



## **Trabajo de Fin de Máster**

# **El teatro de Elena Bucci: una mujer artista y su relación con el mito clásico**

David González Domínguez  
([dgonzalez1415@alumno.uned.es](mailto:dgonzalez1415@alumno.uned.es))

Directora: Dra. Marina Sanfilippo

Máster en formación e investigación literaria y teatral en el contexto europeo  
(Facultad de Filología UNED)

Convocatoria de Septiembre

Curso Académico 2017/2018

# Índice

0. Abstract	0
1. Introducción	
1.1. El mito clásico y su herencia cultural en el teatro italiano	1
1.2. El teatro italiano actual. Estado de la cuestión	5
1.3. La posición de la mujer en el arte. La elección de Elena Bucci	9
2. La figura de Elena Bucci	
2.1. Notas biográficas y producción artística	18
2.2. El teatro bucciano: claves de sus propuestas dramáticas	
2.2.1 La escritura del guión y la puesta en escena. <i>La scrittura esplosa: Parole e scena</i> (2015)	19
2.2.2 La importancia del uso de las máscaras. <i>La maschera è una porta e una porta è una maschera?</i> (2008)	24
2.3. Le Belle Bandiere y el teatro italiano contemporáneo	28
3. El legado clásico en Elena Bucci: El mito y el rito	
3.1. El tratamiento del mito en el teatro contemporáneo. <i>Mythos</i> (2012) y <i>Smemorantes</i> (2013)	30
3.2. La figura de Antígona: <i>Antigone ovvero una strategia del rito</i> (2012)	37
3.3. Las figuras de Jasón y Medea en <i>La canzone di Giasone e Medea</i> (2016)	46
4. Conclusión	60
Bibliografía	65
Teatrología	71

# *El teatro de Elena Bucci: una mujer artista y su relación con el mito clásico*

David González Domínguez  
([dgonzalez1415@alumno.uned.es](mailto:dgonzalez1415@alumno.uned.es))

**Resumen:** La actriz, directora y performer italiana Elena Bucci siempre se ha declarado una amante fiel de las formas y obras del teatro clásico grecolatino. El presente texto pretende presentar una perspectiva panorámica de las deudas de la artista con el mundo clásico a través de los referentes explícitos o implícitos que hay en sus obras, obteniendo gracias a ello una valoración sobre si existe una reformulación o adaptación de los elementos clásicos en sus creaciones o una simple reproducción específica de algunos motivos o si su utilización permite construir una teoría del teatro “bucciano”.

Para ello acudiremos a algunos de sus espectáculos más íntimamente vinculados con el mundo clásico: *Antigone Quartet Concerto* (2011); *Leggere Antigone* (2012); *Antigone ovvero una strategia del rito* (2012); *Mythos* (2012); *Smemorantes* (2013) y *La canzone di Giasone e Medea* (2016).

**Palabras clave:** Máscara. Elena Bucci. Le Belle Bandiere. Mito. Tragedia

## 1. Introducción

### 1.1. El mito clásico y su herencia cultural en el teatro italiano actual

Es evidente que el peso de la mitología y la cultura clásica en la historia social de la humanidad es un hecho indiscutible. Hoy en día la herencia clásica se encuentra en casi cualquier producto cultural o artístico, o en cualquier forma de organización territorial o social. Este material es, pues, un elemento imprescindible para la codificación de nuestra sociedad y continúa a ser vital para la configuración del posmodernismo. De hecho, estudiosas como Morano (1982: 83) señalan que «ante la carencia de valores universales, los mitos ofrecen al mundo un recurso ordenador, un lenguaje con que entenderse.».

La cultura clásica ha sido un estandarte dentro de la cultura europea durante siglos y ha sido apreciada desde perspectivas distintas, más o menos inclusivas, pero jamás ha visto disminuido su valor como herramienta o herencia cultural.<sup>1</sup> No se puede entender por tanto, la cultura de ningún país europeo sin tener en cuenta sus relaciones con el mundo antiguo.

Italia es, probablemente, el país más intrínsecamente relacionado con la antigüedad clásica. La civilización romana, fundada en la península itálica, fue uno de los grandes difusores de la cultura y arte clásicas aunque modificando su herencia en función a las necesidades de su sociedad.<sup>2</sup> Sin embargo, eso ha sido el comienzo de un desarrollo complejísimo de la herencia clásica en Italia que se ha extendido a lo largo de los siglos, hasta hoy en día. Debido a lo limitado de la extensión de este ensayo no podemos detenernos a señalar de forma detallada la distinta evolución de esta relación en cada etapa histórica:

Il mito classico, un'espressione essenziale della civiltà greco-latina, attraversa con un lungo filo ininterrotto la cultura europea, anche extra-letteraria, e segnatamente

---

<sup>1</sup> «il nodo da sciogliere sembra quello della funzionalità della tradizione antica, rispetto non solo alle motivazioni della letteratura, ma anche alla definizione delle altre arti, ad iniziare dal dramma, nel quale risulta acquisita una corrispondenza d'intenti tra lo scrittore di teatro e le altre istanze della rappresentazione» (Alberti, 2003: 416).

<sup>2</sup> «Por supuesto que fue Grecia la creadora de ese fenómeno mítico que tan inmensa resonancia ha tenido en toda la cultura occidental; pero el papel de Roma en este campo no carece de importancia: Roma fue transmisora y recreadora del mito griego y fue también al mismo tiempo creadora de una original manera de situarse ante lo mítico. La mitología de Grecia es una mitología del arte, la de Roma es una mitología de la política. Roma consigue ponerse en contacto con el cosmos, no a través del fenómeno estético, sino a través de la honda vivencia de su misión política, vivencia que llega a ser poetizada por sus grandes poetas» (Morano, 1982: 79).

quella italiana: dal recupero deformante del Medioevo alla rivitalizzazione filologica e ideale dell' Umanesimo e del Rinascimento, dalla riformulazione imaginosa del Barroco alla riproposta calligrafica dell' Arcadia, dalla distaccata e critica contemplazione dell' Illuminismo al rilancio entusiastico del Neoclassicismo (Gibellini, 2003: 7).

En la actualidad el material clásico se ha visto integrado en todas las áreas del conocimiento humano así como en sus productos culturales y artísticos. Especialmente destacable es el caso de la evolución de los mitos clásicos a lo largo de la historia ya que han sido básicos para el desarrollo de algunas corrientes filosóficas, para la justificación de grandes tiranías e incluso para el asentamiento de algunas confesiones religiosas. Esta asimilación de la mitología clásica por parte de tantas culturas y tan diversos intereses se debe a que el mito ha perdido su componente fabulatorio y se ha visto desprovisto de su componente territorial. La mitología no es clásica, se ha convertido en universal.

Los mitos griegos progresivamente fueron perdiendo en detalles de fabulación, se fueron desgajando de su vinculación a un lugar y un tiempo determinados, para ganar, por obra de este proceso de racionalización, en posibilidad de referencia universal y al mismo tiempo en garantía de pervivencia. Por obra de la relación mito-logos (intuición estética y pensamiento), el mito logró expresar lo universal en lo concreto, pudo representar amplias categorías humanas reducibles a los esquemas del relato mítico; pudo, en definitiva, construirse en paradigma que rebasa las contingencias históricas concretas. La herencia mitológica pudo ser aceptada y asimilada por el cristianismo porque estaba ya desprovista de valores religiosos vivos, convertida en un tesoro cultural de infinitas posibilidades estéticas (Morano, 1982: 80).

La literatura, por supuesto, no iba a ser un terreno exento de la influencia mitológica y como ya sabemos sus temas y motivos afectaron a todos los géneros literarios. Su importancia en la construcción de una literatura nacional en Italia es capital ya que ha nutrido durante siglos todas sus manifestaciones artísticas:

Ai classici si può riconoscere il merito di avere formalizzato un gusto fedele allo schema naturale e, nello stesso tempo, di avere stabilito una volta per tutte la soluzione più equilibrata del procedimento creativo; sulla scia del loro insegnamento si è configurata la linea di continuità culturale della letteratura italiana (Alberti, 2003: 416).

Por lo que respecta al teatro, el material mitológico ha vivido en el drama moderno a través de tres vías: adaptación, reformulación y creación original. Esta clasificación que propongo surge a través de mi contacto como espectador y estudioso de obras de teatro. Parte del componente estético y argumental de las distintas obras que tienen como base la mitología desde un punto de vista actual, ya desencadenada de una postura académica intransigente.

Cuando el mito se nos presenta con el ropaje de un género literario, pierde carácter sacro y se hace irónico y mutable. Se sospecha ya al leer las historias de los dioses de Homero o en los Himnos homéricos, que el poeta adapta sus relatos al gusto de sus oyentes, y suprime los detalles que estima indecentes en sus historias divinas o heroicas (García Gual, 1970: 85-86).

En primer lugar no es complicado hoy en día encontrarnos en las carteleras de todo el mundo adaptaciones de obras de Esquilo, Sófocles o Eurípides. Estas adaptaciones consisten en llevar el texto a escena con el mayor nivel de exactitud posible con respecto al referente original, lo que no implica que no tengan valor artístico<sup>3</sup>. Evidentemente la realidad actual difiere de la antigüedad, así como también la propia lengua o el registro conversacional, pero la intención de los espectáculos que siguen esta vía es reproducir la obra bajo las pautas más fidedignas posibles. Las modificaciones, por tanto, son únicamente las imprescindibles y su actualidad es menor pero eso no implica que sean completamente intransigentes.

La reformulación exige una lectura mucho más profunda tanto del material clásico como una perspectiva más sensible del mundo actual. Los grandes temas clásicos se corresponden hoy en día con las mismas preocupaciones de la humanidad. La perspectiva ante estos temas ha cambiado pero, en esencia, las necesidades siguen siendo exactamente las mismas<sup>4</sup>. Las reformulaciones suelen generar la actualización máxima del material mítico y se relacionan intrínsecamente con un con-

---

<sup>3</sup> «In un passato remoto ma anche prossimo, l'impiego della mitologia nei testi letterari ha suscitato il giudizio negativo o il malcelato disinteresse di tanti critici, i quali, perpetuando l'ideale romantico di opera d'arte come ricerca di vie sempre nuove ed originali, la interpretavano come «riuso dell'Antico», come monotona esibizione di immagini preconfezionate e di vuoti *loci communes*» (Gibellini, 2003: 7).

<sup>4</sup> Por ejemplo y en general los poetas simbolistas interpretan el contenido de los mitos de forma más libre, pero a veces más sincera que los poetas devotamente clasicistas. Consiguen abrir caminos inusitados para adentrarse en el seno de los mitos antiguos y rejuvenecerlos desde dentro. Es el caso de Mallarmé y Paul Valéry en Francia, Eliott y Ezra Pound entre los anglosajones.

tenido totalmente generacional debido a los códigos con las que se construyen. Por supuesto las obras que siguen esta vía también han recibido críticas por ser vehículos (in)voluntariamente de ideología<sup>5</sup>.

En Italia actualmente estas dos vías conviven de una manera totalmente pacífica y basta con echar un vistazo a la programación anual de algunos teatros de ciudades italianas para observar la presencia de estas dos perspectivas sobre la obra clásica y los temas mitológicos. Un ejemplo perfecto de ello es el *Festival di Teatro Greco di Siracusa*<sup>6</sup>, que en 2018 ha vivido su 54ª edición con una programación que combina tanto adaptaciones como reformulaciones de las más importantes obras helénicas.

La tercera es la más interesante y menos trabajada, pero excelente si hay talento en quien la ejecuta. La creación original basa su texto en un material clásico, que deforma y utiliza a su antojo. Se busca reflejar un ambiente clásico a través de mitos tejidos con sus herramientas pero profundamente originales. Este tipo de espectáculos originan mitos contemporáneos y eliminan cualquier perspectiva del mito como un ciclo cerrado<sup>7</sup>. Este tipo de obras siempre han existido, incluso el corpus de creaciones de algunos autores como D'Annunzio han sido un gran ejemplo de ello. Estudiosos como Caronia (2003: 293) han llegado a señalar que «D'Annunzio non è solo evocatore e creatore di miti, D'Annunzio è il mito». En definición de Castro:

Esta transmisión ofrece un abanico de interpretaciones del mito que, convertido en un referente poliédrico, le permite a su vez al autor poner nuevas palabras en las bocas de héroes y heroínas, hacerles tener nuevas intenciones con respecto a los otros personajes o, incluso, invertir sus acontecimientos sin que eso les haga perder su valor de mito. El dramaturgo, conocedor de la licencia a la que le invita el mito, es libre de aportar nuevos motivos a cada uno de los personajes que, en manos de su nuevo autor/creador, ven cómo pueden vivir su tragedia desde una perspectiva nunca antes vivida, pudiendo tornarse en comedia lo que era tragedia, por ejemplo,

---

<sup>5</sup> «l'approccio alla letteratura come fenomeno di intertestualità (e di inter-discorsività) [...] ha sottratto il "riuso" del mito alla persecuzione cui i vetero-romantici l'avevano condannato. Le indagini più recenti hanno infatti rivelato che, lungi dall'essere un repertorio di motivi prefissati, spesso la mitologia ha rappresentato per gli scrittori un prezioso thesaurus di temi che riflettono esemplarmente un clima culturale, e talvolta un disegno ideologico.» (Gibellini, 2003: 7).

<sup>6</sup> <http://www.indafondazione.org/it/stagione-2018/>

<sup>7</sup> «El mito consigue armonizar lo clásico y lo progresista: lo clásico no es el paradigma definitivamente cerrado a toda perfectibilidad; por el contrario, esa posibilidad de ser paradigmático lo abre a nuevos replanteamientos y originales resurrecciones.» (Morano, 1982: 81).

y eludiendo así, en ocasiones, su amargo destino. El mito se enfrenta a las nuevas situaciones con el aplomo que le da su devenir por el tiempo, el cual les ha interpuesto en el camino nuevos retos para mantenerse vivos y tener éxito allá donde les ha tocado revivir, sin perder un ápice de su autenticidad (2016: 172).

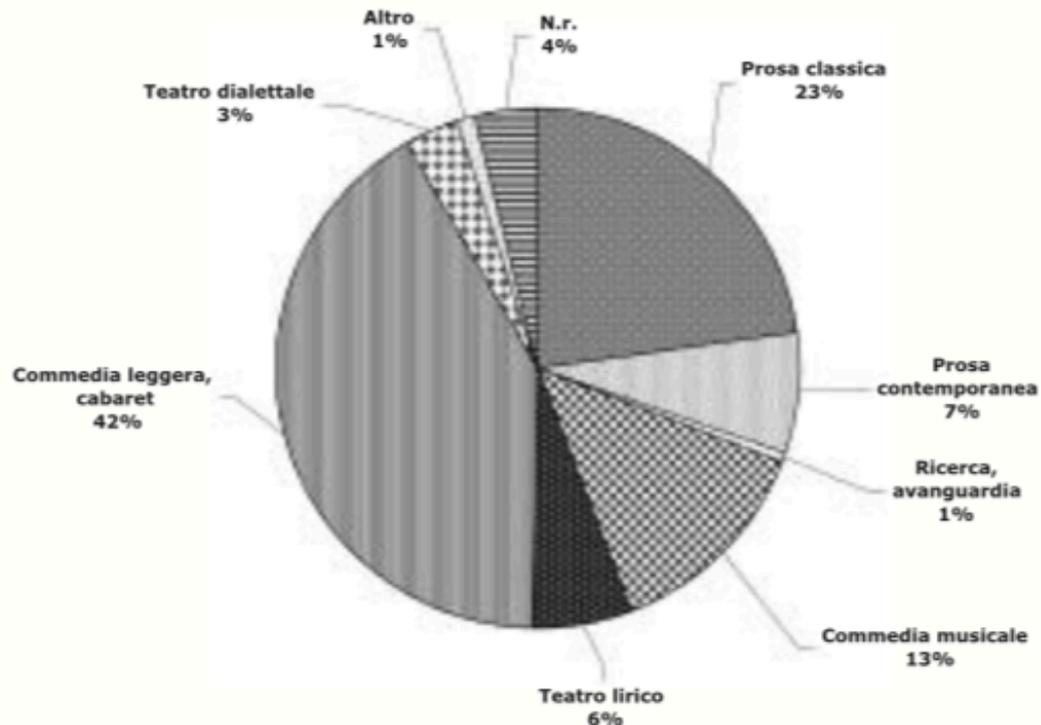
Sin duda en el teatro italiano contemporáneo el mito sigue siendo un elemento esencial para la construcción de obras. Bajo múltiples perspectivas se pueden presentar los mitos clásicos en escena y los teatros europeos y sus espectadores son testigos diariamente de ello. Quizá lo más interesante sea plantearse por qué el mito sigue persistiendo como elemento central y organizador de muchas de nuestras experiencias artísticas, sociales y culturales. En el teatro italiano las obras de temas mitológicos seguirán siendo de interés indiferentemente de su planteamiento. Lo que queda claro es que es imposible eliminar el mito del campo de lo artístico.

La destrucción de un mito solo es posible por la indiferencia. Cuando un autor de nuestro tiempo da su versión de un mito helénico, lo sirve en realidad, por muy personal que la versión sea. Pero no hay ni puede haber, en viva literatura, otra actitud de servicio a un mito cualquiera que su examen apasionadamente humano (Morano, 1982: 93).

## **1.2. El teatro italiano actual. Estado de la cuestión**

En la actualidad el teatro ha dejado de ser un producto cultural codificado para las clases altas para ser un punto de encuentro para la sociedad de masas. El desarrollo de una nueva cultura apta para todos ha generado la necesidad de eliminar esa concepción elitista que residía sobre la visión teatral. No debemos olvidar que los espectáculos teatrales precisan adaptarse a su público para sobrevivir, por lo que no es de extrañar que en la actualidad las preferencias del público, en este caso el italiano, hayan cambiado. Un simple vistazo a este gráfico elaborado en 2001 por la Fondazione Rosselli en colaboración con el ministerio de cultura italiano a través de las respuestas a un cuestionario por parte de un millón de ciudadanos de distintas regiones del país bastaría para comprenderlo.

Figura 4.13 Le preferenze del genere teatrale



Fonte: Elaborazione Fondazione ROSSELLI.

Gráfico sobre las preferencias de los italianos en 2001 con respecto a géneros teatrales (Fuente: Fondazione Rosselli)<sup>8</sup>.

Los espectáculos de más éxito son las obras consideradas de entretenimiento como las comedias, cabarets o musicales aunque en segundo lugar tenemos las obras de prosa clásica. Por lo tanto, debemos señalar un cambio de paradigma en el teatro desde finales del siglo XX cara el desarrollo de un teatro efectista y comercial para llegar a todos los públicos. La televisión, el cine y los nuevos medios son una competencia feroz para la dramaturgia moderna<sup>9</sup>, por lo que para generar una verdadera innovación se debe captar a un espectador superestimulado externamente día a día.

Il senso del teatro varia continuamente in relazione ai cambiamenti della società ed alla sua maggiore o minore capacità di rispecchiarli, attraversarli, sintetizzarli. Il

<sup>8</sup> Reproducido en Sciarelli (2004: 24)

<sup>9</sup> «Lo spettacolo teatrale (se si vuole, lo spettacolo dal vivo nel suo complesso) occupa nella percezione generale una posizione di svantaggio rispetto ad altre attività, che in questo senso sono considerate sue dirette concorrenti» (Trimarchi, 2004: 22).

senso del teatro muta con le epoche essendo il linguaggio che, per eccellenza, sente il tempo della vita umana e lo porta in scena: sia essa tendenzialmente comunitaria e ricca di esperienze collettive o, all'opposto – come in questo fine secolo –, disgregata e solitaria (Pedullà, 2009: 13).

Es importante señalar que en Italia el teatro añade un componente favorable para su supervivencia que países como España no tienen. Cadenas de televisión como la RAI han desarrollado programación teatral<sup>10</sup> y emitido en directo espectáculos teatrales de carácter narrativo como los de Marco Paolini, Laura Curino o Marco Baliani. En España, por ejemplo, ese tipo de contenido ha desaparecido de la televisión tanto pública como privada por lo que es un medio menos de difusión de la actividad teatral. Es necesario hablar al espectador con los códigos que él utiliza o llamar su atención entre todo tipo de estímulos sensitivos. La belleza ya no se encuentra en lo que antes era bello por lo que la intelectualidad desarrolla sus propios códigos, a veces incluso exageradamente extravagantes<sup>11</sup>. Es por ello que hoy en día se comienzan a desarrollar el ciberteatro, la performance o el microteatro.

Nell'Europa di oggi la scena teatrale appare ancora una volta in forte mutazione. La crisi piena degli statuti dominanti – innanzi tutto i codici estetici (il ruolo dell'attore, la funzione della regia, l'identità stessa di una drammaturgia contemporanea) – si riflette in una sempre più scarsa reattività del pubblico: al tramonto del Novecento il teatro non appare più il luogo privilegiato della finzione, essendosi quest'ultima affermata in luoghi imprevedibili (nella politica come nelle istituzioni). Il teatro è alla ricerca di modi e soluzioni sceniche con cui accostarsi alla vita della società. In un contesto storico occidentale che faticosamente tenta di uscire dal dominio del disincanto e della frantumazione sociale, sembrano non più identificabili miti da celebrare collettivamente (Pedullà, 2009: 13-14).

En Italia hay una enorme tradición teatral por lo que las obras que tratan temas nacionales (conflictos bélicos o políticos de la historia de Italia) o los clásicos siguen siendo un reclamo por

---

<sup>10</sup> «Conviene [...] recordar que Italia fue el país europeo que concedió mayor espacio al teatro en televisión y que esta tradición empezó el 3 de enero de 1954, el día mismo en que se inauguró un servicio regular de televisión, con la emisión de *L'Osteria della Posta* de Goldoni y siguió en los años sesenta y setenta con las adaptaciones de obras teatrales a la pequeña pantalla por parte de directores tan relevantes como De Filippo, Strehler, Squarzina o Ronconi» (Sanfilippo, 2008: 95).

<sup>11</sup> Veo necesario señalar que la visualización de la exitosa película italiana “*La grande Bellezza*” (2013), pues, explica perfectamente la relación de los “intelectuales modernos” con el arte y la banalidad que se esconde tras ciertas expresiones “artísticas”.

parte del público. Es necesario mantener en una programación teatral siempre una pieza de estas características ya que siempre tendrá un público fiel. Las nuevas manifestaciones suelen escaparse del teatro y encontrar acobijo en distintas realidades como edificios abandonados, lugares públicos, negocios o lugares impensables para el desarrollo de una actividad teatral. Actualmente muchas de estas manifestaciones gozan de eventos propios de gran calidad como, por ejemplo, el *Romaeuropa Festival*<sup>12</sup> organizado desde 1986 en la ciudad de Roma entre los meses de septiembre y noviembre acogiendo una gran cantidad de obras postmodernas internacionales.

¿Quiere decir esto que los italianos no asisten al teatro? Nada más lejos de la verdad. Desde finales del siglo XX, los espectadores han regresado a los teatros que habían abandonado durante la dictadura y la posguerra. La programación es diferente pero el interés de los italianos por el arte dramático no se ha desvanecido. Este nuevo público es menor a nivel cuantitativo pero es un volumen constante. El teatro ha cambiado por el público y el público ha modificado también sus exigencias. Esto implica que nos encontramos ante un nuevo público que prioriza el componente espectacular ante el puramente dramático.

Rispetto ai parametri motivazionali, il pubblico di domani sarebbe maggiormente definito ed omogeneo: la motivazione al consumo sarà la ricerca di un intrattenimento culturale da condividere con altri consumatori; per una buona fetta della popolazione il teatro ritornerà nel tempo ad essere un'abitudine almeno come è oggi andare al cinema; la scelta della sala teatrale sarà condotta sulla base dell'adeguatezza del luogo alla tipologia di spettacolo, non escludendo quindi luoghi alternativi; le preferenze di genere teatrale potranno subire un notevole svecchiamento, dando maggiore spazio alla prosa contemporanea "colta" e leggera; il reperimento delle informazioni, oltre alla stampa quotidiana, si estenderà anche agli strumenti informatici; anche la distribuzione, potrà diversificarsi grazie all'utilizzo dei mezzi informatici, acquerterà maggiore distanza dalle sale teatrali; il maggiore pregio del teatro italiano sarà rappresentato dal sistema comunicativo virtuoso e circolare tra pubblico, teatro e società (Sciarelli, 2004: 111).

---

<sup>12</sup> <https://www.romaeuropa.net/>

### **1.3. La posición de la mujer en el arte. La elección de Elena Bucci**

Los primeros años del siglo XXI se han convertido en una buena época para reflexionar sobre los acontecimientos del siglo pasado y para establecer, en la medida de lo posible, un balance de los logros y desgracias alcanzados en los distintos ámbitos de la actividad humana. Dentro de la parcela de lo sociocultural nos concierne el enfoque de uno de sus aspectos, el del espacio que las mujeres han conquistado dentro del panorama teatral desde la perspectiva de la autoría del texto dramático y de la dirección de obras propias o ajenas.

Tomemos nota, por un momento, del escaso protagonismo que han tenido las mujeres en comparación con el de los varones; me refiero a la falta de autonomía para ser —las historias de mujeres casi siempre han sido narradas en relación a un hombre: “la madre de...”, “la esposa de...”, “la hija de...”—. Son escasos los ejemplos de personajes femeninos que han trascendido, y aun habiendo muy pocos, cuando se llevan a escena las puestas insisten en colocar a la mujer siempre en un segundo lugar, en el lugar de “la otra” que se determina en referencia a un hombre. En efecto, los discursos realizados a través de la historia del teatro han construido representaciones de la mujer que han producido y reproducido cuerpos, subjetividades y géneros que hacen a la matriz heterosexual (Gall, 2017: 284).

No cabe duda de que la mujer y sus representaciones artísticas han sido las grandes perjudicadas de la imposición de un modelo de sociedad heteropatriarcal a lo largo de la historia. Sus funciones se han visto relegadas dentro del propio arte a un segundo plano y han ido alimentando un discurso nocivo sobre la mujer que a día de hoy se está comenzando a derrocar.

El caso del teatro es quizá el más llamativo porque es la manifestación artística que convive más estrictamente relacionada con la situación sociocultural en la que surge. La participación de las mujeres en el drama ha sido siempre sujeta a restricciones en todas las facetas de la actividad. A nivel interpretativo basta con remontarnos al teatro clásico español del siglo de Oro o al Shakespeariano para encontrar a hombres disfrazados de mujer para ejercer sus papeles o las limitaciones que han existido a lo largo de los siglos para prohibir la participación de las mujeres en función de la temática de las obras. Los inmensa mayoría de los pocos personajes femeninos que han registrado los textos teatrales desde sus orígenes se limitan a ser personajes puramente simbólicos, carentes de roles heroicos o principales en las tramas y muchas veces vistos como seres que con malas artes apartan al hombre de su destino.

No es casualidad, que dramaturgas actuales como las españolas Angelica Liddell, Laia Ripoll, Lluïsa Cunillé o Itziar Pascual; las inglesas Sarah Kane y Rebecca Pritchard, las italianas Maria Letizia Compatangelo y Elena Bucci o la americana Naomi Wallace, hayan introducido en sus obras gran cantidad de problemáticas relacionadas con la opresión al género femenino, personajes míticos femeninos abordados desde otra perspectiva o referencias a otras obras de autoría femenina.

En el caso de Elena Bucci, el único que nos interesa para este ensayo, ha dado vida a personajes como tanto mitológicos como Medea o Antígona como modernos como Hedda Gabler<sup>13</sup> o Ella<sup>14</sup>. También recuperado figuras femeninas no lo suficientemente tratadas por la crítica como las actrices y dramaturgas Isabella Andreini (1562-1604), Eleonora Duse (1858-1924) o Laura Betti (1927-2004). Labor que continúa realizando actualmente con nuevos espectáculos de protagonismo femenino en escena como *L'anima buona del Sezuan* (2018) de Bertolt Brecht. Por supuesto este revisionismo de figuras femeninas ha surgido en Europa gracias al desarrollo y confirmación de un movimiento feminista europeo que goza actualmente de bastante fuerza en la península itálica.

Las teorías feministas en Italia tienen su primer antecedente en la figura de Issotta Nagarola (1418-1466) quien escribió un largo ensayo defendiendo a Eva en los sucesos relacionados con el denominado “pecado original”. Por supuesto su atrevimiento generará imitadoras como Modesta Pozzo (1555-1592) o Lucrezia Marinelli Vacca (1571-1653) que publicaran textos que señalan la necesidad de que las mujeres rompan el silencio al que el patriarcado las ha relegado. Estas figuras femeninas son relevantes en cuanto que construyen los primeros argumentos que empleará el feminismo de la diferencia italiano que desarrollarán Luisa Muraro y sus seguidoras.

La primera gran manifestación del feminismo italiano y europeo fue el movimiento sufragista que surge entonces a finales del siglo XIX y principios del XX, reclamando el derecho al sufragio universal femenino<sup>15</sup>. Por desgracia la primera guerra mundial y el fascismo lograron apaciguarlo y en Italia habrá que esperar varias décadas antes de que la perspectiva de género y las reivindicaciones femeninas y feministas volvieran a escena. Entre los años 1970 y 1973 en Italia surgió una mul-

---

<sup>13</sup> De la obra homónima del dramaturgo noruego Henrik Ibsen (1828-1906).

<sup>14</sup> De la obra homónima del dramaturgo alemán Herbert Achternbusch (1938-)

<sup>15</sup> «Em geral, o termo "feminista" designava para sua geração, as mulheres liberais de classe média que lutavam pelo direito de voto, mantendo intacta toda a estrutura hierárquica social e patriarcal. "Feministas" eram, portanto, aquelas que lutavam pelo direito de acesso ao mundo masculino da política, mas que não percebiam a importância da autonomia da cultura feminina, da linguagem específica das mulheres, enfim, de tudo aquilo que os anos 1980 chamaram de "feminismo da diferença"» (Rago 2000: 220).

titud de grupos y colectivos feministas (como por ejemplo el *Collettivo Femminista Milanese*, el *Gruppo Femminista Gelese* o el *Collettivo Femminista Bolognese*), todos en intensa relación con el territorio donde se asentaban. Italia había dejado atrás la dictadura desde hacía un cuarto de siglo, pero las viejas estructuras patriarcales continuaban intactas, avaladas por la iglesia y grupos conservadores. Era necesario un cambio de imaginario con respecto a todos esos modelos femeninos heredados.

En esta segunda fase del movimiento feminista italiano, prevaleció el desarrollo del asociacionismo y de los centros de mujeres, lo que marcó el cambio de un momento de mayor revolución y revuelta, como fue la década de 1970, a un estadio en el que comenzaron a volcarse las fuerzas hacia la investigación y la elaboración de una cultura de mujeres, algo que en países como los Estados Unidos había tomado la denominación de *Women Studies* al interior de la universidad. Sin embargo, el caso italiano fue bastante peculiar, dado que la creación de estos centros se realizó de manera autónoma, fuera de las universidades, por ejemplo, el *Centro di Documentazione, Ricerca e Iniziativa delle Donne di Bologna*, un proyecto llevado adelante por la *Associazione Orlando* con el objetivo de “fondare un’istituzione autonoma per promuovere la cultura della differenza di genere e la presenza pubblica femminile [fundar una institución autónoma para promover la cultura de la diferencia de género y la presencia pública femenina]” (Guerra, 2008, p. 74) En 1986, se realizó, en Siena, el *Primo Convegno dei Centri delle Donne*, que ya por ese entonces eran numerosos en diversas partes de Italia, para promover la historia de la lucha política, cultural y colectiva de las mujeres (Solorza, 2015: 118).

Como sabemos, el feminismo de la diferencia pretende instaurar un nuevo orden jerárquico-simbólico para comprender la realidad y que supla al patriarcado bajo una perspectiva crítica y política de género. Las autoras literarias y teatrales del siglo XIX y principios del XX se inspirarán en estos principios para construir sus obras y utilizarán estos criterios de género de manera tímida pero constituyendo un importante paso frente a sus predecesoras. Conforme avanza el siglo XX las críticas feministas comienzan una labor de recuperación filológica de todas las obras literarias escritas por mujeres y que han sido ignoradas en su tiempo. Esta práctica ha sido denominada “literatura comparada en femenino”<sup>16</sup>:

---

<sup>16</sup> En palabras de Paola Zaccaria: «comparación e interpretación de discursos, culturas que no olvidan los signos de pertenencia sexual, su proveniencia de un cuerpo de mujer, escrituras que no reniegan el lazo de la vida femenina con la vida material» (Zaccaria 1996: 126).

la labor, aún incompleta, de numerosas críticas ha demostrado que no sólo existe una tradición femenina de escritura creativa, sino también ensayística y erudita, en la que figuran escritoras desconocidas en los libros de textos, y una cierta continuidad en los recursos de escritura (Arriaga Flórez, 2003: 4).

La literatura comparada en femenino ha facilitado un diálogo igualitario entre todas las literaturas del mundo y al mismo tiempo ha puesto de manifiesto los mecanismos censores sobre la autoría femenina rescatando figuras femeninas silenciadas por la denominada “cultura oficial”. Para ello lucha para instaurar un aparato crítico novedoso que se distancie del instaurado por los académicos tradicionalistas y discutir conceptos tan fuertemente instaurados y arraigados en el sistema literario como es el concepto de canon<sup>17</sup>. Del trabajo de esta escuela teórico-crítica han salido términos tan interesantes como “la lógica simultánea del y/o” creado por Carla Locatelli (1996); “Campo de ambigüedad” de Ana Santoro (1997), “Orden simbólico de la Madre” propuesto por Luisa Muraro (1994) o las nociones de “sujeto excéntrico” y “sujeto nómada” acuñadas por Teresa de Laurettis (1999) y Rosi Braidotti (1995) respectivamente<sup>18</sup>.

En este punto nos interesa que estos debates feministas han tenido influencia en la producción literaria y artística actual en Italia. Dentro de este panorama literario destaca una autora muy cercana al teatro y a actrices y dramaturgas como Sibilla Aleramo, pseudónimo de Marta Felicina Faccio (1876-1960). Su compromiso feminista no se limitó solamente a la escritura, sino que también intentó establecer secciones dentro del movimiento feminista, para responder a todas las necesidades y demandas de las mujeres, y participó en manifestaciones por el derecho al sufragio universal femenino y la lucha contra la prostitución. De 1901 a 1905 colaboró con la revista *Unione Unione*, publicada por el sindicato nacional de mujeres e, incluso, fue socia en 1906. Desgraciadamente poco después se distanció del movimiento feminista que considera que «è stato una breve avventura, eroica all’inizio, grottesca sul finire, un’avventura da adolescenti, inevitabile ed ormai superato» (Aleramo, 1921: 60). Según ella, en ese momento era necesario expresar en el arte la diversidad femenina:

---

<sup>17</sup> «La canonización en literatura es un procedimiento sumario y selectivo que responde a criterios culturales y posiciones ideológicas, (por no hablar de los intereses), de los canonizadores, que logran tramandar “su” concepción de la literatura. Por desgracia, como se sabe, nuestro mundo moderno y democrático no ha podido acabar con este control» (Arriaga Flórez, 2003: 1)

<sup>18</sup> En caso de interés sobre estos conceptos en los que aquí no puedo detenerme, recomiendo encarecidamente el volumen de Sánchez Dueñas y Porro Herrera (eds.) (2008) señalado en la bibliografía.

Il mondo femminile dell'intuizione, questo più rapido contatto dello spirito umano con l'universale, se la donna perverrà a renderlo sarà, certo con movenze nuove, con scatti, con brividi, con pause, con trapassi, con vortici sconosciuti alla poesia maschile... Se la donna non avrà paura e non avrà fretta (Aleramo, 1921: 68).

Para nombrar algunas de las autoras que a lo largo del siglo XX tuvieron un firma comprometido con la creación de nuevos modelos de mujer, conviene recordar a la italo-cubana Alba de Céspedes y Bertini (1911-1987), que desde el periodismo y la novela también ha reflexionado sobre el papel de la mujer. En concreto, sus textos están llenas de personajes femeninos profundamente subjetivos que ejercen de jueces ante problemáticas sociales. Tan subversivos llegaron a considerarse sus textos que algunos fueron prohibidos<sup>19</sup> y a lo largo de su vida fue detenida varias veces por su actividad antifascista y feminista. Sus obras más destacada dentro de su producción feminista son *Dalla parte di lei* y *Quaderno Proibito* (1952).

Pasando a la generación siguiente, otra escritora interesante y estrechamente vinculada al teatro es Dacia Maraini (1936-), quien desde sus inicios en la literatura manifestó un fuerte compromiso social, formó parte del grupo Rivolta Femminile y en 1973 fundó la Associazione della Maddalena, compuesta por tres grupos que se ocupaban de la gestión de un teatro de mujeres, de la *Rivista Femminile Effe* y de una librería de textos feministas. Su obra se caracteriza por la indagación en las condiciones históricas y sociales de la vida de la mujer y a la vez una reflexión más amplia sobre temas sociales abordadas desde una perspectiva histórica y documentada. Obras teatrales como *Dialogo di una prostituta con il suo cliente* (1978) dan buena muestra de ello.

Escritoras actualmente más reconocidas por parte de la crítica, como Natalia Ginzburg (1916-1991) o Elsa Morante (1912-1985), también hicieron referencia a la crisis de los roles tradicionales mediante figuras femeninas fuertes y una sexualidad diversa y libre, sin opresión. Sin embargo, Natalia Ginzburg creía necesario “crear como los hombres”, y por ese motivo escoge, en su primera etapa, una forma de escritura intencionalmente impersonal que evita toda posible referencia autobiográfica. Después de sus primeras obras literarias, la escritora comprende que la realidad del mundo que describe no le es cercana y sus personajes no son fruto real de su intelecto. A partir de ese momento el uso de la primera persona y el recurso de la memoria se convierten en constantes de sus novelas: «Y desde entonces siempre, desde que usé la primera persona, me di cuenta que yo

---

<sup>19</sup> *Nessuno torna dietro* (1938) y *La fuga* (1940) fueron prohibidas por su contenido antifascista y su crítica social.

misma, sin ser llamada, ni solicitada, me filtraba en mi escritura» (Ginzburg, 1993: 13). La labor dramática de Ginzburg, injustamente olvidada, también presenta figuras femeninas de gran interés.

En el caso de Morante, su gran preocupación siempre han sido las estructuras familiares patriarcales y en *Aracoeli* (1982) tenemos muestras de su especial interés en reflexionar sobre la relación madre-hijo. Estos son solo algunos ejemplos de la influencia del movimiento feminista en cuestiones artístico-literarias en su tiempo.

Las escritoras ponen de manifiesto, en textos de variado estilo y cualidad, no sólo la dureza de la vida de la mujer durante la contienda: la soledad, el sacrificio y el sentido del deber y del auxilio, sino también el grito de libertad que sintieron muchas de aquellas mujeres que luchaban por conseguir su sitio en una sociedad patriarcal y machista, profundamente católica y conservadora, unificada recientemente, en la que todavía se dejaban sentir los ideales revolucionarios, pero que se fueron viniendo abajo, abatidos por la crisis de principios de siglo y la guerra que se estaba gestando (Rosúa Aguilera, 2017: 106).

Sin embargo, esta nueva tradición literaria no oculta el torpe desarrollo de una tradición crítica sobre la literatura escrita por mujeres, debido a la inexistente atención de la misma por parte de la crítica consecuencia de las historias de la literatura italiana que utilizan criterios idealistas<sup>20</sup> que privilegian a algunos autores sobre otros y eliminando del canon aquella literatura que no se ha desarrollado fecundamente en lo público. Curiosamente, el hecho de que mucha de esta literatura no se haya hecho pública reside en este tipo de criterios:

Ahora bien que la literatura de contenido femenino no goza del mismo prestigio que su antagonista, es algo evidente, consecuencia de una tradición social, política, religiosa y cultural que sobrevalora lo masculino e infravalora lo femenino (Arriaga Flórez, 2003: 1).

Pese a que muchos colectivos defienden la inexistencia de estos criterios o su no voluntaria aplicación, la mayor prueba de todas la obtenemos acudiendo a libros de texto, a librerías o analizando nuestras obras preferidas. A través de una lectura crítica de los productos y nuestra sociedad

---

<sup>20</sup> Prueba de ello son los trabajos y el pensamiento de Croce que señalaba una necesidad evidente de las escritoras por impregnar sus obras de sentimentalismo, fuerte moral e imperfección formal. Cuestión que para él definía sus productos como imperfectos.

podremos obtener muestras de la evidencia de la inferioridad en términos cuantitativos de autoras publicadas frente a autores, los diferentes roles de las figuras masculinas o femeninas, o como se aplican los criterios de moralidad universales en cada sexo.

Tomemos nota, por un momento, del escaso protagonismo que han tenido las mujeres en comparación con el de los varones; me refiero a la falta de autonomía para ser —las historias de mujeres casi siempre han sido narradas en relación a un hombre: “la madre de...”, “la esposa de...”, “la hija de...”—. Son escasos los ejemplos de personajes femeninos que han trascendido, y aun habiendo muy pocos, cuando se llevan a escena las puestas insisten en colocar a la mujer siempre en un segundo lugar, en el lugar de “la otra” que se determina en referencia a un hombre. En efecto, los discursos realizados a través de la historia del teatro han construido representaciones de la mujer que han producido y reproducido cuerpos, subjetividades y géneros que hacen a la matriz heterosexual (Gall, 2017: 284).

Este tipo de análisis dan cuenta de la intensa relación entre subalternidad y arte. Estudiosas como Arriaga Flórez (2008: 54) señalan que «las escritoras siempre han sido conscientes de ser unas intrusas en la literatura y eso se ha traducido en inseguridad, *captatio benevolentia* y búsqueda de modelos en los que reconocerse y autorizarse.». Este tipo de pensamientos no han dejado de alimentarse simplificando enormemente la perspectiva sobre obras literarias de autoría femenina y limitándolas al plano de la imperfección artística.

Precisamente, gracias al nuevo cambio de paradigma que las mujeres y muchos hombres intentan generar, he decidido escoger una figura femenina sobre la que realizar este ensayo académico. Considero muy interesante señalar que desde el feminismo italiano ha existido un especial interés en recuperar figuras mitológicas femeninas especialmente afectadas por connotaciones negativas de la crítica tradicional, como Medea, matricida por excelencia, o Fedra la madre incestuosa. En estos casos nos encontramos con una variante importante con respecto a la perspectiva sobre la venganza, las protagonistas son al mismo tiempo las ejecutoras y las víctimas. La venganza femenina hace que sujeto y objeto de venganza estén siempre integrados y que ambos sufran sus efectos devastadores, por lo que esto no es más que un reflejo teórico del status de las mujeres en la sociedad.

La elección de la figura de Elena Bucci y su obra como tema central de mi trabajo final de máster radica en la intención de aportar, desde una perspectiva crítica, el valor académico que me-

rece el trabajo de una mujer dedicada plenamente al oficio teatral tanto a nivel formativo como organizativo y interpretativo. Su amplísima obra y el éxito de público de sus producciones corroboran el hecho de que asistimos ante una «mujer de teatro» que pese a gozar del favor de los asistentes a sus espectáculos, todavía no ha tenido el reconocimiento público y crítico que merece. Siempre se ha subrayado en su trabajo la herencia de los postulados de su maestro Leo de Berardinis (1940-2008) y la correcta aplicación de los mismos, pero en mi opinión este tipo de afirmaciones no hacen más que limitar el valor del trabajo de la dramaturga russiona.

Si esta figura y su obra ha sido poco tratada por la crítica académica internacional es, en primer lugar, debido a la imposibilidad de penetrar fronteras con espectáculos que no tengan como lenguas vehiculares la materna de dicho territorio o el inglés. No debemos olvidar que el teatro además de objeto artístico también es producto cultural y de consumo, por lo que responde también a las leyes de oferta y demanda. El mercado de las obras en lengua italiana y en las que se usa normalmente una variante dialectal como la siciliana acotan su mercado normalmente a la propia península itálica.

En segundo lugar debemos señalar que, hasta en su propio país, Elena Bucci ha recibido más atención por su faceta como intérprete que como creadora. Sus papeles cinematográficos la han hecho conocida para el gran público y no así sus producciones teatrales ocultas siempre bajo el sello de su compañía o bajo coproducciones. Esta recepción por parte del público es bastante curiosa teniendo en cuenta la dispar participación a nivel cuantitativo entre cine y teatro<sup>21</sup>.

En tercer lugar, la limitada atención que ha recibido su figura se ciñe únicamente a entrevistas, reseñas de sus espectáculos en prensa y escasas participaciones en tertulias y volúmenes colectivos. Esto, a priori, podría ser considerado como un corpus a tener en cuenta, pero al profundizar en los materiales vemos que todos estos materiales limitan su extensión a la valoración del trabajo colectivo con la compañía y Marco Sgrosso o se limitan a reproducir bondadosos comentarios hacia el resultado final de la obra. Este desinterés por la propia figura de Bucci, la ha limitado a ser parte de un colectivo donde su persona tiene más peso que el que aparenta.

Gran parte del material textual que he recopilado para este trabajo se encuentra disponible online y de forma libre y gratuita en la web de la compañía italiana. El consumo de los espectáculos se

---

<sup>21</sup> La respuesta a esta curiosa actitud crítica puede encontrarse en el anterior apartado de este trabajo.

ha visto limitado, desgraciadamente, al visionado de diferentes piezas grabadas en vídeo que la compañía me ha cedido voluntariamente. Esto también demuestra que el acceso al material es posible desde el extranjero e invita a trabajar con él de una manera más profunda. Con ello, pretendo señalar que este texto supone un primer contacto con un corpus amplísimo e inacabado de material teatral que ya forma parte de la historia italiana moderna y que pretendo reciba también la atención crítica proporcional a la calidad de las obras, no sólo las aquí trabajadas, y su puesta en escena. Es posible que este trabajo se vea superado en pocos años por la inclusión de nuevas obras en el corpus clásico de la compañía, pero hasta el momento pretende ser reflejo de las más notorias características del teatro clásico elaborado por la autora.

En Italia su trabajo se ha comenzado a valorar de una manera más profunda en estos últimos años. Ya en la madurez de su carrera, ha recibido recientemente el premio *Ubu* (2016) a la mejor actriz y performer, y el premio *Hystrio* (2017) que premia una trayectoria exitosa. Creo conveniente señalar que yo he conocido su trabajo gracias a estos galardones y mi especial interés por el teatro italiano actual, por lo que también considero que en Italia su tardío reconocimiento abre una vía también a nuevos investigadores a un terreno fecundo donde este trabajo, por el momento, es el que inicia un posible desarrollo de los estudios sobre su figura y su importancia en el teatro italiano actual.

## 2. Elena Bucci

### 2.1. Notas biográficas y producción artística

Elena Bucci nace en la ciudad de Russi (Romagna, Italia) y se forma como artista en la escuela de teatro de Bolonia. En 1987, después de diplomarse, se integra en la recién fundada compañía *Teatro di Leo* a cargo de Leo de Berardinis<sup>22</sup>, participando en todos los espectáculos teatrales que se montaron hasta su salida en 2011. La versatilidad de la artista italiana le ha permitido participar de todos los campos existentes en una producción tanto teatral como cinematográfica, incluso es habitual verla desempeñando simultáneamente tareas diversas.

Es autora de obras como *Bambini* (2003) junto a Davide Reviati, Claudio Ballestracci, Rose Selavy, L'Arboreto di Mondaino; *Naufraghi dal Bar Calypso* (2004); *Barnum - Autobiografie di ignoti* (2004) con música de Dimitri Sillato; *Juana de la Cruz o le insidie della fede* (2008) con música de Andrea Agostini; *Regina la Paura* (2010); *Chopin, Sand e l'isola* (2010) con Joanna Trzeciak al piano; *Canti per elefanti*; *Quando a morire è musica e donna* (2013); *In canto e in veglia* (2013); *Colloqui con la cattiva dea - piccole storie dalla Grande Guerra* (2014) con música de Simone Zanchini; *Non sentire il male - dedicato a Eleonora Duse* (2015) grabado por Radio3, Rai2 y presentado en el museo Duse de Venecia; *Bimba-inseguendo Laura Betti* (2015); *Vite altrove* (2015); *Shakespeare in solo, La Paura* (2016) o *Corale numero uno - Ritratto di bambola* (2017) e *Di terra e d'oro* (2017) ambos producidos para la Radio3Rai.<sup>23</sup>

Ha recibido gran cantidad de reconocimientos a su trabajo artístico entre los que merece la pena destacar el Premio Hystrio (2017), el Premio Ubu como mejor actriz en diversos espectáculos,

---

<sup>22</sup> Leo de Berardinis (1940-2008) fue un autor, director y dramaturgo italiano de gran relevancia. Fundó y dirigió varias agrupaciones así como la programación teatral de algunos de los teatros más importantes de Bolonia. Entre todos sus proyectos destaca la formación de la agrupación il teatro di Leo en 1987 que, sin ignorar el teatro de Shakespeare, dirigió su interés al teatro clásico.

<sup>23</sup> Gran parte de estas obras están concebidas como monólogos dramáticos para ser ejecutadas por sí misma como único intérprete.

el Premio Eleonora Duse (2016), el Premio Ubu (2000) per *Riccardo III* e *Le regine di Morganti*, el Premio ETI Olimpici del Teatro (2007) por *Le Smanie della villeggiatura* de Goldoni.

Su importante dedicación de cara a la formación de nuevos talentos la ha encaminado a la docencia en academias y escuelas de alto rendimiento como la academia Nico Pepe (Udine), la Civica Paolo Grassi<sup>24</sup> (Milán) o la escuela de *Teatro Stabile* (Torino). Ha diseñado programación y espectáculos para eventos como el Festival de Teatro de Nápoles, proyectos especiales de cara a la difusión del oficio teatral como el grupo de teatro *Smemorantes*, ha participado en la creación del proyecto *Scena Solidale* y en la del evento *I cantieri dell'immaginario* (2017) para la ciudad de L'Aquila.

En cine debuta de la mano de Raùl Ruiz en *Viaggio clandestino-Vite di santi e di peccatori* (1993) producida por RAI 3. Su trayectoria cinematográfica casi siempre va ligada a la pareja de directores Massimiliano Valli y Luisa Pretolani para los que actúa en películas como *Tizca* (2001), *Commiato* (2002), *Berbablù* (2005). También ha trabajado Michele Fassano en *Koppia* (1995), Michele Sordillo en *Acquario* (1996) o con Torino de Bernardi en *La strada nel bosco* (2001) y *Lei* (2002). Sus más recientes trabajos cinematográficos *A Bigger Splash* (2015) y *Call me by your name* (2017), basada en la novela homónima de André Aciman, han sido dirigidos por Luca Guadagnino.

## **2.2. El teatro bucciano: claves de sus propuestas dramáticas**

### **2.2.1 La escritura del guión y la puesta en escena. *La scrittura esplosa: Parole e scena* (2015)**

*La scrittura esplosa* es una contribución de la autora al volumen *Antologia teatrale* (Linguori editori, 2015) coordinada por las académicas Antonia Lezza, Annunziata Acanfora y Carmela Lucia. Este libro recoge contribuciones de eruditos, autores y actores de teatro que suponen una nueva y fructífera contribución a los estudios sobre el drama italiano. Los ensayos de la primera parte analizan cuestiones generales como el nacimiento de disciplinas que estudian el teatro italiano, la importancia de la publicación de textos teatrales, la intertextualidad... La segunda parte está dedicada a la

---

<sup>24</sup> Fundada por Strehler en 1951.

escritura y contiene una gran variedad de autopoéticas de los considerados grandes autores modernos (entre ellos Ruggero Cappuccio, Enzo Moscato, Manlio Santanelli y la propia Bucci). La tercera incluye las reflexiones sobre el teatro precedente y la validez e interés de las nuevas prácticas teatrales contemporáneas.

A lo largo del artículo, Bucci reflexiona sobre los elementos de todos sus procesos creativos y describe su enfoque del texto tanto dramático como espectacular. Parte de la base de que su amor por la literatura y el fetichismo del libro es culpable de su necesidad imperiosa de acudir al texto, a la palabra, y buscar en su interior la esencia de la propia belleza. Sin embargo, eso no quiere decir que en lo escrito se encuentre la belleza, para Bucci la transformación de la palabra escrita en la oral conlleva el nacimiento de la musicalidad y la confrontación de los conceptos con el mundo<sup>25</sup>. La propia autora se enorgullece de su trabajo, ya que «nel corso della mia variegata esperienza teatrale ho avuto la fortuna di sperimentare molte vie per trasformare le parole scritte in magie multidimensionali» (2015: 197).

La autora italiana considera que para la recreación correcta de un drama debe existir siempre una renovación del material canónico desde el que se parte. No se debe entender con esto que abogue por modificar el drama hasta límites en los que la obra se extrañe a sí misma, sino que los autores deben generar textos que sean siempre “ligeros” para el público.

Capisco come il drammaturgo si assuma la responsabilità frustrante di sintetizzare l'atto vitale immaginato per la scena e di quella, altrettanto dolorosa, di abbandonare la propria opera al tradimento che deriva anche dal più rispettoso lavoro di mes-sinscena. Ho imparato ad ammirare la capacità dello scrittore che nel buio del teatro guarda, cercando di coniugare la sua immaginazione alle improvvisazioni degli attori, a volte anarchiche e narcise, ma spesso necessarie al rinnovamento e alla freschezza della lingua per la scena (Bucci, 2015: 198).

Su formación es un punto obligado en cualquiera de sus intervenciones tanto académicas como en entrevistas. Como ya mencionamos al principio de este trabajo, Elena se forma verdaderamente como profesional del teatro bajo la dirección y las enseñanzas de Leo de Berardinis, el cual le transmite su amor por el teatro clásico así como la necesidad de repensar la base de la commedia dell'arte para poder incorporar sus imperecederos adelantos en una obra teatral contemporánea.

---

<sup>25</sup> «Leggendo un testo di teatro, contemplo la carta bianca tra un segno e l'altro come fosse una terra misteriosa, luogo di interlocuzione con l'autore e il passato: uno spazio destinato ad appunti a margine sull'intonazione e il ritmo, le traduzioni e i tradimenti» (Bucci, 2015:199).

Gracias a sus clases magistrales, Bucci concibe la puesta en escena como un aparato complejo de signos que precisan actuar conjuntamente bajo un control sistemático y milimétrico:

Non posso non citare Leo de Berardinis, mio maestro e mago nel far esplodere la drammaturgia nei molti linguaggi della scena, sempre in cerca di una musica del parlato che si mescolasse al gesto, alla posizione nello spazio e alla luce, per arrivare ad una scrittura scenica complessa eppur semplice e coesa, che poteva anche amorevolmente litigare con la parola scritta originaria. Seguendo il suo esempio ho sempre sentito il linguaggio delle luci, del suono e del canto parte del mio lavoro di scrittura e, accanto all'interpretazione dei testi, ho sempre praticato l'affascinante andirivieni tra creazione in scena e parola scritta, sia per quanto riguarda la rilettura di testi classici, dal Macbeth ad Antigone, che nell'ambito della ricerca sui contemporanei, come nel caso di Pinter, sia nella mia esperienza di scrittura mista ad improvvisazione, illudendomi così di cogliere antiche suggestioni della commedia dell'arte (Bucci, 2015: 199).

Esta «escritura mista», como la define Bucci, es la clave para comprender sus obras de una manera eficaz. El fundamento de todo su trabajo se puede entender como una ecuación simple donde hay una estructura dada que es una base que se considera sólida (normalmente el texto clásico) y aparece una incógnita “X”, que se corresponde con aquello que se debe introducir para generar un resultado satisfactorio. El resultado de esta “ecuación dramática” es que el producto final tiene que resultar dinámico, bello y “fresco”, es decir, que pueda ligarse con la palabra original sin por ello resultar anacrónico ni extraño:

Base sólida (texto clásico/relecturas escogidas) + X (elementos integrados por Bucci)= Esencia dramática pura.

Este tipo de escritura parte de la complicación de que enfrentarse a un texto dramático ya canónico incluye hacerlo también a su autor, el contexto en el que nacen ambos y su recepción posterior. No es por ello difícil de comprender que este durísimo proceso produzca en Bucci sentimientos enfrentados.

E ho sempre più chiaro anche il senso di rancorosa diffidenza che mi assilla quando mi accingo a mettere in scena un testo di un autore che amo, specialmente se considerato classico. Avvicinandomi al periodo delle prove e al confronto con la realtà, temo di essere schiacciata dalla grandezza dello scrittore, comincio meschinamente a spiarne i difetti, a sentirne l'antagonismo. Quello che prima mi entusiasmava diventa un insopportabile vezzo, la struttura ammirevole delle relazioni tra i perso-

naggi diventa una gabbia, la lingua un veicolo per pericolosi birignao ereditati dalla memoria di antiche rappresentazioni (Bucci, 2015: 200)

En este punto entra el papel de la lectura que antes destacábamos. Toda obra debe leerse atentamente y convertir esa palabra escrita en oral para comprender si su sonoridad puede sentirse como actual y si los conceptos que se expresan, en voz alta, suenan igual de imponentes actualmente como para mantenerlos en el guión posterior del espectáculo.

Nelle prime letture con la compagnia, comprendo fisicamente, mentre la voce si inceppa e le battute suonano false, quanto quelle parole siano state scritte per altri attori e non per noi. Eppure soltanto attraverso quell'azione di lettura ad alta voce, cadrà la polvere e si rivelerà il disegno. Nel farlo, fingo che il testo sia appena stato scritto e che io sia una delle prime ad averlo tra le mani. Tutta la mia esperienza professionale e personale si ribella, si rinnova e si modella per lasciare da parte pregiudizi e facili fughe, e animare un duello che trasformato poi in armonico dialogo metta al servizio dello spettacolo la mia personale lingua fatta di tecnica, sporcature della vita ed esperienza sul palco (Bucci, 2015: 200).

Una vez superado este miedo inicial y habiendo desarrollado un guion, es el turno de desarrollar una puesta en escena y repartir los papeles entre el elenco. Elena Bucci matiza que esta decisión es complicada y que es partidaria de que en sus trabajos los actores ejerzan varios papeles en la misma pieza. Ella misma es la primera en aplicarse esta premisa ya que en muchas de las obras que dirige también interpreta un papel principal.

Elena, como autora descendiente de una sociedad patriarcal, no suele invertir los géneros de los personajes ni su sexualidad en las piezas. El coro es el único “personaje” que es interpretado tanto por hombres como por mujeres y al ser un “personaje” colectivo no tiene género definido<sup>26</sup>. La autora russiona considera este aspecto como obligado en una adaptación correcta de una obra clásica aunque actualmente, en punto ya maduro de su carrera, reflexiona sobre la idoneidad de realizar ese tipo de cambios en obras venideras.

In questo magmatico accostamento iniziale sono certa che ognuno degli attori che ho scelto potrebbe incarnare qualsiasi personaggio. Ho spesso fantasticato sugli scambi di ruolo tra uomo e donna, sulla possibilità di imparare tutto il testo a memoria per poi sorteggiare i ruoli in un gioco fantasmagorico e difficile tra caso e

---

<sup>26</sup> El uso de máscaras es una solución típica para desempeñar papeles pensados para el otro género. Sin embargo esa no es su función en la dramaturgia bucciana por lo que no se considera importante mencionarlo.

possibilità. Non sempre l'attore o l'attrice che sembrano naturalmente portati verso un personaggio ne sono gli interpreti migliori, anzi. Anche in questo caso, diventa importante la duttilità della scrittura di sé che ogni interprete si impegna a fare, attraverso la ricerca della sua lingua e l'allenamento di quel bizzarro accordo di pregi e limiti che è il suo corpo (Bucci, 2015: 201).

Continuando con el proceso de cara a una puesta en escena, la escenografía no es relevante para la idea bucciana de espectáculo. Por esa razón en sus espectáculos se suelen eliminar aquellos elementos que distraigan al público de la palabra escénica y solo se mantiene el aparato técnico. La palabra es capaz de llenar el espectáculo por sí misma sin tener que recurrir a aparatosas puestas en escena. Todo aquello que no contribuya a engrandecer la palabra es desestimado.

Nel palco deserto di grandi scene, dove luce e suono guidano l'immaginazione, le parole diventano ancora più dense e chiare, private di fronzoli e distrazioni e le opere stesse mi suggeriscono una singolare prossemica degli oggetti e degli attori, delle forme del loro mondo. Le parole sussurrano indicazioni di regia (Bucci 2015: 206).

Bucci utiliza las ilimitadas posibilidades en el plano de la iluminación que con la modernidad han llegado al teatro. Estas ejercen un papel también narrativo y son muy apreciadas para su poética teatral. En sus obras, el sonido a menudo depende de interpretaciones de bandas musicales en vivo, aunque también incluye grabaciones de piezas musicales y sonidos naturales.

Es imprescindible mencionar también su interés por recoger sus espectáculos en grabaciones en vídeo para su posterior estudio y análisis por parte de la compañía, de cara a corregir errores o a ser material para la crítica y estudiosos.

La luce, il suono e le registrazioni, elementi apparentemente immateriali, sono anch'essi parte del testo e amplificano la peculiare capacità di evocazione del teatro che suggerisce senza mostrare e senza gareggiare con la meraviglia degli effetti speciali o delle ricostruzioni realistiche ora affidata a cinema e televisione (Bucci, 2015: 205).

En *La scrittura esplosa* (Bucci, 2015) también desarrolla de forma detallada el proceso creativo de *La Locandiera* (Le Belle Bandiere 2010), adaptación del drama homónimo de Carlo Goldoni. Sin embargo, no hay en dichos comentarios una aportación de interés para este estudio más que un

ejemplo de la aplicación de las características teóricas que hemos ido comentando a una obra en concreto. Las obras clásicas que trataremos en este ensayo también dan cuenta de ello.

En conclusión, en este artículo Bucci realiza una presentación de su visión del teatro a través de enumerar aquellos aspectos relevantes para la codificación de los espectáculos y permite recoger, a posteriori, un conjunto de reflexiones esenciales para comprender su visión del proceso creativo.

la creazione teatrale si compone spesso attraverso la giustapposizione di cammini solitari, sottoposti a ritmi di produzione che niente hanno a che fare con la gioiosa ricerca collettiva che comprende il tempo dell'errare e dell'errore, rivela nuovi stili e visioni, sorveglia il rischio di esiti troppo autoreferenziali o gelidamente intellettuali, scaldandosi invece dei reciproci saperi. Tutto questo senza perdere di vista la cultura popolare e il cercare, spesso disorientato e confuso, del pubblico (Bucci, 2015: 208).

### **2.2.2 La importancia del uso de las máscaras. *La maschera è una porta e una porta è una maschera?* (2008)**

Las máscaras son un elemento primordial para la realización de una puesta en escena para el drama bucciano. Precisamente por ese motivo, la autora siempre se ha manifestado a favor de la integración de este elemento en cualquier espectáculo teatral de su compañía. Hay varios tratados teóricos en los que trata los usos de la máscara en sus espectáculos, pero no hay ninguno en el que lo exprese tan claro como *La maschera è una porta e una porta è una maschera?* (Bucci, 2008), por lo que seguiremos de cerca este manifiesto para exponer las convicciones de la dramaturga.

Este texto no forma parte de ningún volumen publicado sino que es un pequeño texto, casi un manifiesto, que la artista rusa comparte online a través de su blog personal y la web de la compañía Le Belle Bandiere<sup>27</sup>. En él se plantea la necesidad de entender este objeto como una llave maestra que permite abrir un sendero entre un yo, sujeto actoral, y la propia realidad que ofrece la posibilidad de una transformación en otro ser más complejo, más dramático.

Maschera e porta, porta e maschera... Pensando a questo scritto, ho subito visto le due maschere complementari di riso e pianto che dall'antica Grecia hanno viaggiato fino a noi significando sempre il teatro. Le ho immaginate in alto al centro del boc-

---

<sup>27</sup> <http://www.lebellebandiere.it>

casena, la porta - specchio che, nel consumarsi dell'atto teatrale, consente di uscire dalle consuete percezioni della quotidianità e di vedere se stessi e disvelarsi agli altri, nell'atto della riflessione emotiva e creativa... Quella porta, della quale mi sono innamorata, apre la strada tra il sé e gli altri, tra il sé e il mondo, strada che, percorsa in entrambi i sensi, ci allena alla duttilità e alle trasformazioni e ci preserva dal pregiudizio e dalla forza dell'abitudine. Eccole dunque legate, porta e maschera, non da una forzatura dell'immaginazione, ma da secoli di storia e di teatro, da molte onde di pensiero che hanno lasciato sulla riva, per me, questi segni: la maschera è una porta, la porta è una maschera (Bucci, 2008: 1).

Esta visión bucciana recuerda a la misma que defiende Wilde, contrario a la opinión de la crítica del momento, en *The Truth of Masks* (1891)<sup>28</sup>. Este texto surge de la necesidad de Wilde de criticar las representaciones que se estaban realizando de las obras de Shakespeare y que, en su opinión, no tenían valor ninguno porque no se había comprendido bien al autor inglés. Para ambos dramaturgos, la máscara significa la honestidad escénica. Una puesta en escena estéticamente aparatosa y un vestuario excesivamente detallado son solamente elementos que intentan ocultar lo mediocre del espectáculo. Shakespeare era un autor muy preocupado por diseñar todos los elementos de una puesta en escena, pero su finalidad no era crear una estética preciosista. El vestuario solo es relevante en cuanto colabora activamente en el desarrollo del drama, por ello las máscaras no son criticables.

The point, however, which I wish to emphasise is, not that Shakespeare appreciated the value of lovely costumes in adding picturesqueness to poetry, but that he saw how important costume is as a means of producing certain dramatic effects (Wilde, 2010: 20).

Según Bucci, la máscara no es un elemento que nazca para ocultar al actor, sino para potenciar su presencia y permitirle liberar todas sus emociones<sup>29</sup>. Es un mecanismo que permite que el sujeto se relacione con su realidad de otra manera y se integre profundamente en la psicología de su personaje.

---

<sup>28</sup> A la hora de citar el ensayo de Wilde utilizaré la edición anotada de Graham Price (2010) cuya referencia completa figura en la bibliografía.

<sup>29</sup> «Non solo: la maschera apre la porta alla follia, forza che spesso si teme, si costringe, si ignora. Quando dico follia, non intendo la dolorosa esperienza della malattia mentale. Parlo di una forza estremamente rigenerante e creativa che si sprigiona nell'azione teatrale, quando ci si sente liberi» (Bucci, 2008: 1).

Ogni attore, prima o poi, fa i conti con la maschera, sia che si tratti del mistero che avvolge l'uso di quelle greche, sia che si tratti del confronto con una delle più potenti e ignote tradizioni, quella della Commedia dell'Arte o Commedia all'italiana, sia che, dopo qualche anno di lavoro, si trovi a guardarsi allo specchio, cercando di capire cosa mai succeda al suo volto nell'infinitesimale frazione di tempo che separa lo spazio privato da quello pubblico, sul palco, nel quale il volto si trasforma (Bucci, 2008: 1)

En efecto, esa máscara no tiene porque ser únicamente el objeto físico, Elena Bucci también añade la posibilidad de que la máscara sea una construcción espiritual, que surge de la madurez artística y del conocimiento de la esencia del teatro. Eleonora Duse, a la que la propia Bucci dedica algún espectáculo de la compañía, es un ejemplo de este trabajo simbólico.

Eleonora Duse, stanca della sua immagine, non si guardava più allo specchio, ma fissava a lungo, prima di andare in scena, un suo ritratto da ragazza, nel quale riconosceva una maschera plasmabile, libera dai segni del tempo e quasi estranea. La indossava con il pensiero e forse con i muscoli del volto e, scivolando senza voler vedere nulla dal camerino al palco, trovava il coraggio di recitare come amava fare lei, sempre più nuda, senza trucco e trasparente, ma con la sua immaginaria maschera ben calcata sul viso (Bucci 2008: 1).

El ser humano se comporta según una ética que tiene más de imposición social que de expresión de la propia ideología. El orden de las cosas se quiebra por el uso de una máscara, tanto real como invisible, y por ello se puede trascender a un ser que se pueda relacionar con el arte de una forma más estrecha y vivir en sintonía con ella en su propio seno. Por ello, concluye Bucci:

la porta verso la libertà che ci apre la maschera non dipende dalla magia di un oggetto, la cui credenza ci renderebbe idolatri e ancora una volta schiavi di una superstizione fuori di noi, ma dal consapevole uso della nostra interiorità e degli infiniti veli che possiamo mettere all'anima, facendo in modo che ogni velo ci riveli ancor di più, quietando la paura (Bucci, 2008: 2).

Sin embargo, no debemos extraer de lo señalado que tal transformación se consigue con implementar dicho objeto de una manera física o espiritual. Para Bucci, portar una máscara requiere

toda una formación teatral que permita explotar sus cualidades escénicas. Existe toda una técnica que el actor debe comprender para trabajar con este objeto.

El primer paso es la propia introspección y la comprensión de los textos con los que se va a trabajar. Posteriormente llega el turno del empleo de una máscara física con la que cada actor se debe identificar y que no es intercambiable. Una máscara que se debe estudiar a través de sus materiales e, incluso, su proceso de fabricación. El contacto con la realidad a través de la máscara física es el que permitirá el desarrollo interior del actor en síntesis con su personaje hasta que llegará el punto en el que no sea necesaria y se sustituya por una máscara simbólica.

Tuttavia, nel lungo percorso che porta all'arte maestra dell'uso delle maschere interiori, è utile, come in ogni disciplina, chiedere aiuto di volta in volta alla concretezza degli oggetti, usati come limite e trampolino per l'immaginazione, perché essa trovi strade precise di espressione e comunicazione senza perdersi. Non sempre l'intelletto e il pensiero, abbandonati a se stessi e alle loro infinite varianti, trovano un esito: spesso bisogna ricorrere alle pratiche umili dell'artigianato, che scopre nuovi mondi dalla lezione dei materiali, dalla bellezza di un pezzo di legno, dalla lavorazione del cuoio, dalla potenza evocativa di un oggetto usato da molti altri prima di noi (Bucci, 2008: 3).

A partir de este proceso podremos llegar a la concepción de la máscara para Elena Bucci. Un objeto que permite al actor desarrollarse totalmente en el escenario y es esencial para la formación profesional del actor conocer su propia máscara, su génesis y las posibilidades que esta le otorga en escena. Realiza en este texto una formulación clara y precisa:

Una maschera utile – e sottolineo ancora, diversa per ognuno – è quella che ci libera dall'abitudine ad una serie di movimenti che il nostro corpo recita come se fossero naturali, ma che derivano dalle prime imitazioni dei famigliari, dalle consuetudini dei luoghi frequentati, dai miti, dalle caratteristiche attraverso le quali ogni individuo si è adattato al suo ambiente. Ci accorgiamo che questa è anche una maschera temporale: ci svincola dall'epoca nella quale viviamo per proiettarci nel nostro antico essere animale, che sente fame, freddo, aggressività, desiderio sessuale, senza le abituali mediazioni create dalla cultura e dalle regole – di volta in volta modificate – della convivenza civile. Può accadere che una donna abituata a movimenti rotondi, moderatamente sensuali e minimi, indossando una maschera da selvaggio Arlecchino si trasformi in una pantera che attraversa a balzi lo spazio scenico, assumendo movimenti e modi di relazione che nulla conservano dei codici della sua educazione e del suo sesso. Così può accadere che un uomo, controllato e

sicuro di sè, nel pieno delle forze, si trasformi in una pianta tremolante indossando la maschera di Pantalone (Bucci, 2008: 4).

Por tanto, la máscara aparece en la mayoría de las puestas en escena de los espectáculos de Bucci tanto por sus deudas con el teatro clásico y la *commedia dell'arte* como por la fuerte convicción de la artista de su importancia para que el actor consiga desarrollar toda su carga dramática y emocional. La máscara no es, por tanto, un objeto que oculte al actor sino que le permite expresarse sobre el escenario en todo su esplendor y traspasar “todas las puertas” para llegar a lo único sólido del teatro, su esencia.

### **2.3. Le Belle Bandiere y el teatro italiano contemporáneo**

Dejamos a un lado la concepción teóricas de Bucci, para en cambio describir su parábola teatral dentro del panorama del teatro italiano contemporáneo. En 1993 funda junto a Marco Sgrosso, también ex-miembro de la compañía de Leo de Berardinis, la compañía Le Belle Bandiere, con sede tanto en Bolonia como en Russi, donde desarrolla casi la totalidad de sus espectáculos, que se representan tanto en Italia como en el extranjero. En dicha compañía crea un laboratorio teatral que funciona permanentemente y que tiene como objetivos principales la formación de nuevos actores, la difusión del teatro y devolver la capacidad escenográfica a aquellos espacios ignorados por la dramaturgia contemporánea.

El apoyo de diversas entidades tanto públicas como privadas permite a la compañía el desarrollo de estas actividades y el nomadismo que caracteriza sus giras. En 2005 comienza la larga y productiva colaboración con el Centro Teatrale Bresciano (CTB) con el cual producen clásicos de William Shakespeare, Henrik Ibsen, Carlo Goldoni, Molière, Eugène Ionesco, Harold Pinter o Antón Chéjov. Con el Teatro Metastasio di Prato coproducen *Santa Giovanna dei macelli* (2008) y con el Mercadante de Nápoles la obra *Regina la paura* (2010). En 2015 se inicia una fecunda colaboración con la fundación Emilia Romagna de teatro con la que se producen obras de Thomas Bernhard.

Al igual que la actriz rusa integra algunos de sus espectáculos individuales bajo el sello de la compañía, Marco Sgrosso también elabora e interpreta piezas como *Ella* (2001) de Herbert Achternbusch, *Basso napoletano* (2004) o *Memorie del sottosuolo* (2012) en coproducción con el CRT

de Milán. Estos trabajos autónomos responden también a una idea de colaboración conjunta ya que, en la mayoría de los casos, los dos artistas se revisan los textos el uno al otro e, incluso, llegan a ser directores y productores del espectáculo del otro.

Elena ed io ci siamo conosciuti quando avevamo venti anni, alla scuola di teatro di Bologna. Tutti e due siamo stati compagni di vita per tantissimi anni, e tutti e due siamo entrati nella compagnia di Leo de Berardinis, insieme subito dopo il diploma. Leo ci ha incitati e stimolati alla ricerca di un'autonomia artistica, insieme quindi abbiamo fondato la compagnia "Le Belle Bandiere". Elena ha lasciato la compagnia di Leo un anno prima di me ma nel frattempo avevamo già fatto i primi spettacoli insieme. Abbiamo sempre pensato che questa compattezza in scena è un valore, ed è ciò che cerchiamo con gli attori che collaborano con noi. Il teatro, come diceva Leo, si nutre della collaborazione profonda. La continuità del lavoro insieme crea le condizioni per un amalgama che è importantissimo vedere in scena. Con Elena l'intesa è immediata, so che se io accendo una scintilla, in lei si crea entusiasmo e risponde con un'altra scintilla e si va avanti così (Altavista, 2013: 1).

El repertorio dramático de la compañía abarca tanto la creación de espectáculos en base a textos propios orientados al teatro contemporáneo como una línea clasicista, la más amplia, que propone el estudio científico y relectura de obras clásicas para adaptarlas a una puesta en escena actual que no elimine su esencia. Esto se consigue mediante un equipo actoral, musical, técnico estable con interés únicamente en colaboraciones a largo plazo y que, normalmente, se forma en la filosofía de la propia compañía<sup>30</sup>.

Le Belle Bandiere ha recibido, entre otros, el Premio Hystrio Altre Muse (2007) que reconoce la importancia de la actividad cultural de su compañía en la ciudad de Russi; el Premio Viviani Città di Benevento (2006) y el Premio Scenari Pagani (2008).

---

<sup>30</sup> «La sua natura nomade è il riflesso di una ricerca che si propone di realizzare progetti di ampio respiro sia nelle città che in luoghi apparentemente marginali, nel confronto tra pubblici di diverse estrazioni, culture ed etnie» (Bucci 2015: 200)

### 3. Tratamiento del legado clásico en la obra de Elena Bucci

#### 3.1 La investigación en laboratorio. *Mythos: Da Eschilo, Sofocle, Euripide* (2012) y *Smemorantes* (2013)

Todo el interés de la artista italiana por el mito se plasma en dos proyectos de enorme importancia para la compañía y que forman parte de un proceso de formación teatral de alto rendimiento para actores con el objetivo de lograr introducirse en la esencia del drama. Ambos constan de un duro proceso de selección de la que surge un grupo de actores, provenientes del Centro Teatrale Bresciano (CTB), que trabajarán como elenco fijo durante un largo periodo de tiempo con el objetivo de sumergirse en el trabajo con los textos clásicos para, finalmente, ofrecer espectáculos teatrales de calidad al público.

El primero de ellos, y quizá el más destacado por público y crítica, es el proyecto «Mythos», que origina el espectáculo *Mythos: Da Eschilo, Sofocle, Euripide* (2012). Un numeroso grupo de actores ha desarrollado este trabajo a través de la lectura de las obras de los grandes autores clásicos con el objetivo de realizar una reelaboración dramática que se ha traducido en un guion escénico donde la música, el gesto y la palabra se entrelazan. La representación de este espectáculo se llevó a cabo en el Teatro Stabile de Brescia que, en palabras de Bucci, es «un luogo che offre un esempio di come la trasmissione di arti antiche coltivate con cura possa restare impigliata alle cose, dando loro spessore e incanto» (Bucci, 2012: 1).

Bucci y su equipo justifican la necesidad de volver a la esencia del teatro mediante la necesidad de recordar la idea del grupo y el rito como manifestación colectiva de una tradición común de la que todos participamos. Este grupo plantea sus representaciones como una experiencia en la que tienen que ejercer una labor casi espiritual, como guías del público en un viaje por el tiempo para encontrar aquello que es puro en el propio teatro.

In questi tempi di crisi che sembrano soffrire di una guerra non dichiarata, il teatro reagisce, si fa specchio del mondo, riflesso del futuro e sfera magica del passato. Ci aiuta a ritrovare il senso di appartenenza ad un grande disegno della storia e a risentire il sapore dei riti collettivi che abbiamo perduto, dalle danze alle veglie funebri, dalla celebrazione dei passaggi delle stagioni al canto in coro e a tutta quella ragnatela di gesti e vicinanze che ha aiutato i nostri avi a passare attraverso i

misteri della morte e della vita. [...] La tragedia greca che immaginiamo, nella sua nudità, ci riporta alla magia dell'arte dell'attore, che necessita di pochi artifici, precisi, semplici e di una dedizione interminabile che ripaga con un grande senso di pienezza e libertà. Andiamo in cerca delle parole e delle immagini che risuonano lungo i secoli e che trasformano lo spazio intorno, le relazioni, i corpi stessi, come se fossero state lanciate attraverso il tempo e ancora vibrassero per noi. Ecco che il teatro, con il suo anacronistico esistere dal vivo, con la sua essenza qui e ora che non può essere conservata, con la sua tessitura cordiale dove spesso gli errori sono più interessanti della perfezione, pur essendo quasi messo in un angolo - arte che non si mangia e che si vende poco, arte che ancora richiede il lusso del tempo - ecco che il teatro resiste, insiste, raccoglie l'antico per trasformarlo in nuovo (Bucci, 2012: 1).

El problema de base del que parte Bucci a la hora de diseñar este espectáculo es el hecho de que la recopilación de los textos y formulaciones de distintos mitos podría generar un producto final completamente heterogéneo y carente de sentido lógico. Su solución es simple, homogeneizar estéticamente el espectáculo mediante elementos fijos, una disposición coral de sus personajes que les permite ejercer varios papeles, un vestuario esencialmente idéntico, y sintetizar y agilizar el discurso mediante la introducción de diálogos y la eliminación de recursos retóricos innecesarios. Consiguen de esta forma sortear el posible peligro, como subraya Davide Cornacchione:

La preoccupazione che il titolo *Mythos* e la pluralità di autori chiamati in causa racchiudesse il solito laboratorio-minestrone in cui spesso i giovani attori vengono coinvolti si è rivelata totalmente ingiustificata. La drammaturgia, curata dagli stessi registi, che ha come protagonista la figura di Oreste e sfrutta quindi come ossatura l'omonima trilogia di Eschilo, è tanto solida quanto efficace ed anche le interpolazioni provenienti da altre tragedie di Sofocle ed Euripide, sempre legate al ciclo degli Atridi, hanno contribuito a creare un tessuto omogeneo che ha consentito di dipanare la vicenda in modo chiaro e lineare (2012: 1).

*Mythos: Da Eschilo, Sofocle, Euripide* se configura como un espectáculo continuo en escena, sin actos ni pausas, en el que se desarrollan varias acciones dramáticas que, aunque en ocasiones coinciden en escena, se abren y se cierran una detrás de otra como indican los sonidos de los tambores y otros instrumentos. Este componente musical es vital en el espectáculo y colabora a presentar esa esencia ritual propia de las primeras manifestaciones teatrales.

Todos los actores disponen de distintos instrumentos musicales en escena y los utilizan en diferentes momentos de la obra aunque nunca en sus turnos de intervención dialéctica. De hecho, la música se reserva para acompañar la palabra, nunca como eje central. La palabra, como ya sabemos, ha de ser el núcleo de este espectáculo ya que el camino a la esencia del drama tiene como vehículo el propio imaginario plasmado en el texto dramático y la belleza del mismo se reproduce en la musicalidad lingüística acentuada por el ritmo del verso y la selección léxica<sup>31</sup>.

Los personajes en esta obra son numerosos y la mayoría tienen en común su pertenencia a la familia de los Atreidas. Como es de sobra conocido, este linaje fue maldecido por los dioses debido a que se fundó con la sangre del hermano gemelo de Atreo, Tiestes, y su destino estuvo marcado por intensas tragedias como el asesinato, el infanticidio o el incesto. Este material mítico fue utilizado por los autores clásicos y Bucci se aprovecha de ello eligiendo los personajes y elementos que más le convienen. En este espectáculo podemos encontrar a los siguientes personajes clásicos: Oreste, Electra, Agamenón, Ifigenia, Apollo, Cassandra, Tindaro, Egisto, Crisótemis y Menelao.



Fotografía del espectáculo *Mythos: Da Eschilo, Sofocle, Euripide* por Umberto Favretto. (Fotografía cedida por la compañía)

---

<sup>31</sup> «Eschilo, Sofocle ed Euripide ci hanno lasciato parole tra le più belle che siano mai state scritte. Parole che narrano sentimenti e visioni di una potenza così assoluta e limpida da durare intatta attraverso i secoli. Parole di pietra e di poesia, lontane dalla povertà espressiva di tanto corrente linguaggio quotidiano. Parole difficili e pesanti, anche, di cui è necessario preservare la verità e la pulizia, sfuggendo al facile rischio dell'enfasi. La ragione di questa preziosità è semplice: sono parole che raccontano l'Uomo» (Bucci, 2012:1)

Las problemáticas de todos estos personajes, así como sus intenciones e ideales se exponen ante el público, lo que permite recrear una atmósfera dramática ideal para una catarsis colectiva y presentar un espectáculo ambicioso y esencialmente, en su connotación más dramática, trágico. Como afirma Ferrara en su reseña sobre el espectáculo:

Ciò che distingue “Mythos” da altre riproposizioni a teatro del mito greco è il suo ambizioso obiettivo: non il mero racconto della storia della famiglia degli Atridi, quanto la riscoperta, attraverso la sanguinosa vicenda, della vera essenza della tragedia greca, per poter sperimentare l'impatto che nell'antichità doveva avere il teatro sull'individuo, sulla coscienza individuale e su quella collettiva, e comprendere magari la misteriosa natura sacrale che esso assumeva all'epoca e che oggi faticiamo a capire. In un certo senso un'indagine sul teatro stesso e la sua genesi.

Questo proposito passa anzitutto dal ripristino della tragedia come trilogia, condensando, anziché troncando, i singoli capitoli, e riproponendo così l'intero percorso immaginato dagli antichi drammaturghi, dall'origine della vicenda fino al suo ultimo approdo (2012: 1).

El mismo grupo de actores implicados en este montaje sigue trabajando con la compañía de manera interrumpida con el paso de los años. Su trabajo de formación en este laboratorio consiste en el análisis de las obras propuestas, de las que extraen los elementos que más llaman su atención y trabajan en la creación de un espectáculo sobre un escenario vacío donde pueden integrar los elementos que consideren esenciales, siempre argumentando su utilidad en escena. Esos artículos de “primera necesidad” pueden ser sillas, mesas, instrumentos musicales, cuerdas o cualquier elemento que responda a su idea colectiva de una poética escénica.

A través de ese trabajo los futuros actores consiguen llegar a comprender los valores civiles que se esconden bajo las obras trágicas y construir su propio imaginario teatral lleno de elementos clásicos. A mi parecer, este tipo de laboratorios generan un conocimiento teórico-práctico que aporta a los estudiantes una formación literario-artística pero también la posibilidad de ampliar sus horizontes éticos para conseguir leer cualquier situación desde un punto de vista mucho más elaborado.

Pasando a analizar un espectáculo de otra índole, *Smemorantes* (2013) es una de las muchas producciones en espacios no teatrales que Elena ha diseñado a través del trabajo en el laboratorio y en el que ha integrado tanto grupos de actores profesionales como *amateurs*. Este espectáculo surge del proyecto más antiguo de la compañía, el *Laboratorio Teatrale Permanente di Russi* (1993), que tiene por objetivo crear eventos en los que se produzca una fusión de lenguajes artísticos y sirvan

como trabajo de recuperación de áreas cerradas al público. Este laboratorio generó numerosos espectáculos en espacios entonces abandonados como el palacio de San Giacomo (*Le finestre dei giorni*, de 1993, o *Non sentire il male*, de 2000), el teatro abandonado de la ciudad de Russi (donde se desarrollan lecturas dramatizadas y performances), o la iglesia Ex Albis (hoy lugar de exposiciones y eventos culturales). Otros espacios mucho menos convencionales para el desarrollo de actividades fueron el matadero de Russi o casas de campesinos. En efecto, para esta pequeña ciudad de la Romaña, Bucci y su compañía produjeron un gran movimiento cultural.

Abbiamo lavorato perché non ci si dimenticasse che un tempo Russi era così civile da riuscire a far vivere un teatro che popola i ricordi di molte persone e di cui i giovani ignoravano l'esistenza. Ci interessava che la gente si interrogasse, che rinascesse la voglia di creare cultura e divertimento nel luogo dove si vive, in completa autonomia e originalità, che esistesse il sogno di un luogo dove, in rispetto e libertà, si potessero esprimere pensieri e creazioni. Forse tocca ai cittadini, adesso, decidere di entrarci. Contribuire a farlo rinascere o affossarlo per sempre. Abbiamo marciato per le strade con i tamburi, le maschere e gli stendardi, visitando i vari luoghi della Fira, animando la serata di discussione sul teatro, creando un momento finale andando in visita a 'La Fira non è un animale feroce' all'Ex-Macello. Il nostro quartier generale è la Torre dell'Orologio. Da lì partiamo a sorpresa, sfiorando il teatro che attende l'inizio dei lavori (Bucci, 2013: 1).

*Smemorantes* se puede concebir como una de las grandes conquistas de ese proyecto, ya que consiste en una adaptación teatral de *La Odisea* de Homero desarrollada íntegramente en el Palazzo San Iacomo, reformado y abierto al público, realizada por un elenco formado por actores profesionales y también por novatos y habitantes del pueblo. En resumen, la lucha de la compañía por recuperar espacios para la representación se combina con su interés de agitar el sistema cultural de la ciudad y formar actores de futuro partiendo del trabajo con el texto clásico.

La visualización de este espectáculo, por cuestiones de espacio y por mejorar la experiencia del público, se desarrolló de forma itinerante en las dos primeras plantas del palacio, dividiendo a los asistentes en grupos de treinta personas acompañados por el grupo musical Faxtet. El consumo del espectáculo es por tanto fragmentario, nos acercamos a la historia consumiendo uno a uno los fragmentos de la misma ocultos en cada sala. Pese a que esto ofrece posibilidades narrativas como el consumo de estos fragmentos de manera caótica o sin criterios de temporalidad, la compañía rehuye este tipo de secuencia casual y la visualización del espectáculo por los grupos se hace siguiendo un recorrido estipulado.

La música clásica interpretada en vivo acompaña la danza y añade tensión dramática a la gestualidad y al discurso de los personajes. También devuelve al palacio a su época señorial, su grandeza, ese tiempo donde los nobles disfrutaban de las piezas musicales en grandes reuniones rodeadas de riquezas y personajes distinguidos. Los sonidos también son un elemento a señalar por su importancia narrativa. Los asistentes escuchan ecos y sonidos agudos de voces que no se corresponden con seres que puedan captar por su vista. Este tipo de sonoridad invita al ingenio, a la reflexión y despierta emociones, permitiendo a los espectadores sentir aquellas voces ahogadas por el pasado. Como señala la propia Bucci: «Il suono della voce è esso stesso racconto, al quale si agguingono poi le scelte delle parole, delle pause, dei toni, degli scoppi e dei bisbigli» (2013: 1)

El espacio donde se desarrolla la obra no es un teatro, por lo tanto no se cuenta con todo el aparato técnico que suele haber en un escenario. Esta elección responde a la idea de trabajar con la herencia histórica y la memoria. La oscuridad a la que sucumbe un espacio abandonado genera un misterio sobre el mismo que debe ser descubierto. El paso del tiempo produce el olvido de nuestra propia historia y descubrir los secretos ocultos en estos lugares es descubrirnos a nosotros mismos. Este es el objetivo final del laboratorio Smemorantes, otorgar luz sobre nuestro pasado y estudiar desde la nostalgia aquellos elementos perdidos en nuestra memoria colectiva.

Andiamo in cerca di Omero, di Prometeo, di Orfeo ed Euridice, di Circe e Calipso,  
ma anche di un bisnonno, di una zia che ci ha raccontato le favole, di noi bambini,  
di noi sgomenti e coraggiosi che, rimettendo insieme i pezzi e i reperti di una civil-  
tà perduta, cerchiamo la lingua del presente (Bucci, 2013: 1).

La representación del espectáculo se produce por los pasillos del palacio, en el que no hay luz artificial ni focos. La luminosidad surge de las velas y candelabros, que permiten concentrar la luz en puntos concretos de las estancias por lo que centran la atención del público en una acción o personaje concreto. Este tipo de iluminación también genera un paralelismo explícito dentro de las zonas de acción entre aquello que merece nuestra atención y lo que no. La oscuridad que hay en el palacio es total y los puntos de luz son escogidos con un propósito narrativo.



Fotografía del espectáculo homónimo del grupo Smemorantes en el Palacio de San Iacomo en Russi. (Fotografía cedida por la compañía)

Esta adaptación teatral de *La Odisea* es «libre» en tanto que se realiza en un espacio extraño para una representación y a las normas que este espacio exige tanto para la disposición de los elementos y el consumo de los mismos. Su interés radica en esa vertiente ritual y sensitiva que hace partícipe al espectador de la obra ya que, sin embargo, la lectura de la obra homérica que se presenta escenificada es bastante fidedigna con respecto al argumento original.

Analizar estos dos espectáculos pone de manifiesto la importancia del laboratorio para las creaciones de Bucci y su necesidad de llegar a la esencia del drama mediante el continuo análisis y experimentación con los textos para, al mismo tiempo, llegar a conclusiones y compartirlas con aquellos actores que se formarán en sus escuelas y entrarán en la compañía.

### 3.2 La figura de Antígona: *Antigone ovvero una strategia del rito* (2012)

La *Antígona* de Sófocles ha sido objeto de gran variedad de estudios críticos y ha sido contemplada desde diversas perspectivas, épocas históricas o culturas distintas<sup>32</sup>. Sus posibles lecturas varían desde la religiosa, la filosófica, la política hasta los estudios feministas. Las posibilidades son tan amplias y complejas que, en palabras de Sanfilippo (2010: 250), «la variedad de estas interpretaciones es tan grande que se ha dicho que Antígona parece un test psicológico en el que cada uno proyecta sus obsesiones».

En los últimos años en Italia se ha empleado la figura mítica de Antígona ya no solo en el ámbito artístico sino de forma metafórica para servir de argumento y/o explicación de diversas problemáticas sociales. Así lo recoge la profesora Sanfilippo:

se hace referencia a Antígona para cosas tan dispares como el caso de Eluana Englaro el conflicto entre Bielorrusia y una familia italiana que había acogido a una niña bielorrusa y [...] la había raptado utilizando después, para justificarse, la frase de Antígona: «Ci sono delle leggi superiori a quelle degli uomini che sono nel profondo del nostro cuore e che io devo seguire» [...] también se habla de Antígona a propósito de un cementerio de Belfast [...] hasta llegar al caso esperpéntico del periodista Renato Farina que en 2006, implicado en una trama de los servicios secretos para secuestrar a un supuesto terrorista islámico, declaró que lo había hecho porque el imperativo moral que lo había impulsado a actuar de esa forma era superior a las leyes del estado. En la prensa italiana, el nombre de la hija de Yocasta aparece relacionado, obviamente, con la guerra, pero también con el terrorismo, la mafia, los derechos humanos o la anorexia (2010: 48).

La presencia del mito de Antígona en la cultura italiana supone una rica tradición de productos artísticos basados en su figura. Así también lo señala Sanfilippo «la cultura italiana muestra un interés por la hija de Yocasta que viene de lejos» (2011: 248-249). Desde la primera traducción de Luigi Alemanni del texto clásico de Sófocles, el mito ha sido recreado y reelaborado por los autores italianos hasta la actualidad, pero debemos situar un punto de partida más concreto para comprender la visión más contemporánea del mito.

---

<sup>32</sup> «Antígona, por sua vez, permanece actuante desde a Antiguidade como um dos mais poderosos estímulos estéticos a provocar o envolvimento da posteridade na tarefa de uma apropriação ao hermenéutica e de uma recepção criadora sempre apaixonantes e inesgotáveis» (Fialho, 1999: 29)

Tal y como recoge Sanfilippo (2011: 249), «Antígona empieza a convertirse en una metáfora recurrente para la cultura italiana» a partir de 1970 a raíz de la gran ola del terrorismo internacional. Su figura se convierte «en una representación de los derechos humanos y civiles» (2011: 251), por lo que su influencia sobrepasa, más si cabe, el plano de lo artístico hasta convertirse en clave en el ideario europeo contemporáneo. La oleada de terrorismo internacional otorga al mito un papel esencial en los años 80. En una Italia azotada por el mal, el mito aporta una visión necesaria del compromiso humano frente al terrorismo y se utiliza en referencia a muchas situaciones trágicas<sup>33</sup>. También nacerá una revista *Antigone. Bimestrale di critica dell'emergenza* (1985) fundada por el filósofo Massimo Cacciari, que generará el nacimiento de una asociación que pretende analizar la situación de las cárceles del país y sensibilizar al país.

En los años 90 se producirán los juicios a aquellos acusados de participar en todos los sucesos trágicos relacionados con el denominado terrorismo *nero*. Entre ellos es necesario destacar el proceso a los acusados por la gran matanza de la estación de Bolonia<sup>34</sup> y que resultaron absueltos por falta de pruebas. Este hecho supuso un gran golpe para Italia y de ahí que los propios artistas mostraran su indignación creando un evento que tuvo como base la figura de Antígona como metáfora de la ciudad<sup>35</sup>.

Es bajo este precedente social que parten las representaciones y nuevas reelaboraciones actuales del mito. La figura de Antígona ya no se limita a una herencia clásica sino que «puede prestar su enorme fuerza a cosas que en una lectura crítica de la tragedia no le pertenecen» (Sanfilippo, 2011: 254). Por ello surgen obras como *Processo a Antigone* (2004) de Gaetano Marino, que ofrece al público la posibilidad de cambiar el destino del personaje mediante un juicio; ...*Antigone* (2006) de Paola Ponti, un monólogo en el que se parte de la figura de Antígona para tratar el tema de la anorexia; o novelas como *Il resto è silenzio* (2007) de la autora Chiara Ingraio que trae de nuevo el material mítico en relación con la gran tragedia más reciente de Europa, la guerra de los balcanes. Todo

---

<sup>33</sup> «También se habla de Antígona para el caso más célebre víctima del terrorismo italiano, Aldo Moro, cuyo secuestro enfrentó a todo el país con el dilema entre polis y pietas» (Sanfilippo, 2011: 251)

<sup>34</sup> «El 2 de agosto de 1980, en la estación de ferrocarril de Bolonia un artefacto explosivo causó la muerte de 85 personas» (Sanfilippo, 2011: 252)

<sup>35</sup> «El encargado de coordinar el evento-performance (*Antigone delle città o dell'insepoltura del corpo del fratello*), en el que participaron cien actores y se utilizaron textos escritos para la ocasión por los poetas Franco Fortini, Franco Loi y Gianni D'Elia, fue Marco Baliani, que creó una estructura dramática narrativa que conjugaba pequeños relatos y acciones físicas» (Sanfilippo, 2011: 253)

ello demuestra que las lecturas de este mito se vuelven más ricas con el tiempo y que el propio mito se ha convertido en una manera de interpretar el mundo.

Parece que este personaje femenino, creado hace milenios por un hombre y, en el siglo XX, reinventado por hombres y mujeres como Yourcenar, que escribió que el corazón de Antígona es el péndulo del mundo, está lejos de agotar su potencial mítico: mientras el ser humano no sea capaz de hacer mejor uso de la razón práctica, de entender que intentar solucionar un conflicto sobre la base de principios irrenunciables nos lleva siempre a la tragedia, a acortar el curso de la vida, estamos condenados a reflejarnos y enfrentarnos con el dolor de una joven que grita como un pájaro angustiado ante el nido desierto y tiene un corazón que arde por cosas que hielan, a interrogar su antigua historia para intentar entender nuestro presente inmediato. Tenemos Antígonas para rato... (Sanfilippo 2011: 256-257).

Elena Bucci siempre ha demostrado una fijación particular para esta figura mítica en concreto y como muestra de ello podemos contar tres espectáculos que tienen como eje central este personaje femenino mítico entre sus producciones: *Leggere Antigone* (2012), *Antigone quartet concerto* (2012) y *Antigone ovvero una strategia del rito* (2012). Aunque los dos primeros son espectáculos muy atractivos para un posible comentario, por razones de extensión y de relevancia para nuestro estudio nos vemos obligados a citarlos únicamente para destacar su papel iniciático y germinal para la posterior creación de la obra en la que hemos decidido centrarnos<sup>36</sup>.

*Antigone ovvero una strategia del rito* es un espectáculo escrito y dirigido por Elena Bucci en solitario, aunque recibe la colaboración de Marco Sgrosso y el equipo de Le Belle Bandiere para su posterior puesta en escena. Este espectáculo nace del reto de traer el drama de Sofocles a una escena actual sin perder su teatralidad y musicalidad helénica y, al mismo tiempo, actualizar su puesta en escena de cara a un público contemporáneo sin incluir ningún elementos que cambie su esencia. Por ello, en este espectáculo se prescinde de todo trabajo sobre este mito que siga una tendencia

---

<sup>36</sup> «Sulla scia dell'esperienza del concerto a due sul mito di Antigone e ispirati dalla sua rifrazione di punti di vista, siamo arrivati a questo progetto, allargato agli attori della compagnia.» (Bucci y Le Belle Bandiere 2012: 1)

contaminada por factores modernos<sup>37</sup>. La propia autora la señala en este extracto de su entrevista con la periodista Maria Teresa Indellicati:

**La scena della compagnia è caduta su una tragedia “del doppio”: due sorelle, due leggi, due visioni del mondo....**

Proprio per questo -risponde Elena Bucci- abbiamo abbandonato le riletture moderne, quella di Brecht o di Jean Anouilh, per rivolgerci al mito alla sua valenza ancestrale legata al mondo in cui il teatro aveva una forte centralità e un riferimento ecumenico (2014: 1).

Por tanto, en esta relectura del mito de Antígona, Bucci decide desestimar toda la producción de raíz brechtiana para la construcción de este espectáculo. Bucci subraya cómo, en el teatro de Brecht, la situación socioeconómica y política de Alemania produce la necesidad de orientar el material mítico hacia una lectura política e ideológica. Esto produce que sea imposible introducirse en una versión brechtiana de un mito sin tener en cuenta factores externos a la creación y sin reparar en el registro de la lengua empleado. Esa es la razón por la que en este espectáculo se parte de una lectura exenta de connotaciones contemporáneas.

Non è privo di rilevanza, dunque, che Bertolt Brecht scelga di partire dalla lingua di Hölderlin: l'obiettivo è di “liberare il tedesco dal deformante, umiliante, giogo nazista” e “di sperimentare poeticamente una lingua che passi dai due poli antitetici del lirico sublime all'uso popolare”. Come è chiaro dalla scelta della traduzione, la vicenda di Antigone diviene con Brecht una lente per l'interpretazione del presente: il mito tebano allude esplicitamente alla società tedesca che aveva favorito e appoggiato l'ascesa di Hitler, Creonte viene ritratto come un tiranno dal linguaggio apertamente nazista, Antigone come un'eroina che ha il coraggio di opporre la propria vita alle violenze del potere. La forte relazione suggerita da Brecht tra il mito e la storia a lui contemporanea sarà a sua volta riletta, reinterpretata, riadattata: prende vita, cioè, la consuetudine di identificare il personaggio di Antigone con le forme di ribellione al potere costituito, secondo un “riuso che porta all'antonomasia” (Giovannelli, 2014: 96-97).

---

<sup>37</sup> «en cada recreación de Antígona el artista de turno nunca se enfrenta sólo al texto de Sófocles sino también a las lecturas que de él se han hecho desde la literatura, el teatro, la filosofía (nadie puede ocuparse de Antígona sin confrontarse con la interpretación de Hegel), desde el psicoanálisis (baste pensar en Lacan), desde el feminismo, etc» (Sanfilippo. 2010: 250).

Aunque pueda sorprender esta decisión teniendo en cuenta la facilidad con la que se podría representar el mito utilizando cualquiera de las claves de sus relecturas contemporáneas, la decisión es completamente lógica y concuerda con la línea poética de la compañía. Se busca representar la parte más ritual y evocativa del mito sin contagiarlo de las lecturas políticas, sociales y ficcionales del mismo para llegar a esa teatralidad pura que contiene el material:

In questa lettura la cosa che mi sembra più bella è che ci si emoziona ascoltando le ragioni di tutti. E una riflessione radicale, pur nella sua semplicità. Spero che aiuti a riflettere su cosa sono le leggi, i motivi del cuore, quanto è importante assumersi la responsabilità rituale di quello che si sente. Il mito non ha una forza evolutiva in sé, ha una forza potente ed evocativa che ti aiuta anche a pensare di invertire nella stessa storia valori terribili a cosa belle: una cosa è l'altra (Bucci, 2013: 1).

Puesto que, como ya se ha dicho, este espectáculo pretende reelaborar el mito desde el punto de vista de una actualización comprensible para el público actual, pero que al mismo tiempo no se contamine de un corpus que utiliza el material de forma ideológica, el espectador es el que debe decidir cómo interpretar el material, mientras que la función del espectáculo es transmitir la belleza y riqueza del mismo así como su componente comunitario y ritual.

Rileggere la tragedia è anche un tentativo di ritrovare le fonti di un pensiero etico e politico che pare sbiadirsi di giorno in giorno e di tornare a riflettere sul mito come strategia di condivisione che unisce e crea una comunità (Le Belle Bandiere, 2012: 1).

La creación de este espectáculo ya comienza con un primer inconveniente, la lengua. Se busca un dialecto de la realidad lingüística italiana que se combine correctamente con la esencia de la obra clásica respetando el ritmo y la sonoridad del texto de Sófocles. La enorme diversidad dialectal que existe en Italia juega a su favor, pero también la variedad de posibilidades es un problema. La decisión final es que en la obra se utilice el dialecto siciliano como vehículo de las palabras del coro y los personajes, basando su elección en la sonoridad. Así lo justifica la propia Elena Bucci:

L'idea è stata quella di avvicinarmi, per il coro, molto al dialetto siciliano. Questa cosa ci ha aiutato a sentire il coro nel nostro modo, come abbraccio di qualcuno che guarda ed ascolta: non assiste e ripete ma assiste e testimonia (Bucci, 2013: 1).

La decisión también está basada en que el dialecto siciliano, para Bucci, refleja mejor la musicalidad clásica y favorece un ritmo ágil de la versificación sin transmitir los defectos y excesos retóricos que, desde su punto de vista, no encajan en una reelaboración para un público contemporáneo<sup>38</sup>. Además esa musicalidad grupal y clásica también colabora en la sensación comunal y ritual que el espectáculo quiere transmitir, incluso en los fragmentos escritos no en siciliano sino en italiano como este:

CORO: Eros, che vinci ogni battaglia,  
Eros, che travolgi gli animali,  
che vegli sulle tenere  
guance delle fanciulle  
e vai sul mare  
e corri per i campi:  
nessuno ti può sfuggire,  
sia dio o uomo mortale;  
chi si innamora  
è colpito da follia.  
Tu fai deviare verso l'ingiustizia  
la mente dei giusti  
e la porti in rovina,  
sei tu che hai scatenato  
questa contesa fra parenti.  
Il desiderio che brilla  
negli occhi della giovane sposa  
è una forza che vince e ha il potere  
delle grandi leggi del mondo.  
È l'incanto di Afrodite,  
la dea che non conosce sconfitte.  
chi si innamora è colpito da follia, chi si innamora è colpito da follia... eros ... ero..  
(Le Belle Bandiere, 2013: 14)<sup>39</sup>.

Precisamente ese tipo de decisiones se toman para favorecer el papel del coro en esta obra, un elemento básico para la dramaturgia de Bucci. Curiosamente, es necesario señalar que el montaje

---

<sup>38</sup> «Di qui, l'uso del dialetto, la "lingua madre", per enunciare il nostro desiderio di ritrovare la musica del parlato dello stasimo, per raggiungere, insieme al pubblico, la saggezza e la felicità» (Indellicati, 2014: 1).

<sup>39</sup> Fragmento del *Copione di Antigone ovvero una strategia dil rito* (2013). Cedido en exclusiva por la compañía.

comienza con un monólogo que no pertenece a la propia obra de Sófocles, sino que pertenece a *Las Fenicias* de Eurípides. Así lo señala el propio Marco Sgrosso en *Indellicati*:

Il nostro spettacolo inizia con un coro che nell' *Antigone* di Sofocle non c'è. E' una cosa che ho trovato nelle "Fenicie" di Euripide. Il primo coro è un'elaborazione di un monologo che fa Giocasta in questa opera, in cui si riepiloga tutta la storia di Edipo. Questa cosa l'abbiamo messa perché mentre allora queste storie erano comuni al pubblico, oggi per noi era lontano. Abbiamo pensato di aggiungere questo coro per raccontare tutto, un riassunto di quello che precede l'inizio della tragedia. Per noi il valore del coro è fondamentale (2014: 1).

Este "coro inicial" ya es toda una declaración de intenciones de su papel en la obra. El coro realiza el papel de contextualizar la obra introduciendo el conflicto, los personajes y los sucesos precedentes, al igual que en el teatro griego, pero respondiendo a las necesidades contextuales concretas que requiere un público contemporáneo. Su importancia para la obra es tal que está conformado por actores que desempeñan papeles autónomos y capitales en la propia obra como Nicoletta Fabbri (Ismene) o Filippo Pagotto (Haemon).



Fotografía de una representación de *Antigone ovvero una strategia del rito*. En el centro Elena Bucci (*Antigone*) y al fondo los cuatro miembros del coro con sus máscaras. (Cedida por la compañía)

La puesta en escena se conforma con muchos elementos visuales que no se corresponden con una representación clásica, pero que responden a esa intención de devolverle al mito su actualidad mediante una estética alternativa. El vestuario, en su mayoría prendas en cuero negro, es completamente anacrónico así como los movimientos de los personajes, los juegos de luces o los espacios vacíos que no permiten una localización de la acción en un espacio-tiempo determinado.

Quello che abbiamo cercato di fare è stato creare uno spazio ed un tempo che non hanno una definizione ben precisa. E l'idea quasi di partecipare ad una sorta di veglia funebre. Noi abbiamo cercato di far partecipare, rispettando il testo, le motivazioni e l'emozioni di ciò che era scritto, con noi chi guarda. Creare una sorta di rito comune. Questa sorta di fascinazione è proprio una volontà: è una storia che inizia e finisce ma è come se fosse iniziata prima di iniziare e che non avesse fine quando si chiude il sipario, ma con uno strascico che il pubblico porta a casa (Sgrosso en Altavista, 2013: 1).

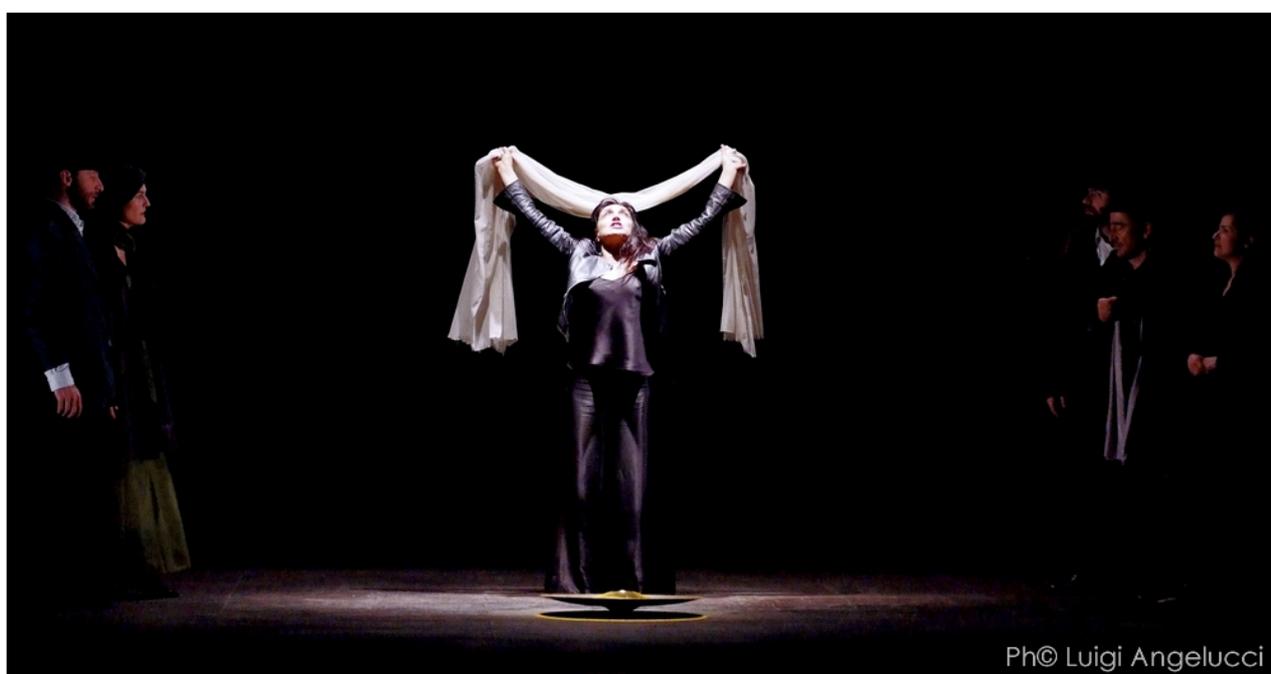
Se propone por tanto al público el texto clásico escondido bajo una estética alternativa y anacrónica. La combinación puede resultar curiosa, pero subraya el principio más importante para la autora: lo esencial es la palabra y en ella y su musicalidad está la esencia del drama. En su fascinación por este principio la autora no duda en renunciar a cualquier otro aspecto de la puesta en escena. Su intención es retar al público a encontrar la misma simbología clásica dentro de una puesta en escena más moderna simplemente mediante el uso de la palabra.

La música y la danza son componentes esenciales y omnipresentes en cualquier ritual. En este espectáculo, Bucci integra distintas piezas musicales, concretamente veintidós, reproducidas en diversas escenas de la obra y realizadas por diversos artistas como, entre otros, Julia Kent, Robert Wolf, Trent Reznor, Brendan Perry, Eleni Karaindrou o Felice Del Gaudio. Cada pieza musical responde a una intención narrativa o puramente simbólica y la gran variedad de estilos musicales y el ritmo de los mismos enriquece mucho la sensación de inestabilidad. Las coreografías son diversas y conformadas por movimientos erráticos, violentos e incluso, aunque de manera muy tímida, cercanos a lo performativo.

Una questione primaria che ci siamo posti nell'affrontare il lavoro è stata la relazione tra movimento e danza, suono cantato e parlato, maschera e volto. Gli attori scivolano da un piano all'altro, da uno stile all'altro, in un'idea di drammaturgia

non soltanto ‘testuale’ ma anche musicale e coreografica (Le Belle Bandiere, 2012: 1).

La danza, sin embargo, no responde a una acción individual como a priori se podría intuir. El contacto con los elementos es relevante en cuanto a la significación de la misma. Por ejemplo, todos los momentos performativos de Antígona corresponden a monólogos en los que Bucci recita el texto en combinación con una danza en la que un pañuelo blanco es un elemento añadido de gran valor simbólico. Este pañuelo simboliza la liberación del personaje que en momentos de trascendencia consigue simbolizar la propia libertad civil de pensamiento. Cuando no existe esa danza, dicho pañuelo está firmemente colocado rodeando su cuello, como una atadura más para Antígona.



ANTIGONE - Le Belle Bandiere - ph© Luigi Angelucci

Fotografía realizada por Luigi Angelucci de una representación de *Antigone ovvero una strategia del rito* por Le Belle Bandiere. (Fotografía cedida por la compañía)

Los personajes aparecen en escena de forma ordenada y no hay un momento, que tenga la suficiente extensión para ser tenido en cuenta, en el que coincidan en escena todos ellos. Generalmente su posición suele generar formar geométricas o largos pasillos que permiten guiar la atención del espectador hacia aquello que le interesa. Los juegos de luces son las herramientas de apoyo más utilizadas para focalizar el punto de vista del público en la acción de uno o varios personajes y así facilitar la existencia de apartes dramáticos o monólogos interiores.

En este espectáculo, en comparación con otras producciones clásicas de Bucci, el uso de las máscaras es puntual y todos los personajes llevan una en algún momento de la obra. Esto responde a la idea de comunidad que intenta transmitir el espectáculo, de la que todos podemos formar parte y que únicamente tiene a Antígona como maestra de ceremonias. La intención es que a través de esto los actores conecten con sus personajes de una manera profunda, recordando el contacto primigenio con el texto dramático y las sensaciones que les produce.

Le esortazioni che ho dato agli attori sono state di masticare queste parole, farle proprie secondo i ricordi, i più antichi che potessero avere, nella lingua più antica che potessero attingere e di essere una sorta di comunità in viaggio, zingari, nel senso che non devono avere posto dove fermarsi. Si spostano da un luogo all'altro continuamente, non hanno pace e continuano a ripete, a ricordare e a perdere il mito di Antigone. Ricordare con dolore. Forse una parte di divinità c'è nel momento in cui approdiamo e cominciamo a intravedere e a possedere un concetto di saggezza che è molto lontano da quello che mediamente attraversiamo. Da questo gruppo di persone vengono evocati di volta in volta i personaggi. Come se ogni volta ci fosse una piccola messa in scena di quello che avviene, la messa in scena che è anche l'evocazione di un ricordo. Esattamente quello che avviene all'interno dell'immaginazione di una persona avviene per un gruppo, l'idea è quella di farla avvenire in tutti quelli che sono al teatro (Bucci, 2013: 2).

Resumiendo, *Antígona ovvero una strategia del rito* supone una lectura de la obra de Sófocles desde una perspectiva totalmente clásica que al mismo tiempo resulta contemporánea. La clave para ello es que en este espectáculo el mito se representa manteniendo tanto su estructura como su esencia, se vierte al dialecto la lengua madre, y se le ofrece al coro el papel de contextualizador de la tragedia. Esta solución genera un espectáculo esencialmente clásico, pero que para el público se vuelve actual, ya que en él se aporta toda la información que necesita para comprenderlo y en un código lingüístico que comprende y encierra ecos clásicos.

### 3.3 La figuras de Jasón y Medea: *La canzone di Giasone e Medea* (2016)

El mito de Jasón y Medea ha visto muchas reelaboraciones bajo distintos lenguajes en Italia. Antes de introducirnos en la representación que Bucci propone de la obra, conviene presentar a sus precedentes más cercanos y destacados de cara a trazar una evolución del mito en Italia desde finales del siglo XX hasta la actualidad.

existen cientos de reescrituras del tema clásico de Medea, que ya había dado lugar a muchas obras teatrales en la Grecia y en la Roma clásicas, y que en los siglos sucesivos se multiplicarán de forma admirable en todo tiempo y lugar, convirtiéndose en uno de los temas universales más recurrentes, no sólo en el teatro, sino en todos los géneros literarios, en las artes plásticas, en la música, en el cine (Pociña, 2004: 143).

En 1949, cuando toda Europa se halla todavía sumida en la miseria derivada de la terrible segunda guerra mundial, se pone en escena una de las más exitosas obras que tratan este mito: *Lunga notte di Medea*, de Alvaro Corrado<sup>40</sup>, una obra que «va obteniendo, a medida que trascurren los años, la indudablemente merecida consideración como obra magistral del teatro italiano del siglo XX» (Pociña, 2004:142). Su primera representación corrió a cargo de la rusa Tatiana Pavlova, como Medea, y con ambientación musical y decorado escénico de Ildebrando Pizzetti y Giorgio De Chirico. Este hecho es relevante debido a la importante posición de la actriz rusa en el proceso creativo de esta obra. Vivió muchísimas representaciones y fue un éxito de taquilla y crítica durante todo el siglo XX.

sin que disponga yo de datos seguros sobre las representaciones posteriores a la de su estreno, en el que parece ser que alcanzó notable éxito, tengo al menos noticia de algunas reposiciones excelentes, como una del año 1976, en que desempeñaba el papel de protagonista la universalmente conocida actriz griega Irene Papas, bajo la dirección de Maurizio Scaparro, y otra de 1995, con Caterina Vertova como Medea, dirigida por Alvaro Piccardi. No dudo de que habrá otras muchas: tengo la certeza, eso sí, de que la pieza ha vuelto a editarse actualmente, después de bastantes años de ausencia en las librerías, y la investigación filológica ha puesto en los últimos tiempos a nuestra disposición valiosos estudios sobre ella (Pociña, 2004: 142-143).

---

<sup>40</sup> En 2007, la revista *L'Illuminista* ha dedicado un monográfico al teatro de Corrado Alvaro, publicando algunos textos teatrales del autor calabrés y, entre otros, un artículo de Carlo Serafini (2007) dedicado a *La lunga notte di Medea* vista como la cumbre de la dramaturgia corradiana.

Corrado Alvaro no sólo conoce las tragedias *Medea* de Eurípides y de Séneca, sino que, para enfrentarse a una reescritura actual, ha estudiado y reflexionado sobre los orígenes del mito de la protagonista, sin conformarse con una lectura superficial que reduce a Medea a una esposa abandonada que mata a sus hijos para vengarse de su marido Jasón.

Quien conoce bien los clásicos, quien los interpreta correctamente, es quien mejor puede reescribirlos. En otro lugar, ocupándome de este tema, decía yo que «la reescritura dramática está siempre motivada por la riqueza del original, por su capacidad de hacernos reflexionar, de movernos a pensar por qué aquel personaje se comportó de tal manera, por qué hizo lo que hizo; entonces nos sugiere la posibilidad de llevarlo a otro ambiente, de cambiar el rumbo fatídico de su historia, de recrearlo a nuestro modo», lo que fundamenta nuestra definición de los clásicos como «modelos dignos de imitación» (Pociña, 2004: 151).

Su relación con los clásicos, según estudiosas como Venuti, «non era dovuta solo agli anni della formazione e dello studio, ma era ben più radicale; infatti attraverso il rapporto con la sua Calabria, un tempo parte della Magna Grecia, Alvaro si sentiva legato direttamente al mondo classico» (Venuti 2007: 59). Esa relación casi espiritual le lleva a indagar también en la obra de Ovidio de cuyos textos extraerá el título de su propia obra, aunque con una significación distinta:

Medea dice di aver trascorso in lacrime la notte, per quanto fu lunga. In Ovidio, la lunga notte di dolore di Medea è quella che la donna trascorre prima di abbandonare la sua terra e tradire la sua famiglia per seguire Giasone; in Alvaro, è quella che Medea vive quando viene abbandonata e tradita da Giasone per la figlia di Creonte; Giasone non torna a casa e Medea e i suoi figli vengono banditi da Corinto (Venuti, 2007: 60).

Sin embargo, no estaba entre las intenciones de Corrado Alvaro trabajar específicamente con el mito de Medea, de hecho, como señala Pociña:

Alvaro nos explica que a él jamás se le hubiera ocurrido escribir sobre un mito que, en su opinión, es el más singular y exótico de los mitos griegos; si acaso, en el supuesto de que hubiera querido hacer algo por el estilo, confiesa que habría optado tal vez por una Andrómaca (2004: 148).

Esta obra tiene como germen un encargo artístico de Tatiana Pavlova (1893-1975), actriz y directora rusa antes mencionada, y a la que Alvaro estaba unido por una relación artística y personal. La actriz estaba interesada en representar el mito clásico de Medea y encargó a Corrado una

reelaboración del mismo. En un artículo, que añade a la primera edición del texto impreso de *Lunga notte di Medea*, bajo el título de «La Pavlova e Medea» reproduce este suceso:

L'anno passato nel mese di marzo, Tatiana Pavlova vuole rivedermi dopo non pochi anni. Eravamo vecchi amici, e io ebbi l'occasione di vederle muovere i primi passi sulla scena italiana. [...] Tatiana Pavlova era a Roma con un gran seguito di amici e di curiosi, c'era sua madre, suo fratello, e una sua cognata, Alessandra, una giovane musicista bionda, nervosa, che rastrellata dai tedeschi durante l'occupazione di Parigi trovò una tragica fine nei forni di Dachau. Tatiana Pavlova prendeva lezioni di recitazione italiana dal vecchio attore Rosaspina. Un giorno vennero ad ascoltarla come per passare un esame. C'era Duse, uno dei piú corretti attori della scena italiana. Ella mi fece nascondere dietro una porticina della stanza dove si svolgeva la prova, e non capii perché. Lo capii piú tardi, quando mi accorsi che Tatiana Pavlova disponeva intorno a sé il teatro anche nella vita. Poteva anche dimenticarsi di avermi nascosto dietro quella porticina. Ma alla fine della prova ebbe bisogno di versare le sue lacrime sulla spalla di qualcuno, e io ero il piú vicino; Teesame aveva dato un pessimo risultato, Duse la giudicava insufficiente a causa della sua troppo esotica pronunzia. Qualche settimana dopo, ella si presentava al Valle con un enorme successo. Il pubblico si deliziò dei suoi errori; ricordo una «pulice» invece d'una pulce, e un «simieto» invece d'una scimmietta; ma avvertii le qualità affascinanti di questa attrice nuova, il suo acuto senso dei particolari, dei gesti, dei movimenti. [...] Non la vidi piú per anni, fino all'anno scorso quando venne a chiedermi di scriverle una tragedia, e precisamente una *Medea* (Corrado, 1949: 113).

La *Medea* de Corrado Alvaro surge entonces por encargo, por lo que el autor debe comenzar a escribir una obra sobre la que no había previamente reflexionado. Es interesante señalar que para ello estudia toda la tradición italiana anterior y se encuentra con una tradición fecunda en cuanto a adaptaciones pero limitada en cuanto a originalidad. Por ello decide partir de esta base para construir su propia obra:

Poiché sono italiano, mi misi a lavorare alla maniera nostra, rispettando il mito, la finzione antica. Si trattava di anirmarla di quel tanto di vivo e di attuale che rendesse leggibile a noi quella tragedia e che giustificasse una nuova opera sull'antica (Corrado, 1949: 116).

Curiosamente, el resultado final de esta obra es bastante interesante. Hay un importante cambio de perspectiva sobre el personaje femenino. Influenciado por su realidad, Corrado Alvaro da vida a una Medea que eleva al cielo las penas y deseos, angustias y sueños «di tante donne che

hanno subito una persecuzione razziale, e di tante che, respinte dalla loro patria, vagano senza passaporto da nazione a nazione, popolano i campi di concentramento e i campi di profughi» (Corrado 1949:116). Podemos señalar entonces que estamos ante una de las primeras adaptaciones europeas del mito clásico que reflexiona sobre la posición de la mujer y la sociedad del siglo XX.

Secondo me, ella uccide i figli per non esporli alla tragedia del vagabondaggio, della persecuzione, della fame: estingue il seme d'una maledizione sociale e di razza, li uccide in qualche modo per salvarli, in uno slancio di disperato amore materno [...] Medea è la vittima tipica del passaggio d'una civiltà, quando la società umana, da primitiva e patriarcale ed eroica, diventa società politica retta da concetti politici (Tuscano, 2005: 163).

Por supuesto este tipo de modificaciones que surgen tras una lectura implicada y generacional del mito produce un punto de vista distinto sobre el personaje de Jasón y su rol en la obra:

L'unico valore che sta a cuore a Giasone è la fama. Alvaro sviluppa questo tema nel corso di tutta l'opera e fa di Medea e Giasone due personaggi per cui la fama diventa una condanna: Medea non può non essere vista con sospetto, come una pericolosa fattucchiera; Giasone non può non essere un eroe e un reo (Venuti, 2007: 64).

Sin duda, la obra de Corrado supone una de las influencias más importantes en el teatro italiano actual de base mitológica<sup>41</sup>. De hecho, su influencia ha traspasado fronteras artísticas y ha sido una de las bases para la revisión cinematográfica de Pasolini, *Medea* (1970), que constituye el último gran precedente artístico de éxito de este mito en la Italia contemporánea.

En la película de Pasolini nos encontramos una lectura mucho más político-social del mito clásico, exento de tanta literatura, y presentado como una herramienta crítica para entender el mundo<sup>42</sup>. Esto será una constante en las adaptaciones de este siglo.

Nel corso del Novecento il personaggio di Medea assume progressivamente caratteristiche sempre nuove, perdendo i tratti più terribili e feroci che la avevano carat-

---

<sup>41</sup> «Questa lettura che Alvaro propone del mito di Medea, unita alla scelta di tare delle antiche figure mitiche dei personaggi profondamente umani, appare sicuramente suggestiva, ma solo un confronto attento con i modelli (e in particolare con il modello di Ovidio) permette di comprendere pienamente come avvengano, in Alvaro, la selezione degli aspetti del mito funzionali al messaggio da trasmettere e la loro attualizzazione» (Venuti, 2007: 66).

<sup>42</sup> «Pasolini nella realizzazione del suo film, ne è testimonianza la centralità del contrasto tra il mondo mitico, arcaico, sacro di Medea e quello politico e razionale di Giasone, nonché la decisiva umanizzazione della protagonista» (Selvaggi, 2006: 15).

terizzata in precedenza, e interpretando magnificamente le problematiche più ricorrenti del XX secolo. È proprio qui che si cela la grande ‘modernità’ di Medea (Selvaggini, 2006: 15-16).

La obra surge del interés de Pasolini en las posibilidades materiales que ofrece el mundo clásico en relación con las artes. La filmación de esta película, sin embargo, no supone su primer contacto con material mítico:

L’interesse di Pasolini per il mondo classico è documentato anche da numerose traduzioni e adattamenti che, come testimonia Todini, iniziarono a prendere corpo già dal 1960 con la traduzione dell’*Oresteia* e dell’*Eneide*. Nel 1963 Pasolini scrisse *Il Vantone* adattamento in romanesco sulla base del *Miles Gloriosus plautino*, e *Il padre selvaggio*. Del 1967 è il film *Edipo re*, mentre all’anno successivo risale *Appunti per un’Orestide africana* (Selvaggini, 2006: 31).

Su interés proviene de la intención de reflexionar sobre el mito «in correlazione con il mondo contemporaneo tracciando parallelismi e opposizioni che rivelano la grande modernità dell’antico» (Selvaggini 2006:35). La civilización griega es, para Pasolini, una sociedad en la cual los ciudadanos están impregnados de valores y principios impuestos desde el exterior y a los que se deben adecuar de una manera inevitable<sup>43</sup>. En esa perspectiva social es donde se ve más claramente la relación de este film con la obra de Corrado Alvaro:

Alvaro incentra la sua opera sulla persecuzione razziale, giustificando in qualche modo, l’operato di Medea, vittima di una società che non la comprende. Tale tematica viene in parte ripresa da Pasolini, che come già in Alvaro, universalizza la vicenda di Medea, fino a farne l’emblema dell’emarginazione sociale (Selvaggini, 2006: 78).

Pasolini, como otros autores y cineastas de su época, «rifiuta una società gerarchizzata, con il padre-padrone» (Todini 1995: 24), sin embargo, «Ha in mente una società matriarcale, dove la forza non determina l’organizzazione sociale del gruppo, dove la donna ha un ruolo più rilevante, competenze e funzioni molto spiccate» (1995: 25). Para representar esta sociedad, el cine necesita reflexionar sobre sus posibilidades artísticas. Lo que lleva a Pasolini a construir su propia visión de la actividad cinematográfica:

---

<sup>43</sup> «Il mito, come lo rielabora Pasolini, contiene in sé una casistica molto ampia, che consente di individuare le forze in gioco di una realtà che distrugge e si autodistrugge, come la nostra» (Todini, 1995: 23).

Il cinema rappresenta degli oggetti esistenti in natura che, grazie all'abilità del regista, possono divenire segni simbolici e metaforici. Le immagini, o im-segni, come preferisce chiamarle Pasolini, fanno parte di un patrimonio visivo comune, determinando l'incontrastabile internazionalità del cinema (Selvaggini, 2006: 26).

Ese «patrimonio visivo comune» deve concretarsi a través de nuevos signos y símbolos que sus autores deben convertir en universales. Pasolini, pues, se ve obligado a profundizar en el material mítico de cara a encontrar esas ideas fuertes potencialmente universalizables, lo que produce que hablemos en su *Medea* de un “cine poético”:

Il «cinema di poesia» si basa essenzialmente su particolari tratti stilistici, ad esempio lo spettatore deve avvertire la presenza della macchina da presa, in contrapposizione al cinema classico, cinema narrativo e di prosa, il cui scopo principale era quello di nascondere l'autore e offrire allo spettatore film che fossero il più possibile oggettivi. Attraverso il movimento della macchina e il tipo delle inquadrature, il regista riesce a comunicare allo spettatore molto più di quanto si possa pensare (Selvaggini, 2006: 29-30).

En su planteamiento, este tipo de cine tiene como intenta buscar la comunicación con su espectador con el objetivo de mostrar la realidad desde un punto de vista subjetivo, desde el imaginario social de la época. Es por ello que la *Medea* de Pasolini se constituye de una amalgama de símbolos que responden a una intención comunicativa y una perspectiva histórico-social. Estas dos obras italianas son los precedentes nacionales de los que partirá Bucci para construir su obra. Sin embargo, no serán los únicos.

En su propia fórmula de presentación, esta producción, dirigida por Bucci y escrita en colaboración con Sgrosso, muestra una gran diferencia con respecto a *Antigone ovvero una strategia del rito* (2012), ya que pretende erigirse como un espectáculo que recoge influencias de todo el repertorio de obras teatrales europeas que escogen la compleja relación entre Jasón y Medea como tema central. Por este motivo, no es casual que lleve por subtítulo “da Euripide a Seneca, da Apollonio Rodio a Franz Grillparzer e Jean Anouilh” (La Belle Bandiere, 2012).

La vicenda della madre assassina e dell'eroe greco indegno di gloria continua a spaventarci dopo millenni mentre le parole di Euripide e le successive riscritture del mito introducono temi che ci toccano profondamente: i diritti degli esuli in terra straniera, la violenza del potere nella polis e tra gli individui, la differenza tra amore e possesso, il valore della parola data, il sospetto verso le arti magiche e il timore

della conoscenza. Restano sullo sfondo le figure senza futuro dei figli, vittime e testimoni della vendetta di Medea e del dolore di Giasone (La Belle Bandiere, 2012: 1).

Las lecturas de Eurípides y Séneca al ser las más antiguas son el punto de partida de cualquier reelaboración clásica, pero únicamente se encuentran en el texto de Bucci por su posición iniciática en el corpus artístico sobre este mito. De Apolonio Rodio y su *El viaje de los argonautas* extrae su obsesión con mostrar el dolor de la protagonista femenina ante la tragedia, una Medea desvelada presa de una indecisión que le genera un dolor tan terrible que incluso se materializa físicamente<sup>44</sup>. Franz Grillparzer y su lectura *Medea* (1822) supone una lectura humanizada del propio personaje, que deja de ser un ser casi místico y relacionado con los astros a humanizarse<sup>45</sup>. La última en considerarse es la *Medea* (1946) de Jean Anouilh por el matiz místico que introduce en el personaje de Medea, convirtiéndolo en una jueza de las acciones de su marido Jasón y como la única que puede permitir su transgresión<sup>46</sup>.

*La canzone di Giasone e Medea* se forma dentro de una tendencia distinta del trabajo de esta compañía con el material clásico. Así como en la lectura de Antígona nos encontramos con un trabajo que pretende llegar a la esencia del texto de Sófocles, ignorando todas las relecturas posteriores; este espectáculo se presenta como una lectura atenta de un corpus muy extenso que abarca una gran cantidad de revisiones del mito en épocas históricas y en diversas lenguas.

Più leggiamo le riscritture di questo testo (da Euripide a Seneca da Apollonio rodio a Franz Grillparzer e Jean Anouilh) e più scopriamo stratificazioni e allungamenti verso altre zone del senso. Un mito complesso che affronta la violenza del potere nella polis, la differenza tra amore e possesso, il valore della parola data. Noi cer-

---

<sup>44</sup> «Por dentro el dolor la consumía y atormentaba a través de su piel; en torno a sus nervios finos y al tendón cervical hasta lo profundo, por donde se sumerge el más profundo dolor cuando los incansables Amores hincan sus penas en las entrañas» (Trad. de Carlos García Gual (1975)).

<sup>45</sup> «lo scrittore ritrae un personaggio molto diverso da come glielo aveva consegnato la tradizione. La sua è una Medea «pura», non uccide Absirto né Pelia, l'unica azione che le appare inevitabile è l'uccisione dei suoi figli. L'infanticidio si presenta, paradossalmente, come un atto umano: Medea si fa assassina dei propri figli unicamente per pietà, perché non può sopportare che vivano reietti in una società che provocherà loro solamente sofferenza» (Selvaggini, 2006: 14).

<sup>46</sup> «la Medea dello scrittore francese è una donna-strega, che distrugge il suo uomo, portandolo con sé verso la perdizione, nel suo mondo criminale e magico. Il compagno appartiene invece al mondo della normalità e, alla fine, è là che vorrebbe tornare, ma lei non glielo permette giungendo così alla tragedia finale» (Tuscano, 2005: 158-159).

chiamo solo di porci le domande, che sono tante, e non eluderle (Bucci en Dolfo 2016: 1).

Estas continuas preguntas afectan al espectáculo desde sus cimientos ya que, después de tantas lecturas, ¿sabemos realmente quiénes son realmente Jasón y Medea? ¿Qué trazos definen su personalidad?

Medea è una strega straniera capace, pur di ottenere l'uomo che ama, di sacrificare il fratello, indurre con l'inganno figlie innocenti a uccidere i padri, colpire i suoi stessi figli? Una vittima del potere resa folle dall'ingiuria dell'abbandono? Giasone è un traditore, un egoista, un abile stratega che calcola i vantaggi di un matrimonio importante con la figlia del rei? (Le Belle Bandiere, 2012: 1).

La problemática que se desarrolla en la obra no está explícita en escena sino que surge de las constantes reflexiones de los personajes. Medea ya ha sido castigada por sus actos y Jasón ya conoce su destino, no hay nada que aportar a su historia pero sí que hay mucho que reflexionar. La reelaboración del mito en esta obra tiene que ver con los sentimientos que esto genera.

Come sempre cerchiamo di sospendere il giudizio-annota Elena Bucci- : non c'è l'atto in scena, Medea è talmente colpevole che non c'è bisogno di sottolinearlo. mentre si ha l'impressione di trovare nell'attualità una recrudescenza dei fenomeni di crudeltà e pazzia nelle famiglie e nelle relazioni. Forse questa impressione è data dall'aumento delle informazioni, ma nella nostra realtà si riscontra l'utilizzo dei figli come strumento di ricatto psicologico, insieme all'ansia di non sapersene occupare (Sgrosso e Bucci en Nicoli, 2016: 41).

La visión del héroe, Jasón, es uno de los aspectos más variables a lo largo de la tradición dramática. Tras el trabajo analítico sobre las versiones de la obra, Bucci y Sgrosso deciden extraer los rasgos de carácter que más les interesan y crear una figura hecha a medida para las necesidades de su puesta en escena. Así define Sgrosso, encargado de representarlo, al personaje de Jasón:

Diciamo pure che è un eroe indegno di gloria. Apollonio Rodio ci racconta che vorrebbe tornarsene a casa e che si rassegna all'impresa della conquista del vello d'oro quasi obtorto collo. In Grillparzer è invece un uomo stanco, che non ne può più, che vorrebbe tirare i remi in barca (Dolfo, 2016: 1).

Jasón en este espectáculo sigue siendo imperfecto, pero su papel es más trágico si cabe. No está señalado por los dioses para cumplir su destino, es indigno para los dioses a la hora de alcanzar la gloria en su misión. Su papel es el de un personaje deprimido que se lamenta por su desgracia y, aunque culpa a Medea de la misma, sabe que simplemente es una forma de no reconocer su indignidad y su conversión en un héroe banal. Bucci y Sgrosso han sabido captar la esencia del personaje de una forma muy cercana al que describe García Gual:

¿Qué tipo de héroe es éste, que después de sus trabajos heroicos, no sabe recoger el premio, y a quien una mujer apasionada oscurece y aniquila? (...) Uno de los motivos cómicos de la escena parodiada es, sin duda, la situación equívoca de la pareja Jasón-Medea, donde el personaje femenino es quien asume el papel de protagonista. Este es, desde luego, el problema de Jasón: ha sido desplazado de su lugar heroico por Medea, hasta tal punto que un psicólogo moderno, P. Diel, lo presenta como símbolo del «héroe banalizado». Subraya éste sus triunfos sólo aparentes, debidos al apoyo de las artes mágicas de Medea, la inconclusión de sus hazañas y su muerte expresiva (1970: 99).

En cambio, Medea en la obra de Bucci brilla con luz propia y se erige como la gran protagonista de la obra. Esta Medea no es una *femme fatale* ni la gran víctima de la tragedia debido al trauma por el abandono. El personaje es perfectamente consciente de lo que suponen sus conflictos, afronta sus problemas con relativa entereza y realiza siempre acciones desde la voluntariedad y lo pasional. Elena Bucci, que interpreta a Medea, introduce en el personaje la visión de la mujer como ser subalterno y como figura que justifica la autodestrucción del hombre. Jasón es errático por sí mismo, no necesita la figura de Medea para fracasar ni para salir victorioso de un conflicto.



Giasone (Marco Sgrosso) y Medea (Elena Bucci) en escena. (Fotografía cedida por la compañía)

Al diferencia de la Medea clásica, donde hablamos de un personaje que gracias a su parentesco con el Sol no subyace a las normas humanas, la humanidad del personaje está fuera de duda. Sus preocupaciones y la expresión de sus sentimientos rebosan vitalidad debido a que únicamente pueden originarse en lo terrenal. Su posición en la obra denota su posición en la propia sociedad en la que vive y su lamento es, en cierto modo, colectivo. La Medea de Bucci recuerda, sin duda, a la que presenta Christa Wolf, una víctima del sistema patriarcal y que ha sido castigada por mantener unas ideas propias y actuar según su cosmovisión<sup>47</sup>. Precisamente por eso, Bucci introduce a los niños como un castigo psicológico para Medea, ya que no ha sido capaz de cuidarlos y de ejercer como la madre que debe ser. La autora italiana representa a una Medea que es simplemente una mujer, partiendo de la visión de Eurípides e introduciendo una perspectiva de género del personaje, a día de hoy necesaria:

---

<sup>47</sup> «Frente a la versión de Eurípides, que incide en la traición de Jasón, como el elemento desencadenante de la locura que lleva a Medea a acabar con la vida de sus propios hijos, Wolf convierte a Medea en una víctima del sistema patriarcal.» (Beteta Martín, 2009: 179).

One of the most striking aspects of Euripides' drama is that he made Medea credible as a woman. She is not a witch, but for most of the drama she is portrayed as a woman accepted as their peer by other women and supported by their solidarity with her cause. Even Jason's treatment of her, his deception and his planning of her future without consulting her, in keeping with the contempt for the female sex shown by him, mark her as an ordinary woman (Zyl Smit, 2002: 104).

Considero muy interesante señalar que desde el feminismo italiano ha existido un especial interés en recuperar figuras mitológicas femeninas especialmente afectadas por connotaciones negativas de la crítica tradicional, como Medea, matricida por excelencia, o Fedra la madre incestuosa. En estos casos nos encontramos con una variante importante con respecto a la perspectiva sobre la venganza, las protagonistas son al mismo tiempo las ejecutoras y las víctimas. La venganza femenina hace que sujeto y objeto de venganza estén siempre integrados y que ambos sufran sus efectos devastadores, por lo que esto no es más que un reflejo teórico del status de las mujeres en la sociedad.

Como se puede observar, la actualidad de este espectáculo se presenta ya en la elección de los temas que hace Bucci entre los muchos que se podrían extraer del propio mito: la violencia que ejerce el poder sobre la sociedad, la diferencia entre amor y posesión, y el valor de la propia palabra. Lo anacrónico de estas problemáticas en la historia de la humanidad provoca que se generen fácilmente diversos escenarios en los que la sociedad actual puede reconocerlas y, con ello, amplía las posibilidades artísticas. Además, a estos asuntos también añade Sgrosso en su entrevista con Nino Dolfo:

Altro tema di grande attualità è quello degli esuli, degli stranieri, della loro integrazione. Medea è ritenuta una barbara dai greci, una strega. Il rifiuto di Medea è il rifiuto di una cultura diversa, anche se lei ha i suoi lati inquietanti: mente, tradisce, uccide, pronta a una vendetta tremenda quanto il suo amore (2016: 1).

Estas múltiples lecturas surgen de valorar, siempre en su justa medida, todo el corpus precedente e integrar los materiales críticos necesarios para desarrollar nuevas lecturas desde los *cultural studies*, los estudios feministas y el concepto de subalternidad. Sin embargo, como en todas las obras de esta compañía, el punto de partida siempre es el texto clásico.

Proviamo a rileggere gli Argonauti e il mito di Medea anche attraverso le rifrazioni che ha prodotto l'antico racconto, cercandone una che ci corrisponda per riproporlo -spiegano Elena Bucci e Marco Sgrosso intrecciando le loro osservazioni-. Le parole principali sono di Euripide. I moderni aprono altre prospettive, attualizzando il mito nella ricerca di motivazioni (Bucci y Sgrosso en Nicoli 2006: 41).

A nivel estético, la representación de este espectáculo no aporta aspectos tan innovadores con respecto a su moderna concepción. Al contrario que en la representación de *Antigone ovvero una strategia del rito* (2012), el vestuario escogido para esta obra responde a la estética de una representación clásica, con vestimentas concebidos con colores vivos para Medea (Elena Bucci) y Jasón (Marco Sgrosso) e blanco para el coro (Daniela Alfonso, Nicoletta Fabbri y Filippo Pagotto).



Imagen de una representación de *La Canzone di Giasone e Medea*. A la izquierda Elena Bucci (Medea) y a la derecha Marco Sgrosso (Giasone). Al fondo con túnicas blancas el Coro. (Fotografía cedida por la compañía)

La escenografía austera, constante en las obras de la compañía, contrasta con el papel protagonista de las máscaras en este espectáculo. Este es un buen ejemplo de lo que señalábamos anteriormente con respecto a la importancia de este objeto en el teatro bucciano. Respecto de su uso en esta obra señala la propia Bucci:

Useremo le maschere, che alludono alla tragedia greca, ma hanno anche attinenza con la commedia dell'arte e l'Oriente. Le maschere esprimono la quinta essenza di un teatro antico (corpo, voce, suono...), che era il centro di una comunità civile (Dolfo, 2016: 1).

En resumen, *La canzone di Giasone y Medea* (2016) supone un regreso a la historia de (des)amor, traición y violencia entre Jasón y Medea desarrollando con profundidad algunos temas sobre otros. Este espectáculo esconde tras una estética clásica un desarrollo del mito teniendo en cuenta todas sus lecturas y focalizando sobre todas ellas, aquellos asuntos que resultan más actuales o que responden a conflictos más actuales como la depresión o la subalternidad del género femenino.

## 4. Conclusión

Es evidente que en los tiempos que corren la recuperación de figuras femeninas en todos los campos es completamente necesaria. Muchos académicos han señalado la parte positiva de este proceso de canonización de voces femeninas, pero también han mostrado su preocupación por caer en una crítica afable con respecto a este tipo de obras. Las figuras deben analizarse desde su individualidad y genialidad para no caer en la simple militancia.

He constatado que un sector de la crítica realiza una discriminación positiva en el análisis de las obras teatrales escritas por mujeres. Es una actitud comprensible y, a veces, recomendable. Pero no la comparto como norma porque puede ocultarnos la realidad o, lo que es peor, hacernos caer en un optimismo sin base real. La incorporación de la mujer a la autoría teatral debe ser favorecida por múltiples vías. Pero entre esos apoyos no es imprescindible contar con una crítica militante en nombre del feminismo o actitudes benévolas, propias de un paternalismo contrario al objetivo final: la normalización de la presencia de la mujer en todas las facetas de la actividad teatral (Ríos Carratalá, 1999: 2).

En la actualidad, la obra de Elena Bucci es interesante y singular en cuanto a sus fundamentos. Su corpus de obras es amplio e inabarcable en un trabajo de estas características, pero todas sus producciones tanto en solitario como con Marco Sgrosso y *Le Belle Bandiere* han sido un éxito de crítica y público. Prueba de ello son las constantes giras que realiza la compañía anualmente por todo el territorio italiano con distintas obras<sup>48</sup>.

Como ya hemos señalado a lo largo de este ensayo, Elena Bucci aboga por un teatro que prescinda de espectacularidad y que busca un análisis profundo del hecho teatral a través de la palabra. Por ello, utiliza el dialecto en el recitado del texto para dotarlo de esa musicalidad que sirve para actualizar la puesta en escena sin perder la sonoridad clásica. Prescinda de complejas escenografías y vestuarios estéticamente excéntricos porque no aportan al teatro nada más que un estímulo visual que distraiga al espectador. En contraposición aparecen las máscaras y los personajes colectivos

---

<sup>48</sup> Algunas de ellas se siguen representando de forma ininterrumpida desde hace varios años y se consideran clásicos de la propia compañía.

para una caracterización más elemental a nivel físico de los personajes y otorgar mayor fuerza al mensaje, deuda de la *Comedia dell'arte* y el mundo clásico.

Interesante también es señalar que el teatro de Bucci es necesariamente un teatro de texto. En cada producción se hace palpable el número de lecturas y consultas que hay tras él. Hay un interés que podemos denominar filológico por las obras precedentes. Pese a que normalmente se deshecha cualquier relectura moderna o ideológica de los textos, no hay duda de que la autora conoce de primera mano el extenso corpus de obras que tratan el mito que le interesa. Quizá esto no sea tan fácilmente observable en todas las obras que hemos señalado y comentado, pero sí se observa fácilmente en *Mythos* y *Smemorantes*. Como ya indicamos, ambas obras parten del trabajo con todas las adaptaciones y reelaboraciones de obras mitológicas precedentes y extraen aquello que consideran de interés para construir una nueva obra polimórfica y, por qué no señalarlo, nuevos mitos.

Añado un breve comentario a las palabras de Ríos Carratalá (1999: 2) que he reproducido anteriormente. La crítica no debe actuar mediante una «discriminación positiva», pero lo que no es tolerable es una discriminación pasiva. El trabajo de Elena Bucci tanto como creadora, intérprete o docente siempre ha sido de dominio público y ha llevado su propia firma. Prueba de ello es la vasta documentación que podemos encontrar tanto en su página web como en la de la propia compañía: artículos para publicaciones colectivas, ensayos, entrevistas en prensa y televisión, reseñas, confesiones sobre los procesos creativos... Se ha ignorado sistemáticamente toda esa producción durante años por la crítica académica italiana. No pretendo entrar en criterios de valoración que se alejen de lo formal, pero no está de más señalar que considero que se ha vinculado en exceso todo el trabajo de Bucci a su colectivo, pese a que la mayoría de material disponible lleva únicamente su firma.

Quizá sea erróneo, y así yo mismo lo considero, vincular de forma inseparable la obra artística de cualquier autora con un trabajo subalterno que siempre ha sido injustamente valorado, pero considero que es muchísimo más problemático no profundizar en biografías, obras y producción artística en femenino por miedo a pecar de militante o extremadamente empático. A través de un análisis voluntarioso y riguroso y disponiendo de los materiales y herramientas críticas pertinentes, considero factible acercarse a la obra de una autora sin caer en una discriminación positiva injustificada.

Considero, entonces, que mi visión sobre el teatro de Bucci en relación con el mundo clásico se corresponde con una lectura no sesgada de su producción artística y su pensamiento. Considero loable su afán perfeccionista y su visión romántica del texto teatral, mas también son, en mi opinión, perfeccionables todos aquellos aspectos de cara a una puesta en escena. Los textos teatrales son unos productos duales en los que texto dramático y texto espectacular coinciden en un único producto. La visión de la autora limita bastante la espectacularidad del texto dramático y limita su actualización de cara al espectador por prescindir de reformulaciones o lecturas ideológicas o sesgadas del mito. Presentar el mito en su grado más alto de pureza es un fin ambicioso e interesante, pero considero que eso puede resultar un problema si afecta a la expresión final del texto espectacular.

En Bucci el equilibrio entre los dos componentes de la representación teatral no se logra, puesto que uno tiene más importancia que otro. Eso no significa que el resultado no sea un espectáculo de calidad ni que el desequilibrio genere un caos escénico. La autora rusa y su compañía limitan su escenografía a generar un ambiente que cumple siempre sus necesidades sin llegar a ser imprescindible. Pese a su maestría en este tema, estoy seguro de que en alguno de sus espectáculos futuros esto puede ser problemático para crítica y público si la elección del texto es errónea y el mito carece de fuerza evocativa.

Su visión del teatro como una fusión de palabra y rito, sin embargo, no es una idea remota para este siglo. Estudiosos como Manuel Cruz en su artículo *Teatro y mito, hacia una hermenéutica escénica* (2006) reflexionan sobre el teatro actual desde un punto de vista cíclico. La concepción teatral es parte de un ciclo cerrado y circular donde siempre regresamos a su concepción tribal y ritual primigenia. Las nuevas manifestaciones no son más que un regreso a los orígenes porque ese es el fin último del teatro.

Tal vez estemos en la transición que comienza a cerrar el círculo, en el principio fue el rito, le siguió el teatro, ahora la transición es hacia la performance. El círculo se cerrará cuando se pase nuevamente al rito. Este ciclo es la muestra irrefutable del indiscutible vínculo entre teatro y mito, que nos permitirá recuperar la esta dionisiaca, para romper las barreras entre espectador y actor, donde todos seamos necesarios, todo sea real y en donde nadie sea público. Las formas rituales más utilizadas en todos estos procesos son los ritos de paso, en los que la separación de los participantes de su contexto anterior es básica. Estos actos simbolizan un cambio en la naturaleza y en la integración física a un nuevo contexto. La esencia de un

rito de paso es la de la participación física y emocional en una serie de hechos presentes, con los que se intenta cambiar la naturaleza de los participantes haciéndolos cómplices de un acto trascendente, a través de situaciones de acción directa, con medios irracionales, a menudo sumamente perturbadores: en términos losócos la iniciación equivale a un cambio básico de la condición existencial; el espectador llegará al final de su viaje-espectáculo iniciático dotado de un nuevo ser totalmente distinto del que poseía antes de vivir las experiencias que el espectáculo le brindó como posibilidad de iniciación; se ha convertido en otro, ha resimbolizado su percepción. Lo que con el tiempo puede resultar más productivo es el retorno a las “raíces”, al explorar la naturaleza de la percepción misma, y el intento de extender la gama de la comunicación hasta un nivel instintivo y subconsciente que nos lleve de regreso a los niveles presocial y “primitivo” del hombre, y a un nivel catártico de experiencia escénica que puede ser una válida forma contemporánea de tragedia; esta empatía que une al espectador con el artista crea un grado de participación emocional que es posible lograr mediante el uso de situaciones arqueosimbólicas que reafirman el potencial espiritual del hombre ante un universo hostil, pero esto sólo se dará cuando la evolución de las formas escénicas nos lleven de nuevo al rito (Cruz, 2006: 124-125).

Retomar la esencia tribal del teatro es recuperar su relación primigenia con el mito y eso supone que la relación mito-teatro está intrínseca en ambas realidades sin posible discusión. Por tanto en esta relación reside la esencia del propio arte, que debe ser el fin último del teatro moderno.

Mi propuesta es recuperar la experiencia sagrada dentro de una estructura dramática contemporánea que actualice nuestra relación con el cosmos. Para entender esta propuesta el siguiente cuadro puede ayudar a su comprensión: Mientras que la historiografía del teatro nos da como orden: rito, mito, épico, teatro, mi propuesta lo invierte; teatro, épico, mito, rito. El teatro que propongo retoma las estructuras míticas, las características teatro/rituales de los mitos de iniciación. [...] Es el intento de recuperar el sentido ceremonial del espectáculo; la integración y armonización de lenguajes como el recitado y la danza; es la exigencia de procesos depurados por parte del actor, enraizado en una filosofía armonizadora del cuerpo y del espíritu; es la concepción perfeccionista y ascética del arte que exige del actor el rigor para dominar todos los gestos y su simbología inherente; el carácter sagrado, mítico del espectáculo (Cruz 2006: 126-127).

En conclusión, el teatro de Elena Bucci es en mi opinión un teatro de la nostalgia. Un drama que busca encontrar su esencia mediante sus elementos más básicos y comprensibles y que no pre-

cisa de un gran escenario o un lugar específico de representación. En todos los espacios, adaptados o no, la musicalidad, la gestualidad y la fuerza evocativa de la palabra en el discurso dramático tienen la fuerza necesaria para erigir un producto teatral de calidad. El coro, la máscara y el dialecto son las herramientas más relevantes de las que se vale la autora para recrear el mundo clásico y profundizar en las imágenes mitológicas en su correcto ambiente. Interesante sin duda es este tipo de lecturas que colaboran en la creación de un drama actual que celebre sus orígenes.

## Bibliografia:

ALBERTI, Carmelo (2003). «Il teatro dell'ottocento» en Gibellini, Pietro (ed.) *Il mito nella letteratura italiana. III. Dal Neoclassicismo al decadentismo*. Italia: Morcelliana. 415-456.

ALERAMO, Sibilla (1921). *Andando e stando*. Firenze: K. Bemporad & Figlio editore. (Accesible online en: <https://archive.org/details/andandoestandopr00aler>) [20/09/2018]

ALTAVISTA, Francesco (2013). *Antigone ovvero una strategia del rito: Intervista a Elena Bucci e Marco Sgrosso*. Il Quotidiano della Basilicata. 02/12/2013. (Accesible online en: <http://lebellebandiere.it/antigone-ovvero-una-strategia-del-rito-rassegna.html>) [20/09/2018]

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2003). «Literatura escrita por mujeres, literatura femenina y literatura feminista en Italia.» Sevilla: Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres. Vol.4. 1-12.

ARRIAGA FLÓREZ, Mercedes (2008). «Teorías literarias feministas en Italia» en Sánchez Dueñas y Porro Herrera (eds.) *Análisis feministas de la literatura*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. 51-62.

AZOR, Ileana (2003). «La mujer como sujeto corporal y reflexivo en el teatro mexicano actual. Dos experiencias, dos miradas, un nuevo síntoma.» *LATIN AMERICAN THEATRE REVIEW* Vol.36, nº2. 63-71.

BUCCI, Elena (2008). «*Leo, le maschere, noi qui*». Contributo a “La Commedia dell'Arte di Leo De Berardinis”. Festival-Laboratorio de la Accademia Paolo Grassi en Milán: 2008. 1-9. (Accesible online en: <http://lebellebandiere.it/premi-interventi-scritti.html>) [20/09/2018]

BUCCI, Elena (2008). *La maschera è una porta e una porta è una maschera?*. Contributo a “La Commedia dell'Arte di Leo De Berardinis”. Festival-Laboratorio de la Accademia Paolo Grassi Milán: 2008. 1-8. (Accesible online en: <http://lebellebandiere.it/premi-interventi-scritti.html>) [20/09/2018]

BUCCI, Elena (2015). «La scrittura esplosa: parole e scena.» en Antonio Lezza (ed). *Antologia teatrale*. Napoli: Liguori editore. 198-210

- BUCCI, Elena (2016). «Intervento». *La regia in Italia, oggi. Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*, nº 25. 1-10.
- BUCCI, Elena y Le Belle Bandiere (2012). *Antigone ovvero una strategia del rito*. (Video integral cedido por la compañía)
- BUCCI, Elena y Le Belle Bandiere (2012). *Leggere Antigone*. (Video integral cedido por la compañía)
- BUCCI, Elena y Le Belle Bandiere (2012). *Mythos*. (Video integral cedido por la compañía)
- BUCCI, Elena y Le Belle Bandiere (2012). *Scheda artistica de Antigone ovvero una strategia del rito*. (Accesible online en: <http://lebellebandiere.it/antigone-ovvero-una-strategia-del-rito/5-antigone-ovvero-una-strategia-del-rito.html>) [20/09/2018]
- BUCCI, Elena y Le Belle Bandiere (2012). *Scheda artistica de Mythos*. (Accesible online en: <http://lebellebandiere.it/mythos.html>) [20/09/2018]
- BUCCI, Elena, Sgrosso Marco y Le Belle Bandiere (2016). *La canzone di Giasone e Medea*. (Video integral cedido por la compañía)
- CARONIA, Sabino (2003). «Gabriele D'Annunzio. «Torna con me nell'Ellade scolpita.»» en Gibellini, Pietro (ed.) *Il mito nella letteratura italiana. III. Dal Neoclassicismo al decadentismo*. Brescia: Morcelliana. 415-456.
- CORNACCHIONE, Davide (2012). «In 17 per il mito di Oreste». (Accesible online en: <http://www.myword.it>)
- CORRADO, Alvaro (1949). «La Pavlova e Medea» en *Lunga notte di Medea*. Milano: Bompiani. 113-117.
- CORRADO, Alvaro (1949). *Lunga notte di Medea*. Milano: Bompiani.
- CRISTÓBAL, Vicente (2005). «Sobre el concepto de la tradición clásica» en Signes Codoñer (ed.) *Antiquae Lectiones. El legado Clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*. Madrid: Cátedra. 29-34
- CRUZ, Manuel (2006). «Teatro y mito, hacia una hermenéusis escénica.» *Revista Pensamiento* vol. 1 nº1. UAX México. 95-127. (Accesible online en: <https://revistapensamiento.uaemex.mx/article/download/248/243/>) [20/09/2018]

- DOLFO, Nino (2016). Intervista a Marco Sgrossi e Elena Bucci. *Corriere della Sera*. 2/04/2016. (Accesibile en: <http://www.lebellebandiere.it/la-canzone-di-giasone-e-medea-rassegna.html>) [20/09/2018]
- FELICE, Carlo Ferrara (2012). «Mythos: Le radici della civiltà nella potenza del teatro greco.» (Accesibile online en: <http://www.klpteatro.it/mythos-le-radici-della-civilta-nella-potenza-del-teatro-greco>) [20/09/2018]
- GALL, Noe (2017). «Medea como una figuración feminista. La reinención de la mujer en la tragedia de Séneca». *BADEBEC* vol.6 nº12. 279-305
- GARCÍA GUAL, Carlos (1971). «El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria». *Habis* 2, 85-107.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2005). «Apuntes sobre la tradición de la literatura clásica» en Signes Coñer (ed.) *Antiquae Lectiones. El legado Clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*. Madrid: Cátedra. 25-28
- GARCÍA GUAL, Carlos (ed.) (1975). *Apolonio de Rodas. El viaje de los argonautas*. Traducción de Carlos García Gual. Madrid: Editora nacional.
- GHERARDINI, Giovanni (1934). «Due note al “Corso di letteratura drammatica” di A. W. Schlegel» en Bellorini (1943), *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826) vol.1*. Bari: Laterza.
- GIBELLINI, Pietro (ed.) (2003). *Il mito nella letteratura italiana. III. Dal Neoclassicismo al decadentismo*. Italia: Morcelliana.
- GIOVANNELLI, Maddalena (2014). «Antigone: dal mito al teatro, dal teatro al mito». *Riviste DIKE UNIMI*, vol. 17, 91-100.
- HONIG, Bonnie (2010). «Antigone's two laws: Greek tragedy and the politics of humanism». *New Literary History*, 41(1), 1-33.
- INDELLICATI, Maria Teresa (2014). «L' Antigone di Elena Bucci immersa nel rito». *Corriere della Romagna* (16/01/2014). Accesibile online en: <http://www.corriereromagna.it/news/cultura-spettacoli/829/L-Antigone-di-Elena-Bucci-immersa.html>) [20/09/2018]
- MARAVALL, J.A. (1986). *Antiguos y Modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

- MORANO, Ciriaca (1982). «El resurgir de lo mítico en la literatura contemporánea: diversos procedimientos de acceso al mito». *Faventia* nº4, fasc.1, 77-96.
- NICOLI, Elisabetta (2016). «Ecco Medea tra maschere e domande senza tempo». *Giornale di Brescia* (24/03/2016). 41-42.
- PEDULLÀ, Gianfranco (2009). *Teatro italiano nel tempo del fascismo*. Corazzano: Titivillus.
- PEPE, Laura (2014). «La parola ad Antigone». *Riviste DIKE RIMINI* vol.14, 80-91
- PÉREZ, A. P. (2007). «Motivos del éxito de un mito clásico en el siglo XX: el ejemplo de Medea.» *Otras Medeas: nuevas aportaciones al estudio literario de Medea (159-174)*. Granada: Universidad de Granada.
- POCIÑA, Andrés (2004). «Una notable actualización del mito antiguo: Lunga notte di Medea de Corrado Alvaro.» *Revista de la sociedad españolas de estudios italianistas*, vol.2. 141-155.
- PRICE, Graham (2010). *Oscar Wilde. The Truth of Masks (1891)*. Edición y notas de Graham Price. (Accesible online en: [https://www.academia.edu/7606724/The\\_Truth\\_of\\_Masks\\_Online\\_Edition?auto=download](https://www.academia.edu/7606724/The_Truth_of_Masks_Online_Edition?auto=download) ) [20/09/2018]
- PUPPA, Paolo (ed.) (2007). *Lingua e lingue nel teatro italiano*. Roma: Bulzoni.
- RAGO, Margareth (2000). «Luce Fabri, o anarquismo e as mulheres». *Textos de História* vol. 8, nº1/2. 219-244.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1999). «El teatro histórico escrito por mujeres: (1975-1998)» en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid: Visor. 1-19.
- ROMANO, Luisa y Walter Tortorella (2004). «Il teatro: un attore e uno spettatore» en Sciarelli, Fabiana y Walter Tortorella (eds.) (2004). *Il pubblico del teatro in Italia. Il quadro attuale e gli scenari futuri*. Napoli: electa napoli. 45-50
- ROSÚA AGUILERA, Laura (2017). «La narrativa italiana y la primera guerra mundial: la voz de las escritoras». *Revista internacional de culturas y literaturas* nº20. Universidad de Granada. 105-118

- ROTELLA, Pilar V. (1998). «Women Alone: Solitude, Silence, and Selfhood in Caterina Albert and Sibilla Aleramo». *Catalan Review* nº1 Vol.XII. 101-110. (Accesible online en: <https://core.ac.uk/download/pdf/45666705.pdf>) [20/09/2018]
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas y M<sup>a</sup> José Porro Herrera (eds.) *Análisis feministas de la literatura*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- SANFILIPPO, Marina (2011). «Antígona en la cultura italiana del siglo xx: de Elsa Morante a Mario Martone» en Almela, Margarita; Guzmán, Helena; Leguen, Brigitte y Sanfilippo, Marina (coord.) *Tejiendo el Mito*. Madrid: UNED. 247-258
- SANFILIPPO, Marina (2008). «Del escenario al dvd: procedimientos cinematográficos en el teatro de narración» en *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, de J. Romera Castillo (coord.) . Madrid: Visor libros, 2008. 95-107
- SCIARELLI, Fabiana y Walter Tortorella (eds.) (2004). *Il pubblico del teatro in Italia. Il quadro attuale e gli scenari futuri*. Napoli: electa napoli
- SELVAGGINI, Chiara (2006). «La Medea di Pasolini in rapporto al modello euripideo». *Tesi di laurea in storia del teatro classico*. Università degli studi della Tuscia. 1-110. (Accesible online en: <http://tdtc.bytenet.it/comunicati/medea.pdf>) [20/09/2018]
- SERAFINI, Carlo (2007). «La lunga notte di Medea: l'apice della drammaturgia di Corrado Alvaro». *L'illuminista. Rivista di cultura contemporanea* 19, 87-96.
- SIGNES CODOÑER, Juan (ed.) (2005). *Antiquae Lectiones. El legado Clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*. Madrid: Cátedra.
- SOLER ARTEAGA, M. J. (2003). «Medea: Mito y Arquetipo». *Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres (AUDEM): "Entretejiendo Saberes"*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos audiovisuales y nuevas tecnologías. 1-8.
- SOLORZA, PAOLA SUSANA (2015). «El feminismo italiano y español de la década de 1980. Perspectivas sociales y representaciones literarias: *Lettere a Marina* (1981) de Dacia Maraini y *Para no volver* (1985) de Esther Tusquets.» *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe* Vol. 12 nº1. 115-138. (Accesible online en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/17722/17241>) [20/09/2018]
- TILGHER, Adriano (1923). *Studi sul teatro contemporaneo*. Toronto: University Toronto.

TODINI, Umberto (coord.) (1995). *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

TRIMARCHI, Michele (2004). «Dalla maschera al byte: C'è un futuro per il teatro?» en Sciarelli, Fabiana y Walter Tortorella (eds.) (2004). *Il pubblico del teatro in Italia. Il quadro attuale e gli scenari futuri*. Napoli: electa napoli. 21-27

TUSCANO, Daniela Maria (coord.) (2005). *Pier Paolo Pasolini intellettuale del dissenso e sperimentatore linguistico*. Assisi: Cittadella Editrice.

VENUTI, Marinella Lizza (2007). «Ovidio modello di “Lunga notte di Medea” di Corrado Alvaro». *Carte Italiane* vol.2 (2-3). 59-68. (Accesible online en: <https://escholarship.org/uc/item/85w7f642>) [20/09/2018]

VILLAFRANCA, Aitor Luz (2017). «La tragedia en el teatro francés del xx: recepción clásica en “Las moscas”». *Antesteria* nº6. 215-230. (Accesible online en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/106-2017-05-02-16.%20Luz%20Villafranca.pdf>) [20/09/2018]

ZYL SMIT, Betine Van (2002). «Medea The Feminist». *Acta Classica* vol.45. Classical Association of South Africa. 101-122.

## **Teatrología**

### **- Obras Dirigidas por Elena Bucci en coproducción con Le Belle Bandiere**

*L'amore delle Pietre* (1992), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Gli Occhi dei Matti* (1993), texto de Fedor Dostoïevski, adaptación y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Cavalieri Erranti* (1996), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Mondo di Carta* (1998) texto de Luigi Pirandello, adaptación y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Le amicizie pericolose* (1998), texto de Chardel de Laclos, adaptación y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Il berretto a sonagli* (2000), texto de Luigi Pirandello, dirección de Elena Bucci, Stefano Randisi, Marco Sgrosso, Enzo Vetrano.

*Non sentire il male* (2000), texto y dirección de Elena Bucci.

*Anfitrione* (2000), textos de Plauto, Kleist y Molière, adaptación y dirección de Elena Bucci, Stefano Randisi, Marco Sgrosso, Enzo Verano.

*Ella* (2001), texto y dirección de Marco Sgrosso.

*Il mercante di Venezia* (2001), texto de William Shakespeare, adaptación y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Le smanie per la villeggiatura* (2003), texto de Carlo Goldoni, adaptación y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*La pazzia di Isabella* (2004), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Autobiografie di Ignoti* (2004), texto y dirección de Elena Bucci.

*Macbeth* (2005), texto de William Shakespeare, adaptación y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Hedda Gabler* (2007), texto de Henrik Ibsen, adaptación y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Santa Giovanna dei Macelli* (2008), texto de Bertolt Brecht, adaptación y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Juana de la Cruz* (2008), texto y dirección de Elena Bucci.

*La Locandiera* (2009), texto de Carlo Goldoni, adaptación y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*L'amante* (2009), texto de Harold Pinter, adaptación y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Regina La Paura* (2010), texto y dirección de Elena Bucci.

*La Paura* (2011), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Antigone ovvero una strategia del rito* (2012), texto y dirección de Elena Bucci.

*Barnum* (2013), texto y dirección de Elena Bucci.

*Delirio a due* (2013), texto de Eugène Ionesco, adaptación y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*In canto e in veglia* (2013), texto y dirección de Elena Bucci.

*Svenimenti* (2014), texto de Anton Chejov, adaptación y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Colloqui con la cattiva Dea* (2014) , texto y dirección de Elena Bucci.

*Bimba* (2015), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*La canzone di Giasone e Medea* (2016), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*L'angelo abietto* (2016), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Prima della pensione* (2017), texto de Thomas Bernhard, adaptación y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Le relazioni pericolose* (2017), texto de Choderlos de Laclos, adaptación y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Di terra e d'oro* (2017), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Il paradiso perduto, Il paradiso ritrovato* (2017), texto y dirección de Elena Bucci.

*Corale Numero Uno* (2017), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Ottocento* (2018), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Onde* (2018), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

**- Producciones realizadas para el Laboratorio Teatrale Permanente de la compañía.**

*PROGETTO SAN GIACOMO: le finestre dei giorni* (1993), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Cortile* (1994), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Cunelomdebur 1945-1995* (1995), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*LUNARIO - chi fantastica chi almanacca* (1995), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*LUNARIO BISESTO* (1996), dirigido por Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Mattoni - requiem per la nascita di un teatro* (1996), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*PATRES* (1997), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*MECCANICA VAMPIRICA* (1998), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Festa, luci e lucciole* (1996), espectáculo del laboratorio *Fili-radici diladalfiume* dirigido por Elena Bucci, Laura Berardi, Gianni Mazzei y Paola Ravaglia.

*CANTI GUERRIERI* (2000), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Terramatermatrigna* (2001), texto y dirección de Elena Bucci y Marco Sgrosso.

*Mythos* (2012), texto y dirección de Elena Bucci.

*Smemorantes* (2014), texto y dirección de Elena Bucci.