturgia epica, i cui “quadri” conclusivi vengono, per l’appunto, definiti da Roland Barthes “*tableaux*”, “scene apparecchiate [...] ben ritagliate [...]” (Barthes 1985: 90). Anche nel teatro brechtiano, come in quello operaio, troviamo inoltre canzoni e cori recitativi (*Sprechchor*) (Casini Ropa 1988: 137), ripresi tanto nei *Drammi didattici* che in *Santa Giovanna dei Macelli*.

In sintesi, Brecht trae le nozioni cardine del suo teatro dalle esperienze teatrali che partecipano

² Scrive Meldolesi nella prefazione a *Il romanzo del teatro di massa* di Luciano Leonesi: “Brecht auspicava – negli anni successivi al suo ritorno nella Berlino Est - una ripresa del teatro agitprop in Germania orientale per costruire l’humus di un nuovo teatro tedesco” (Meldolesi, in Leonesi 1989: 10). A Bologna, in quegli stessi anni, l’esperienza del Teatro di Massa di Sartarelli sostanzialmente l’auspicio brechtiano, rispondendo con la forza del suo pubblico e dei suoi attori - che “erano i partigiani, le mondine, gli scariolanti” - all’accusa da parte degli organi di partito “di non essere (abbastanza) teatro” (Meldolesi, in Leonesi 1989: 11).



direttamente alla lotta di classe, e dalle dinamiche della performance quotidiana – l'agire dell'“uomo della strada”. A questi riferimenti, naturalmente, si combinano numerosi altri modelli, dal cabaret all'Opera di Pechino, dal teatro popolare alle grandi drammaturgie. Tuttavia proprio la “scena di strada” viene ripetutamente indicata in quanto germe essenziale del teatro epico. Questa, infatti, richiama gli “elementi più semplici del teatro ‘naturale’” (Brecht 1975b: 50): un passante spiega alla gente le dinamiche di un incidente di cui è stato testimone, accompagnando la parola con una gestualità narrativa e limitandosi a raccontare gli eventi, “in modo tale che gli astanti possano formarsi un'opinione”, senza “ammaliare” (Brecht 1975b: 44-45), togliendo spazio all'illusione. Come suggerisce Fabrizio Cruciani “il valore che fonda, fiancheggia e rinnova la storia dello spazio teatrale è nel fatto che quello del teatro di strada è essenzialmente uno spazio di relazione” (Cruciani 1992: 91).

Il teatro brechtiano nasce da relazioni profonde col contesto storico, sociale e politico, che ne viene illuminato indipendentemente dalla qualità estetica dello spettacolo: “Un lavoro teatrale, buono o cattivo che sia, contiene sempre un'immagine del mondo” (Brecht 1975a: 224). L'attività teatrale (o, meglio, performativa) costituisce, dunque, un dispositivo cognitivo diffuso che investe la crescita e l'educazione dell'essere umano, sia in senso evolutivo, dall'infanzia all'età adulta, sia in senso civico e politico:

“Spesso si dimentica come l'educazione dell'uomo avvenga in maniera teatrale. [...] il bimbo apprende in modo nettamente teatrale come deve comportarsi. [...] Sono avvenimenti teatrali quelli che formano il carattere: l'uomo imita i gesti, la mimica, i toni di voce. [...] Il teatro è per così dire la più umana, la più universale di tutte le arti, la più generalmente praticata, non soltanto sulle scene ma anche nella vita. E l'arte teatrale di un popolo o di un'epoca deve venir giudicata come un tutto unico, [...] anche questo è uno dei motivi per cui vale la pena di parlare del teatro dei filodrammatici” (Brecht 1975a: 225).

Il cerchio si chiude così sul valore e sul senso del teatro dei non professionisti, dei lavoratori e degli operai. Per Brecht, il teatro risponde al mandato di mutare la realtà e, quindi, mirando a stabilire un rapporto d'intesa profonda con l'individuo sociale, mutua dal mondo reale i propri linguaggi



costitutivi, i propri modelli, la propria base culturale. È un'impostazione che, da un lato, sviluppa la teatralità fuori dal teatro dei gruppi agitprop, e, dall'altro, anticipa le ragioni della fuoriuscita dagli spazi teatrali delle formazioni guida degli anni '60 e '70. Come si mostrerà nei seguenti paragrafi, il brechtismo è una componente significativa delle manifestazioni teatrali che, dagli anni della svolta ad oggi, hanno sperimentato particolari e molteplici forme di interazione con le dinamiche della realtà.

Brechtismo e teatri latino americani: dialoghi e sinergie

Alla fine degli anni '50, la Rivoluzione Cubana ha generato un potente immaginario collettivo che si è riverberato in tutta l'America Latina e in Occidente, dando luogo, come afferma Diana Taylor nel saggio *Brecht and the Latin America's "Theater of Revolution"*, ad una percezione della storia in quanto "imponente dramma epico" (Taylor 2000: 173-174; Traduzione di chi scrive)³. La Rivoluzione assunse una forte componente simbolica stando, come dice Taylor citando Brecht, "la capacità dello spettatore all'azione" (Brecht 1964: 37). Dati di realtà come "il ritratto immortale del Ché col suo cappello; le uniformi verdi dei *Castristi*; il *Gestus* brechtiano come attitudine rivoluzionaria degli 'uomini' in azione; la trama episodica narrata dal Ché nel suo diario" divennero parte integrante di un sentire comune e collettivo (Taylor 2000: 174).

In paesi segnati da un'estrema disuguaglianza sociale, l'esperienza del teatro non poteva che nascere dalle lotte e dai conflitti che segnavano la vita delle popolazioni.

L'impatto e le influenze, più o meno esplicite e dichiarate, di Brecht sul teatro latino americano, a partire dagli anni '50-'60, furono determinati da una dinamica intrinseca al teatro brechtiano, e cioè dalla sua tendenza a combinare estetica e istanze anticapitaliste in processi teatrali che si fondono con la dialettica storica. Sotto i segni del "popolare" e del "mutamento sociale", l'innovazione teatrale dell'America Latina si è aperta alle grandi masse che vi hanno agito sia al livello dei contenuti che a quello linguistico e performativo, facendo dell'atto teatrale un portatore di istanze sociali e rivoluzionarie (Taylor 2000: 172-184).⁴

³ Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

⁴ A complemento dello studio di Taylor va ricordato che, negli anni '80, dopo la fine della dittatura, nasce a Buenos Aires con Catalinas Sur l'esperienza del teatro comunitario argentino. La sua spinta a compiere gesti politici che conducano la comunità a riflettere su sé stessa, sarà ripresa a Ferrara dalla compagnia Teatro Nucleo, di Cora Herrendorf e Horacio Czertok, attiva fin dagli anni '80. Dalla collaborazione del Nucleo con Antonio Tassinari nasce



È in questo contesto che si inquadrano, a partire dalla metà degli anni '60, esperienze come quella di Santiago Garcia ed Enrique Buenaventura (Colombia), che nel 1965 mettevano in scena *Galileo* e nel '69 *I Sette peccati capitali* di Brecht, o dello stesso Buenaventura e Griselda Gambaro che, in *Documents from Hell* (Colombia, 1968) e *Information for Foreigners* (Argentina, 1972), proposero un adattamento di *Terrore e miseria del Terzo Reich* per denunciare la violenza politica nei loro stati. In questi anni nascono anche formazioni fortemente legate a pratiche di attivismo politico come il Conjunto Dramatico de Oriente e il Grupo Teatro Escambray a Cuba.

La "scena di strada" brechtiana rivive nelle parole del regista e drammaturgo brasiliano Augusto Boal, fondatore del Teatro dell'oppresso, quando descrive le improvvisazioni agite in strada dalla propria formazione nel 1963, durante la crisi cubana:

"un gruppo di attori si incontra in un angolo e inizia a discutere di politica fino al punto di minacciare violenza fisica; si raduna gente intorno a loro e il gruppo dà inizio a una performance improvvisata che riguarda le più urgenti istanze politiche. Solo nel corso della performance la folla realizza di stare assistendo a uno spettacolo" (Taylor 2000: 176)

Il teatro di Boal si propone di produrre cambiamenti al livello della consapevolezza identitaria e collettiva dell'individuo sociale, coinvolgendo lo spettatore in processi di costruzione della realtà teatrale che riproducono e svelano, di riflesso, gli analoghi processi del mondo sociale.

Diverso l'approccio del Grupo Cultural Yuyachkani che, a partire dagli anni '70, invade con le sue performance spazi non-teatrali, rivolgendosi direttamente alle comunità rurali, alla classe lavoratrice, ai minatori del Perù in sciopero, mescolandosi e contaminandosi con istanze politiche e sociali, ma anche con le componenti indigene e meticce della popolazione, con i loro linguaggi e codici performativi. In Perù, le grandi comunità dei nativi erano marginalizzate dal punto di vista linguistico, culturale, religioso e sociale. In reazione a questa situazione di matrice coloniale, da un lato, e capitalistica, dall'altro, il Grupo Cultural Yuyachkani ha dunque costruito i propri spettacoli a partire dalla ricchezza delle esperienze e forme di espressione delle popolazioni a cui si rivolgeva, imparando la lingua *quechua*, coinvolgendo attori non professionisti dalle eterogenee comunità del

l'esperienza della comunità teatrale di Pontelagoscuro, che realizza spettacoli che mirano al coinvolgimento dell'intero paese, per un teatro profondamente radicato al territorio e alla storia locale. Brecht si pone come riferimento dichiarato di entrambe le esperienze (Giada Russo 2015).



Perù e mettendo in atto pratiche performative tipiche della cultura indigena e meticcia come il canto, l'uso di strumenti musicali, la danza, e ogni forma di espressione popolare appresa e interiorizzata in un processo di reciproco scambio. La performance divenne così per il gruppo un'occasione di apprendimento e di contaminazione con le popolazioni locali a cui il teatro si rivolgeva, e che coinvolgeva anche attraverso una partecipazione attiva (Taylor 2000: 177).

Sempre negli anni '70, le diverse formazioni del Teatro Chicano si rivolgono alle comunità dei lavoratori ispanici degli Stati Uniti rivendicandone i valori identitari e culturali. All'origine del fenomeno c'è il Teatro Campesino fondato da Luis Valdez per sostenere gli agricoltori messicani durante lo sciopero contro i viticoltori; sciopero iniziato nel '65 e durato oltre cinque anni. Il Teatro Campesino si esprime in lingua *caló*, un misto di inglese e spagnolo, sviluppa "*corridos*" basati sulle ballate popolari ed usa un'ampia gamma di soluzioni vocali, mimiche e gestuali (Goldsmith 2000: 167) che ricordano il *gestus* recitativo e le canzoni del teatro brechtiano.

Il tema del "teatro popolare" è problematizzato da Taylor in riferimento a Buenaventura, attivista politico e fondatore in Colombia, dapprima, del Teatro Escuela de Cali – costretto a chiudere dopo che il governo gli ha negato ogni finanziamento a seguito della messa in scena de *I Sette peccati capitali* di Brecht, nel '69 – e, poi, del Teatro Experimental de Cali. L'etichetta "popolare", afferma Taylor, risulta eccessivamente semplificatoria e inclusiva di generi molto eterogenei. Nel caso di Buenaventura, il termine trova il suo senso nelle dinamiche di coinvolgimento della "gente", sia come pubblico attivo, sia come attori e parti integranti del processo performativo. In questo Buenaventura è affine a Brecht, nel suo "mettere in discussione l'intero sistema, includendo il ruolo degli oppressi all'interno del sistema stesso. [...] Come Brecht, Buenaventura cerca di esporre, piuttosto che imporre, un'ideologia" (Taylor 2000: 182).

Uno sguardo all'Italia

Le commistioni fra professionisti e dilettanti, che negli anni '60 erano state significativamente segnate dalla lotta e dalla partecipazione politica, si declinano, nel teatro dagli anni '70 ad oggi, nel segno di una nuova modalità di relazione fra teatro e realtà.

La "scrittura scenica"⁵ (Mango 2003: 20) include il reale, inteso come mondo fatto di luoghi e

⁵ Il termine "scrittura scenica" fu introdotto per la prima volta da Roger Planchon nel 1961 in relazione a Brecht



oggetti, ma anche di individui o “attori sociali” che entrano a far parte del teatro portando con sé le proprie identità e peculiarità, e chiamando spesso in causa istanze socio-culturali o contesti di emarginazione (Valenti 2015: 136). La realtà entra nel teatro e i teatranti, di riflesso, elaborano “narrativamente e in senso performativo sineddochi concrete del mondo reale” (Guccini 2011: 5). Nel teatro di Punzo, Martinelli, Delbono, l’attore/persona entra in maniera dirompente e significativa nei nuovi dialoghi che si innescano fra lo statuto della *rappresentazione* e quello della *realtà*, che invade la dimensione scenica sospendendo il principio di finzione⁶.

Non solo il dibattito sul rapporto fra attori professionisti e “dilettanti”, a cui Brecht diede sostanziali apporti, viene diffusamente ripreso con altri termini e categorie, ma, del drammaturgo tedesco, permangono forti tracce, che investono più livelli del teatro sorto fra gli anni ’80 e ’90. Ciò che rende attuale il messaggio brechtiano non si limita oggi alla pregnanza politica e alla dimensione letteraria della drammaturgia epica, ma riguarda principalmente il fatto che sia l’una che l’altra procedono, tanto al livello teorico che pratico, da una teatralità legata a doppio filo al reale. E la realtà, più di qualsiasi altra forza, plasma, smuove e rigenera gli orizzonti della contemporaneità teatrale. Scrive al proposito Massimo Marino: “Contro la società dello spettacolo il teatro può introdurre la forza scandalosa [...] della realtà. [...] Tale ‘teatro della realtà’ nasce dal bisogno di sfidare la *rappresentazione*, la *finzione*, con qualcosa di concreto, di vero, di sgradevole [...] La realtà diventa shock, provocazione” (Marino 2011: 6).

La Compagnia della Fortezza di Armando Punzo pratica processi performativi che si sviluppano “contro la realtà” del proprio contesto (il carcere di massima sicurezza di Volterra), dando vita a un “teatro dell’impossibile” che è, di fatto, un realtà antropica (quasi umanistica) che abita e modifica la diversa realtà dell’istituzione, portando così la scena negli spazi della vita e includendovi nel ruolo di attori i protagonisti veri di quello spazio, coloro che lo agiscono nel quotidiano.

Punzo stabilisce con Brecht un rapporto dialettico e a tratti polemico. Nel 2002, si relaziona alla brechtiana *Opera da tre soldi*, riconoscendovi elementi e valori sovrapponibili a quelli consolidati dalla Compagnia della Fortezza. Scrive: “È come se avessimo sempre lavorato *sull’Opera da tre soldi*, come se lo spirito di questo testo fosse presente, quasi a presagire il futuro destino della

(Mango 2003: 20).

⁶ In merito al tema della sostituzione del principio di finzione con le realtà e le presenze della scena, vedi Valenti 2015: 133, 136-137, Guccini 2011: 5.



Compagnia della Fortezza, fin dall'inizio del nostro lavoro" (Punzo 2013: 119). D'altra parte, però, lavorando con i suoi attori/persona, Punzo avverte l'esigenza di mettere in discussione e portare vicino al punto di rottura la vicinanza al mondo brechtiano, scongiurando così il rischio della "tolleranza buonista" nei confronti dei "criminali".

Diventava così necessario evitare "di essere ridotti, dagli altri, a personaggi di quell'Opera, peraltro superata, - e - denunciare quello che sembrava essere l'immagine, il doppio deformato, retorico e odioso di noi stessi" (Punzo 2013: 119). Frutto di questa tensione sono, l'anno seguente, *I Pescecani. Ovvero quello che resta di Bertolt Brecht*. Qui la relazione con il "modello" (sempre *L'opera da tre soldi*) si fa più esplicita e complessa. Il testo brechtiano, scrive Punzo, "è un delirante grido di denuncia contro la folle malattia che sta oramai contagiando il mondo. Ingiustizie, prevaricazioni, arroganza e soprattutto sete di denaro e potere" (Punzo 2013: 137). Ciò che rimane è un totale vuoto di senso e di linguaggio, per sottrarsi al quale bisogna tradire Brecht, e riscriverlo a partire dalle sue ragioni profonde.

Come Brecht, Marco Martinelli interagisce teatralmente con le trasformazioni e le emergenze del proprio tempo, alle quali guarda, però, con atteggiamento di "levità" (Meldolesi 2006: 13), di impegno, certo, ma anche di gioco e ironia: il Teatro delle Albe non è soltanto politico, bensì "politittttico", vuole "dar vita a una scena che ponga delle domande, consapevole della necessità di una relazione viva con gli spettatori, con il mondo" (Martinelli 2011: 11). L'abbattimento della quarta parete e la commistione con la realtà si innescano spesso a partire da un processo di scambio con il pubblico che vive le strade, per mezzo di pratiche laboratoriali come quelle che hanno portato alla costruzione di *Arrevuoto*, "ribaltamento" dei confini e dei conflitti, progetto in cui hanno lavorato insieme ragazzi di Scampia, del centro di Napoli e rom.

Tuttavia è sempre l'"elemento magico-giocoso" ciò "che consente di forzare le resistenze del quotidiano" (Meldolesi 2006: 13).

"Elemento magico-giocoso", lucida consapevolezza dei mutamenti storici e raffigurazione satirica del reale figurano compendiate nel titolo d'una drammaturgia del 2007. In *Scherzo, satira, ironia e significato profondo* Martinelli assume da Grabbe uno stile grottesco che attraversa artisti come Büchner e Wedekind, giungendo fino a Brecht (Grazioli 2007: 8), che alla figura di Grabbe si ispira per il suo *Baal*. *Scherzo, satira, ironia* definisce una contemporaneità in cui il "male" è un rumore di



fondo costante, col quale si convive in perfetta assuefazione (Guccini 2007: 29). Come il Brecht degli albori, le Albe intrecciano la vena espressionistica a una satira caustica e demistificatrice. Ma anche l'eredità dell'ultimo Brecht rientra nel teatro di Martinelli, che del poeta e regista assume la particolare "ingenuità", la "dialettica Piacere-Conoscenza", la proposta di un'"Antiparabola" e l'adozione del "Dettaglio" come elemento catalizzatore di senso (Meldolesi 2006: 14).

I Motus immergono i processi compositivi dei loro spettacoli in attraversamenti esplorativi del reale, che, spesso, assumono carattere di viaggio. Con *Syrma Antigónés* (2010), questa importante formazione si è fatta erede e nuova interprete di un percorso che parte da Brecht e passa per il Living Theatre, coniugando tragedia greca e rapporto tragico col reale. Beck e Malina avevano realizzato una rilettura artaudiana dell'*Antigone di Sofocle* di Brecht, in cui l'eroina emergeva come "individualità anarchica" (Valenti 2008: 144). L'*Antigone* dei Motus, che rifiuta di essere madre e moglie, emerge da una rilettura a distanza di quella del Living Theatre, "vista in video perché troppo giovani"⁷.

Ricercando gli equivalenti e le tracce del mito sofocleo, i Motus hanno incontrato le rivolte della Grecia contemporanea, la morte di Alexis, ragazzo di Exarchia, moderno Polinice ucciso da un poliziotto, i muri della città coperti di scritte e segni, le voci dei compagni, i suoni della protesta. L'elaborazione dello spettacolo ha portato la compagnia a entrare in relazione con la realtà del quartiere Exarchia; è così che l'esperienza teatrale viene vissuta in una dinamica collettiva che permette di portare la performance fuori dagli spazi consueti e protetti e di sviluppare una reale osmosi in relazione a un pubblico di non addetti ai lavori.

Questo passaggio dal piano religioso a quello politico, dal mito antico alla tragicità del presente è insito anche nell'*Antigone* brechtiana in cui "il destino dell'uomo è l'uomo" (Biner 1968: 151) e il dramma dialoga in modo complesso con la dittatura nazista. In esso, un Hitler-Creonte uccide il disertore Polinice, mentre l'eroina si ribella al dittatore, riconoscendo la degenerazione personalistica dello stato e i suoi legami con il fatto bellico:

⁷ Presentazione di TOO LATE! (antigone contest #2), disponibile all'indirizzo:
http://www.motusonline.com/it/progetto/syrma_antigones/too_late (Ultimo accesso: 11 luglio 2016).



- A. Sono due cose diverse morire per te e morire per la patria.
C. E allora non c'è una guerra?
A. Sì. La tua.⁸

Il caso Omsa

“Quando tutto ti sembra perduto, la bandiera per terra lasciata,
quando l'ultimo grido si è spento e l'intesa è già stata firmata,
quando attorno hai soltanto i compagni e con loro dividi il dolore,
leva in alto la voce e la rabbia, questo è il canto del lavoratore,
[...]
leva in alto la voce e la rabbia, questo è il canto della libertà!”

Con questa canzone popolare di lotta, si chiude lo spettacolo *Lavoravo all'Omsa* del Teatro Due Mondi di Faenza, regia di Alberto Grilli.

Nel dicembre 2010 la fabbrica OMSA di Faenza decide di delocalizzare la sua attività in Serbia per abbattere i costi del personale, lasciando a casa 350 operai, di cui 320 donne.

Il Teatro Due Mondi di Faenza, che da sempre lavora a stretto contatto con il territorio e il suo tessuto sociale, ha realizzato, a seguito di questa vicenda, un laboratorio insieme al gruppo francese Théâtre de l'Unité. L'iniziativa ha coinvolto le operaie licenziate, che hanno deciso di proseguire l'esperienza teatrale formando le Brigate Teatrali Omsa. Si trattava, secondo la descrizione di Grilli, di “un teatro propriamente ‘di strada’, che vuole lavorare con non-attori, abitando luoghi non teatrali [...] cercando forme molto simili alla manifestazione, alla protesta sindacale” (Pascarella 2013: 34). Si tentava non solo di offrire una voce, un megafono - come quello che materialmente entra in scena - alle lavoratrici, ma anche di mettere in atto la rielaborazione collettiva dei fatti realmente accaduti attraverso processi di costruzione e pratica teatrale. La membrana che separa attori e pubblico, ma anche quella che divide attori professionisti e non, si infrange nelle azioni delle Brigate Teatrali, che vedono le operaie dell'Omsa sfilare in strade e piazze di città italiane.

La scrittura di scena si configura allora come un processo di riscrittura della realtà, in cui concreti

⁸ Bertolt Brecht, *Antigone*, in Ciani 2000: 143.

frammenti di mondo vengono inglobati e riorganizzati secondo un nuovo senso.

La *rappresentazione* è sostituita dalla *presenza*, l'*attorialità* dall'*autenticità* (Valenti 2015: 137)⁹.

Le operaie marciano, al ritmo cadenzato di un fischietto, mettono in scena i gesti del loro lavoro, alzano la voce per raccontare la loro storia e parlare a una audience che è un “non pubblico”, come dice Grilli, perché “i veri destinatari del teatro sono coloro che subiscono le ingiustizie affinché ne prendano coscienza” (Pascarella 2013: 34). Il legame di questo lavoro con l’agitprop tedesco e con la coscienza sociale del brechtismo è, dapprima, culturale e di metodo, poi si fa anche drammaturgico e testuale. Nel 2012 l’esperienza delle Brigate Teatrali si fonde, infatti, con frammenti rielaborati di *Santa Giovanna dei Macelli* di Brecht, spettacolo messo in scena dal Teatro Due Mondi nel 2005, l’anno del crac finanziario di Parmalat. Nasce così *Lavoravo all’Omsa*, in cui, insieme ad attori dei Due Mondi recita l’ex operaia Angela Cavalli. L’opera è pensata per essere performata sia in spazi teatrali che extra-scenici. In teatro, gli attori si stagliano su un fondale neutro brechtiano con le divise rosse delle Brigate; la scena è vuota tranne che per i bidoni che richiamano quelli usati per riscaldare i picchetti sotto la neve. Le voci delle donne licenziate nel 2010 si mescolano con frammenti della drammaturgia brechtiana, ambientata nella Chicago della Grande crisi economica del ’29, e la recitazione, spesso corale, è inframmezzata da canti di lotta.

Nonostante la diversità dei tempi, si affacciano nel dramma brechtiano e nella situazione attuale le medesime dinamiche imprenditoriali e capitalistiche. Sicché le parole che Giovanna Dark pronuncia poco prima di morire sembrano rivolgersi direttamente e senza mediazioni letterarie di sorta alle operaie licenziate dall'Omsa:

⁹ La definizione, fornita da Meldolesi, di “teatro delle persone” (Meldolesi 2001: 6-8), trova applicazione altresì nel teatro in carcere, a partire dall’esperienza capostipite di Alfonso Santagata: “Il peso della parola non recitata, parola nuova, parola della nascita, che Santagata aveva già cercato nel lavoro sui testi beckettiani e pinteriani del ‘dopo-dramma’, si coniuga, nell’esperienza del carcere, col gesto reale del ‘non attore’, che rompe le convenzioni del testo e della recitazione imponendo una presenza autentica, che – come spiega il regista – contiene il rischio e l’imprevedibilità di una ‘tensione continuamente presente’” (Valenti 2004: 114-115). Si vedano inoltre, della studiosa: *Il teatro delle persone: eredità e dirottamenti post-pasoliniani nel nuovo teatro italiano* (saggio inedito, pubblicato nelle dispense del corso di Storia del Nuovo Teatro, Università di Bologna) e *Arte ed emozione dal sociale. Il teatro per l’educazione e l’inclusione*, intervento al convegno-seminario *Teatri solidali. Arte e promozione dal sociale*, Bologna, 17 aprile 2012. Il testo è pubblicato su «ateatro», 30 maggio 2013, al seguente indirizzo: <http://www.ateatro.it/webzine/2012/05/30/arte-ed-emozione-dal-sociale-il-teatro-per-l-educuzione-e-l-inclusione/> (Ultimo accesso: 11 luglio 2016).



“Perché c’è un abisso tra l’alto e il basso [...]

Ma chi è in basso, in basso è costretto,

perché chi è in alto, in alto rimanga.

[...] Perché dove regna la violenza solo la violenza può servire,

e dove ci sono uomini, solo uomini possono dare aiuto.”¹⁰

Le valenze sociali di questo teatro sono state messe in luce dal progetto “Teatro e comunità”, curato da Cristina Valenti e realizzato nell’ambito della stagione 2013 del Centro Teatrale la Soffitta di Bologna. Oltre a *Lavoravo all’Omsa*, l’iniziativa comprendeva il *Pinocchio* frutto della collaborazione fra Babilonia Teatri e Gli Amici di Luca, comunità teatrale di persone uscite dal coma, e *Tutto quello che rimane* del Tam Teatromusica di Padova, spettacolo realizzato con i ragazzi del carcere minorile della città. Il progetto “Teatro e comunità” si concentrava, dunque, sulla costruzione del senso identitario a partire dalla condivisione teatrale – e, quindi, transitivamente, sociale – di esperienze, spesso dolorose e conflittuali. La scena teatrale “postperformativa” (Valenti 2015: 137) ricerca nuove modalità di rapporto fra dimensione “narrativa” e dimensione “politica”, costruendo, a partire da frammenti e identità del mondo reale, una scena “più reale del reale” (Valenti 2015: 132).

Conclusioni

Il lascito brechtiano è stato ed è, in numerose esperienze teatrali, uno degli strumenti più frequentati nel tentativo di superare lo iato che intercorre fra la performance e il reale, dando luogo a possibilità alternative di realtà e a nuove dinamiche comunicative.

Vi si sviluppano, su un piano creativo e relazionale, potenzialità che si celano nella complessità sociale e culturale del presente. Ciò accade molto spesso attraverso pratiche capaci, al tempo stesso, di portare la scena negli spazi della vita e di includere la vita nello spazio della scena, tramite prassi partecipative che ridiscutono la collocazione e l’esistenza stessa della quarta parete.

In queste dinamiche sceniche sembra rivivere e rigenerarsi proprio il meccanismo brechtiano dello straniamento, messa a distanza di oggetti o gesti “normali” e ricerca di un senso altro, di una

¹⁰ Bertolt Brecht, *Santa Giovanna dei Macelli*, in Brecht 1998: 216.



ricollocazione di frammenti di vita sulla scena. In questo solco, le esperienze contemporanee cercano di ridefinire i confini e le caratteristiche del teatro di partecipazione sociale e d'impegno politico, sviluppando nuove e inedite possibilità narrative, e di concreta comunicazione al di fuori delle liturgie performative.

Un esempio italiano molto interessante è quello di Babilonia Teatri che ricolloca al suo interno la realtà in forme inedite, e costruisce una scena altra dal reale (Valenti 2015: 132), attraverso l'assemblaggio di frammenti di mondo, per fondare e dare luogo a una visione e una critica della società vissuta, e portata all'interno della performance. In particolare – come afferma Cristina Valenti:

“il meccanismo della reazione critica è indotto nello spettatore attraverso gli strumenti dell'ironia e dell'autoironia, che lo portano a riconoscere come proprio e nello stesso tempo a distanziare da sé il panorama sociale e culturale nel quale si trova normalmente immerso, rileggendo le icone di realtà esposte e assemblate sulla scena nei loro significati più degradanti, alienanti, imbarazzanti” (Valenti 2015: 135).

Questo riutilizzo contemporaneo dello straniamento sembra richiamare da vicino, oltre alla scena brechtiana, anche il processo di costruzione di senso presente nel foto-testo *L'Abicì della guerra*, realizzato dal drammaturgo tedesco durante gli anni dell'esilio dalla Germania nazista, anni dell'impossibilità di fare teatro. Ne *L'Abicì* la denuncia del nazismo era perpetuata ponendo lo spettatore di fronte a fotogrammi di realtà tradotti letterariamente, attraverso stridenti didascalie, in oggetti brutalmente decontestualizzati, ovvero straniati.

Il processo brechtiano di straniamento, condotto attraverso il *collage* dialettico di immagini e testualità, oppure portato sulla scena, diviene allora una chiave di lettura dell'opera del drammaturgo che permette di evidenziare la forte attualità del suo pensiero. Come afferma Rocco Ronchi in un suo recente contributo sulla poetica brechtiana, lo straniamento, elemento fondante del teatro epico, comporta una precisa e “radicale scelta di campo [...] per il reale contro la dimensione immaginaria del teatro, ed è questo uno dei motivi che rendono il metodo brechtiano assolutamente attuale, cioè assolutamente legato anche a una nostra esigenza” (Marino 2016).

Bibliografia

ANGELINI, SANDRA

2011 *Motus/Organizzare in movimento*, in «Prove di drammaturgia», n. 2., pp. 17-20.

BALÁZS, BÉLA

1930 *Arbeitertheater*, in «Die Weltbühne, Wochenschrift für Politik, Kunst und Wirtschaft», 1930, n. 1, in *Deutsches Arbeitertheater*.

BARTHES, ROLAND

1985 *Diderot, Brecht, Ejzenštejn*, in *L'ovvio e l'ottuso*, trad. it.: Lidia Lonzi, Einaudi, Torino.

BINER PIERRE

1968 *Il Living Theatre*, De Donato, Milano.

BONGI, GIULIA

2013 *La scena degli stranieri. Esperienze con rifugiati e richiedenti asilo politico*, Tesi di Laurea Magistrale in Discipline dello Spettacolo dal Vivo, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, inedita.

BRECHT, BERTOLT

1964 *"The Popular and the Realistic"* in *Brecht on Brecht, the development of an aesthetic*, a cura di John Willett, Hill and Wang, New York.

1975a *Scritti teatrali I. Teoria e tecnica dello spettacolo 1918-1942*, trad. it.: E. Castellani, R. Fertonani, R. Mertens, Einaudi, Torino (ed. or.: *Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1956).

1975b *Scritti teatrali II. "L'acquisto dell'ottone"; "Breviario di estetica teatrale" e altre riflessioni: 1937-1956*, trad. it.: E. Castellani, R. Fertonani, R. Mertens, Einaudi, Torino (ed. or.: *Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1956).

1998 [1932] *Santa Giovanna dei Macelli*, in H. Riediger (a cura di), *Bertolt Brecht I capolavori. Volume primo*, Einaudi, Torino.

2000 *Antigone*, in Sofocle, Anouilh, Brecht, *Antigone, variazione sul mito*, a cura di Maria Grazia Ciani, Marsilio, Venezia.

CASINI ROPA, EUGENIA

1988 *La danza e l'agitprop. I teatri non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, il Mulino, Bologna.

CRUCIANI, FABRIZIO

1992 *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari.



GOLDSMITH, BARCLAY

2000 *Brecht and the Chicano Theatre*, in Carol Martin, Henry Bial, *Brecht Sourcebook*, London, Routledge.

GUCCINI, GERARDO

2007 *Un dittico di tre ante*, in Marco Martinelli, *Scherzo, satira, ironia e significato profondo*, Editoria & Spettacolo, Roma.

2011 *Teatro/mondo: dalla scrittura scenica ai linguaggi di realtà, dall'imitazione alla sineddoche*, in «Prove di drammaturgia», n. 2., pp. 4-5.

2001 *Poetiche antiche, nuove estetiche*, in «Prove di drammaturgia», n. 2. Disponibile all'indirizzo: <http://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/2001-2/relaz.html> (Ultimo accesso: 11 luglio 2016).

GRAZIOLI, CRISTINA

2007 *Le profondità del Grottesco: da Rabelais alle Albe*, in Marco Martinelli, *Scherzo, satira, ironia e significato profondo*, Editoria & Spettacolo, Roma.

LEONESI, LUCIANO

1989 *Il romanzo del teatro di massa*, Cappelli Editore, Bologna.

MANGO, LORENZO

2003 *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma.

MARINO, MASSIMO

2011 *Contro la realtà: i teatri dell'impossibile di Armando Punzo*, in «Prove di drammaturgia», n.2., pp. 6-11.

2008 *Teatro e carcere in Italia*, in Andrea Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano (Pi).

2016 *Brecht: un discorso sul metodo?* (Intervista a Rocco Ronchi), in «Doppiozero», maggio 2016. Disponibile all'indirizzo: <http://www.doppiozero.com/materiali/brecht-un-discorso-sul-metodo> (Ultimo accesso: 11 luglio 2016).

MARTINELLI, MARCO

2011 *La tragedia è dimenticare*, in «Prove di drammaturgia», n. 2., pp. 11-13.

MELDOLESI, CLAUDIO

2006 *Un uomo-teatro iperrealista e un collettivo di irriducibili individualità*, in Marco Martinelli, *Teatro impuro*, Montanari, Ravenna.

2001 *Appunti sul dopo dramma*, in «Prove di drammaturgia», n. 2, pp. 6-8. Disponibile all'indirizzo: <http://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/2001-2/intro.html> (Ultimo accesso: 11 luglio 2016).



NICOLÒ, DANIELA

2011 *L'incontro tra due Antigoni. Intervista di Cristina Valenti*, in «Acting Archives Review», I, 2 (novembre 2011), pp. 173-184.

PASCARELLA, MICHELE

2013 *L'Omsa, il lavoro, il mondo*, in «Teatri delle diversità», dicembre, pp. 34-35.

PISCATOR, ERWIN

1960 *Il teatro politico*, Einaudi, Torino.

PUNZO, ARMANDO

2013 *È ai vinti che va il suo amore: i primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Clichy, Firenze.

SERAGNOLI, DANIELE

2000 *Il teatro negli spazi aperti*, in «Prove di drammaturgia», n. 2. Disponibile all'indirizzo: http://box.dar.unibo.it/muspe/wwcat/period/pdd/2000-1/prove_1-00.pdf (Ultimo accesso: 11 luglio 2016).

TAYLOR, DIANA

2000 *Brecht and the Latin America's "Theatre of Revolution"*, in Carol Martin, Henry Bial, *Brecht Sourcebook*, London, Routledge.

2003 *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Dunham-London, Duke University Press.

VALENTI, CRISTINA

2004 *Katzenmacher. Il teatro di Alfonso Santagata*, Zona, Arezzo.

2008 *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Titivillus, Corazzano.

2011 *The Plot is the Revolution. Un progetto di Motus*, in «Acting Archives Review», I, 2 (novembre 2011), pp. 169-173.

2015 *Lineamenti di un non movimento. Indagine sulla contemporaneità e nuovi paradigmi del teatro politico nel teatro del terzo millennio*, in «Culture teatrali», n. 24, La Casa Usher, Lucca.

VON WANGHENHEIM, INGE

1959 *Der Beitrag der revolutionären Arbeiter-Laienspielbewegung für die Erneuerung unserer theatralischen Kunst*, in *Mein Haus Vaterland, Erinnerung einer jungen Frau*, Verlag Tribüne, Berlin, in *Deutsches Arbeitertheater*, 2nd ed., vol. II, p. 458



Abstract – IT

Il teatro contemporaneo attinge dal mondo frammenti di realtà concreta su cui fonda dinamiche teoriche e processi scenici, che fanno interagire con modalità inedite attori professionisti e “attori sociali”. Ne risulta un teatro “delle persone” incardinato al concetto di “presenza”. Il teatro di Bertolt Brecht descrive un percorso che illumina antecedenti e ragioni delle attuali compenetrazioni. In questo contributo, di taglio propositivo, se ne prendono in considerazione tre aspetti. In primo luogo, si individuano le premesse della svolta brechtiana nei precedenti dibattiti intorno ai gruppi agitprop della Repubblica di Weimar. Successivamente si analizzeranno le formulazioni del drammaturgo tedesco nel segno di una teoria e di una pratica incentrate sulla “scena di strada”. Infine, si valuteranno, con particolare attenzione al Sudamerica e all'Italia, gli apporti forniti da Brecht allo sviluppo di esperienze teatrali che si incardinino alle realtà del vivere e che con queste si contaminino.

Abstract – EN

The contemporary theater draws from the world fragments of concrete reality on which it bases both theoretical dynamics and scenic processes, thus allowing professional actors and “social actors” to interact with unprecedented methods. The result is a theater “of the people” embedded in the concept of “presence”. Bertolt Brecht’s theater describes a path that highlights previous forms and motivations for the current interpenetrations. In this contribution, three aspects will be taken into account. First, we identify the premises of Bertolt Brecht’s turning point in previous debates around agitprop groups of the Weimar Republic. Secondly, we will try to examine the statements of the German dramatist in the name of a theory and a practice focused on the “street scene”. Finally, we will evaluate, with a focus on South America and Italy, the contributions provided by Brecht to the development and contamination of theatrical experiences that embrace the realities of living.

SARA TORRENZIERI

Sara Torrenzieri è nata a Forlimpopoli nel 1988.

Dopo la maturità classica, si è laureata nel 2012 in Lettere indirizzo Moderno Storico-artistico. Nel 2016 consegue con il massimo dei voti e lode la Laurea Magistrale in Italianistica, con tesi in Teoria e tecniche della composizione drammatica (*Fotografie e immagini nel lavoro concettuale e teatrale di Bertolt Brecht, con un focus sul rapporto fra Guernica e Madre Courage*) con relatore prof. Gerardo Guccini e correlatore prof. Stefano Colangelo.

SARA TORRENZIERI

Sara Torrenzieri was born in Forlimpopoli in 1988.

She graduated in Modern Literature with a specialization in History of Art. In 2016 she obtained her Master’s degree in Italian Language and Literature, with a dissertation on Theory and techniques of the dramatic composition (*Photographs and images in the conceptual and theatrical work of Bertolt Brecht, with a focus on the relationship between Guernica and Mother Courage*). Under the supervision of Prof. Gerardo Guccini, and of Prof. Stefano Colangelo as assistant supervisor.