

Silvia Mei

ESSERE UN ATTORE GLOBALE. ITALIANITÀ E TRANSCULTURALITÀ IN PIPPO DELBONO

Dagli esordi italiani del 1987, con l'intenso duo *Il tempo degli assassini* (elaborato in parte a Wuppertal, in parte a Varazze e messo alla prova della scena nella tournée sudamericana dell'anno prima),¹ il teatro di Pippo Delbono ha sempre abbattuto i confini, geografici, politici, linguistici, distinguendosi per l'universalità di contenuti e sentimenti, veicolati in forme sensibili di straordinaria intensità e immediatezza.

Simile universalità è valorizzata poi da una commistione linguistica di musica, danza, parola, canto, narrazione – cui hanno contribuito anche *special guests* (si vedano, tra gli altri, *Il muro*, prodotto dal Festival Oriente/Occidente di Rovereto nel 1990, con Raffaella Giordano, Anna Redi, Danio Manfredini, Antonio Carallo; e *Questo buio*

¹ Sugli esordi di Delbono-Robledo e sull'attività della Compagnia fino alla produzione di *Guerra* (1998), si veda *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, a cura di Alessandra Rossi Ghiglione, introduzione di Franco Quadri, fotografie di Guido Harari, Ubulibri, Milano 1999, al momento l'unico volume in lingua italiana dedicato a una delle esperienze più radicali e internazionali del Nuovo Teatro italiano degli ultimi trenta anni. Il volume di recente pubblicazione, a cura di Leonetta Bentivoglio, *Pippo Delbono. Corpi senza menzogna*, fotografie di Pippo Delbono, Barbès, Firenze 2009, è un prezioso zibaldone di poetica realizzato a partire dagli incontri della giornalista e critica col regista dopo una lunga frequentazione teatrale. In lingua francese, segnaliamo i tre volumi *Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage (six entretiens romains avec Hervé Pons)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2004; Pippo Delbono, *Mon théâtre*, a cura di Myriam Bloedé e Claudia Palazzolo, Actes Sud, Arles 2004; Bruno Tackels, *Pippo Delbono (Écrivains de plateau V)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2009.

feroce del 2006 con Umberto Orsini) – che nel tempo hanno definito una cifra stilistica molto chiara, reinventando due esperienze attoriali e matrici teatrali mitteleuropee: il teatro laboratorio dell’Odin Teatret di Eugenio Barba, nel filtro della ribelle Iben Nagel Rasmussen, sua maestra; e il Wuppertaler Tanztheater di Pina Bausch, dove Pippo ha soggiornato e partecipato anche alla creazione dello spettacolo *Abnen*. Senza tuttavia appiattirsi su questi prototipi.

Dopo la battaglia, l’ultima produzione della compagnia (che a metà degli anni Novanta muta la sua dicitura nell’attuale Compagnia Pippo Delbono, molto più che un vezzo da citazione della tradizione del teatro all’antica italiana), segna una cesura sensibile nella sua produzione teatrale almeno quanto *Barboni*, spettacolo ancora in repertorio, lo fu nel 1997: una creazione che ha visto la partecipazione e poi l’inclusione stabile nell’*ensemble* di figure provenienti da una socialità negletta, emarginata, una diversa umanità che Pippo raccoglie non con una vocazione filantropica e missionaria, piuttosto spinto da un’urgenza poetica. L’incontro con l’*altro* diventa scambio esperienziale, arricchimento linguistico, apprendimento di nuove forme di presenza del corpo passato attraverso la malattia, l’inedia, le coercizioni fisiche che lo hanno diversamente motivato e segnato, producendo uno stato di trasparenza e sottigliezza rispetto al mondo circostante, in una continua metamorfosi dentro l’ambiente. Mi riferisco ovviamente a Bobò, alterego di Delbono, Gianluca Ballarè, Mr. Puma e Nelson Lariccia.²

Dopo la battaglia, invece, vede la partecipazione di due ospiti che avranno continuità nel lavoro di Delbono, non solo teatrale. Mi riferisco all’*étoile* dell’Opéra de Paris Marie-Agnès Gillot e al violinista e compositore rumeno Alexander Balanescu, fuoriuscito ai tempi dell’instaurazione militare di Ceaucescu.

Nella primavera del 2010 Delbono annuncia, nel dibattito che segue la proiezione di *La paura* all’Università di Bologna, l’imminente impegno artistico in un’opera musicale completamente autogestita, dalla scelta dei cantanti alle musiche. Pensa dapprima al *Macbeth* verdiano, lo dichiara *en passant*, criticando certi furori scaligeri (il riferimento era alla *Carmen* diretta da Daniel Barenboim con la regia di Emma Dante, evento diventato un caso italiano). Un anno dopo

² Rimando all’articolo di Cristina Valenti, *Guerra*, “Rivista Anarchica Online” (http://xoomer.virgilio.it/anarchivio/archivio%20testi/256/256_19.htm), per alcuni spunti di riflessione sulla presenza delle *diversità* sulla scena e nel teatro di Delbono.

l'opera, commissionata dal teatro Massimo Bellini di Catania, viene proposta col titolo *Dopo la battaglia* ma debutterà (ironia della sorte!) al teatro comunale Giuseppe Verdi di Padova il 3 maggio 2011 (la fondazione catanese ritira nel frattempo i finanziamenti e respinge il progetto per disfunzioni all'interno della struttura). Si tratta di un'opera coreografica "che unisce la musica, il teatro, la danza e il cinema – spiega il regista nel libretto di sala – per raccontare un viaggio di attraversamento nelle zone nere del nostro tempo verso il desiderio di luce".³ *Macbeth* è rimasto in filigrana, ma la rappresentazione e il senso della creazione di Delbono *vanno oltre* – per rifarsi al Gabriele Baldini di *Abitare la battaglia*⁴ – le realtà contingenti e cogenti dell'Italia contemporanea.

Durante la gestazione dell'opera viene però sempre più a emersione una necessità scrittoria di Pippo che va a coagularsi nella raccolta dei suoi scritti d'occasione, variamente pubblicati e legati ad alcune testate come "L'Unità", in un tempo di instabilità politica e crisi d'immagine dell'Italia. Poi, grazie all'amicizia e alla collaborazione con Frédéric Maire, direttore della Cinémathèque Suisse di Losanna dopo la direzione del Festival Internazionale del Film di Locarno (dove è stata promossa dietro suo impulso la prima retrospettiva sul cinema di Delbono e su Delbono nell'agosto del 2009), Pippo prosegue la sua attività di cineasta parallelamente a partecipazioni a ruoli come attore,⁵ maturando un progetto del 2010 di un film sulle donne della sua vita, o sulle donne *tout court*, cui va a innestarsi la commissione di un corto per il CERN attraverso la conoscenza dell'attrice francese Irène Jacob, musa di Krzysztof Kieslowski, il cui padre è un noto

³ Per un'analisi dello spettacolo, si veda, della scrivente, *L'amarcord di Pippo Delbono. Un'Opera mancata dedicata a Pina Bausch*, "Culture Teatrali Online" (<http://www.cultureteatrali.org/focus-on/906-lamarcord-di-pippo-delbono.html>).

⁴ Gabriele Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di Fedele D'Amico, Garzanti, Milano 1970. Il volume è l'opera incompiuta dell'anglista romano dedicata all'opera e vita di Giuseppe Verdi, diversamente oggetto di rimandi di Carmelo Bene e che ben si attaglia allo scenario disposto da Delbono per l'ultima creazione del 2011, *Dopo la battaglia*.

⁵ Sul *cineteatro* di Delbono, di recente uscita è il volume di Nicola Bionda, Chiara Gualdoni, *Visioni incrociate. Pippo Delbono tra cinema e teatro*, introduzione di Oliviero Ponte di Pino, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2011. Di imminente pubblicazione, l'articolo della scrivente, *Il teatro come laboratorio il cinema come progetto. L'eresia filmica di Pippo Delbono*, "Rifrazioni", n. 8, gennaio-aprile 2012.

astrofisico impegnato nello studio delle origini dell'Universo. Gira poi in contemporanea con un recital concertante di poesie, in duo con Balanescu, *Amore e carne*.⁶

Il volume di scritti prenderà il titolo dello spettacolo di ispirazione verdiana, *Dopo la battaglia. Scritti poetico-politici*, e uscirà in occasione del debutto patavino.⁷ Il nuovo film invece parteciperà alla 41. Biennale del Cinema di Venezia, nella sezione Orizzonti, col titolo *Amore Carne*, nel solco dell'auto-biografilm, un viaggio nel Mediterraneo e nell'Europa centrale attraverso l'esercizio artistico e la vita privata dei suoi compagni di viaggio: Sophie Calle, Marie-Agnès Gillot, Alexander Balanescu, Irène Jacob, la madre Margherita, Bobò, e un vecchio superstiti di guerra con la sua storia. È un non-cast interetnico e transculturale tenuto insieme dalle parole di T.A. Eliot, Virginia Woolf, Pier Paolo Pasolini citati nei titoli di coda come protagonisti, tra gli altri, insieme alle città attraversate nel film.

L'attitudine al viaggio, o comunque il viaggio come scrittura e invenzione della vita, è determinante nella poetica di Pippo: la città, il paesaggio, la natura, il degrado periferico non sono *locations* o scenografie, sono luoghi – nel senso che il francese restituisce alla nozione di *lieu*⁸ – di esistenza e di esistenze che funzionano da contesto, emanatori di un clima emotivo in costante dialettica con lo spettacolo. Ricorderei solo *en passant* il film *Guerra, La Paura, Amore Carne*, e in modo differente *L'India che danza*, corto del 1993, che è un montaggio di visioni d'Oriente, il suo pellegrinaggio indiano – Delbono pratica il buddhismo – discendendo il Gange.

È però attraverso il volume di scritti che vorrei valorizzare il radicamento identitario oltre il cosmopolitismo culturale di Delbono. Pippo riesce a comporre un "dramma continuato" – mi riferisco alla nota formula che Mirella Schino riferisce all'intertestualità scenica di Ele-

⁶ Cfr. Rodolfo di Giammarco, *2 delbono e balanescu=2 amore e carne*, pubblicato sul blog dell'autore «Che teatro fa» (<http://cheteatrochefa-roma.blogautore.repubblica.it/2011/07/23/2-delbono-e-balanescu2-amore-e-carne/>).

⁷ Pippo Delbono, *Dopo la battaglia. Scritti poetico-politici*, introduzione di Leonetta Bentivoglio e Gennaro Migliore, apparato critico e postfazione di Silvia Mei, fotografie di Pippo Delbono, Barbès, Firenze 2011.

⁸ Sulla nozione di luogo come *lieu*, si fa riferimento alla definizione data da Michel de Certeau e variamente ripresa e riletta da Marc Augé nelle sue numerosi trattazioni.

onora Duse⁹ – tra i diversi linguaggi e supporti a sua disposizione: fuori, prima e dentro la scena. Dai suoi esordi cinematografici (un'attività, quella del cinema, che scorre oggi parallela a quella teatrale, quasi prevaricante nel suo universo espressivo), fino alla scrittura d'occasione – vieppiù praticata, per riviste e testate *engagées* (pensiamo a “L'Humanité”, o “L'Unità”) –, Delbono ha costruito un suo spazio drammatico, o un teatro, dilatato: una scena cioè in esubero che ributta altrove il germe fecondato dalla materialità del teatro stesso.

Lo prova quest'ultima raccolta di scritti poetico-politici, a rimarcare la dimensione scrittoria, intrisa di una buona dose di oralità. Delbono rimane un comunicatore di grande forza emotiva e poetica, dove la permanenza testuale sussume la traccia orale in uno spazio della scrittura che è *découpage* e mnestica poetici, diario intimo e apostrofe violenta, mottetto e delirio, articolando un personale zibaldone che si fa *sottotesto* per la scena.¹⁰ Il volume raccoglie i pezzi giornalistici, spesso manifesti di poetica, emblemi del suo montaggio d'Arte, note di regia talvolta, composti tra il 2004 e il 2011 (l'ultimo brano, *Io soffoco*, è appunto un'impressione del nuovo spettacolo che viaggia in parallelo al volume). Si tratta di un'antologia che aveva conosciuto una prima edizione parziale nel 2009 in Francia, seconda patria di Pippo Delbono e della sua Compagnia, per i tipi di Actes Sud, col titolo *Regards* – un libro d'arte, squisitamente fotografico, accompagnato dalle *maquettes* e appunti di Pippo per lo spettacolo del 2008, *La menzogna*.¹¹

⁹ Cfr. Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, 1992, Bulzoni, Roma 2008 (nuova edizione riveduta e ampliata).

¹⁰ Per una ricognizione degli scritti d'occasione di Delbono all'intersezione dei diversi linguaggi, si rimanda al mio *La battaglia e il suo dopo. Gli scritti di Pippo Delbono tra journal intime e j'accuse*, postfazione a Pippo Delbono, *Dopo la battaglia. Scritti poetico-politici*, op. cit., pp. 257-267.

¹¹ Pippo Delbono inizia a scrivere pezzi d'occasione “giornalistici” (nel senso che appaiono su pagine di giornali quotidiani e/o riviste legate a quelle testate oppure specializzate) a partire dal 2004, su richiesta di due quotidiani *radicali*, l'italiana “Liberazione” e la francese “L'Humanité”, cui si aggiungono poco dopo “L'Unità”, “Europa” e i periodici culturali “D. La Repubblica delle Donne”, “Rolling Stone”, “Alternatives Théâtrales”. Una prima raccolta di questi articoli viene pubblicata in Francia, in traduzione francese, con una selezione di 33 scritti apparsi tra il 2004 e il 2009. Il volume, *Regards*, a cura di Claire David, con le traduzioni di Myriam Tanant, esce all'inizio del 2010 per la casa editrice Actes Sud e si propone come un libro squisitamente d'arte, dove le fotografie, sempre di Delbono, entrano in dialogo con la pagina scritta, sorta di commento paratestuale o “eco – suggerisce la

È una raccolta di cogente attualità, uno spaccato antropologico dell'Italia contemporanea oltre l'oggettività dei fatti, transeunti nell'infiebrata scrittura, aspirante ad un "teatro-in-forma-di-libro", per usare la nota formula di Fernando Taviani,¹² cui Pippo tende.

In questo consiste la forza degli scritti di Delbono, nella poesia e nella *lingua privata* dei suoi spettacoli, nelle schegge di vita vissuta e riabilitata nella cogenza dei fatti del mondo, dallo tsunami alle aggressioni metropolitane, dai bombardamenti missilistici in Medio Oriente alle occupazioni di tetti e gru, ai presidi e cortei in piazza, che disegnano una orografia delle emozioni intercontinentale, espansa e condivisibile. Universale. Come il linguaggio primario, essenziale, dei corpi unici e delle vite non contraffabili, senza menzogna ma anche senza vergogna, degli abitanti della sua scena e oltre la scena. Si pensi al già citato film *Guerra* del 2003, girato a partire dallo spettacolo omonimo del 1998, un *critofilm* costruito sui *fuori scena* della compagnia a Gerusalemme, urbe sacra scempiata dagli orrori della guerra, e culminante nella scena centrale del muto duello di sguardi tra un gatto e un mostruoso topo nel notturno *souk* della città: allegoria del sovvertimento e pervertimento delle regole umane.

Di questa forza rendono conto le brucianti confessioni, quasi pagine di un *cabier* (non senza doglianze), di uno *storyboard*, sulle più militanti testate giornalistiche italiane; ma è soprattutto la loro collocazione nelle pagine delle testate a rimarcare il valore. Delbono non ha una rubrica, uno spazio suo, tantomeno è confinato in una griglia predefinita, dedicata. I suoi pezzi sono apparizioni, sgarci di lucidità non ideologizzata nella cronaca, nella politica, nella cultura; spazi paratestuali di commento, chiose che gettano nel vissuto dell'artista, nella sua percezione di quel momento, nella sua memoria, nel suo presente geografico e familiare, l'impressione di un fatto che sfuma

curatrice – delle sue scelte di vita e del suo lavoro teatrale" (traduzione mia). Tra scrittura e immagine, fanno da *trait-d'union* le *maquettes* e gli appunti di regia tratti dai caotici e "incoerenti" quaderni dell'autore, in stato di creazione per lo spettacolo del 2008 *La Menzogna*. Schizzi, disegni e didascalie nascosti, "au dessous", tra le pagine *ripiegate* del libro. L'edizione italiana fa i conti con un vuoto editoriale e raccoglie la serie completa, o quasi, degli scritti di Delbono, anche quelli successivi al 2009, anno a cui si fermava la precedente francese, componendo una somma ragguardevole di 44 interventi. Per una storia delle edizioni, si vedano le *Avvertenze* all'interno della già citata raccolta italiana, pp. 17-18.

¹² Cfr. Ferdinando Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, 1995, Officina, Roma 2010 (nuova edizione).

nell'anonimato divenendo sottotesto. Si pensi ai continui riferimenti ai suoi viaggi teatrali attraverso culture e storie altre, dal Portogallo a Israele, dal Sudamerica a Sarajevo: tutti *paesaggi* che diventano i supporti di una pausa meditativa, oltre che le occasioni di uno sguardo che si lancia oltre il mare, l'oceano, le Alpi per rifrangersi sul provincialismo italiano.

In molte di queste pagine, lacerti di un *journal intime*, confessioni folgoranti per immediatezza visiva, si trovano diverse occasioni di poetica pura come presentazione o commento del proprio lavoro, quando non intarsi musicali: *La menzogna*, *Obra maestra*, ma anche *La rabbia*, *Il silenzio*, *Urlo*, *Questo buio feroce*, ricorrentemente citati, sono spettacoli che nascono da smottamenti sociali, da fraglie storiche, da rigurgiti (auto)biografici che zampillano urticanti muovendosi tra i due registri opposti dell'universale e del particolare. Qui Delbono parla come se esponesse in terza persona, quasi scrivesse un commento. Diventa il narratore di un protagonista che è lui stesso.

In questo senso si fa urgente la dimensione autobiografica della sua scrittura, al pari del suo teatro, tale da sancire un patto, *autobiografico* appunto, col lettore. Proprio come l'accordo che Delbono sigla con gli spettatori all'inizio dei suoi spettacoli: annullando filtri e diaframmi, irrompendo sulla scena o in platea, facendo entrare l'attualità dentro la storia, quella diegetica e biografica insieme. Si pensi, ad esempio, al monologo iniziale dello storico allestimento di *Barboni* del 1997. Il racconto è scandito in quattro tempi, essenzialmente sospinto dall'iterazione "E poi [...] è successa una cosa", che immette un nuovo episodio dietro cui scorrono come un film gli eventi della Storia (la guerra in Bosnia). Per arrivare al punto in cui la storia privata, per andare avanti, deve interrompersi e lasciare posto a un'altra, e poi un'altra, e un'altra ancora. Tante quanti sono i personaggi, e gli attori, a sua disposizione. Il monologo in questione, nella fattispecie, pone un problema di enunciazione (Benveniste) e di identificazione (Lejeune): "La prima volta che ho detto a mia mamma: «Mamma, sono diventato finalmente un attore» lei mi ha risposto (in dialetto genovese, non so se lo capite): «Ma che ature e ature» [...]".¹³ Delbono cita e re-cita se stesso come altri poeti, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Walt Whitman, Emily Dickinson, Pier Paolo Pasolini, Ber-

¹³ *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, op. cit., p. 74.

nardo Quaranta, metabolizzandoli nella grana della sua voce fino al *découpage* della pagina scritta, supporto di una raccolta, di un album o, perché no, di un *repertorio* da Comico dell'Arte. Nel prologo di Barboni dunque gioca tra la prima e la terza persona singolare, come se riportasse un messaggio altrui, complice l'amplificazione che disloca la voce al livello di una coscienza interiore, con la medesima funzione di un grillo parlante.¹⁴

Osserva lo specialista francese Philippe Lejeune, che si può globalmente definire l'autobiografia "un modo di lettura e insieme un tipo di scrittura, un *effetto contrattuale* storicamente variabile".¹⁵ Delbono con questi scritti opta per una forma ibrida, tutta sua, che affonda le radici, a mio avviso, in due matrici letterarie tutte italiane anche se con infiltrazioni europee.

La prima direttrice è, per l'appunto, quella autobiografica, che recupera la memorialistica ottocentesca, da Silvio Pellico (*Le mie prigioni*, 1831–1832) a l'Ippolito Nievo del romanzo storico *Le confessioni di un italiano* (versione del 1857–1858). La piccola storia, quella trama privata dell'individuo come persona, si tesse nell'ordito della Grande Storia, di quel soggetto sociale che è il cittadino, come rimarca Pellico stesso in un passaggio del suo epistolario:

Ho scritto queste memorie per vanità di parlar di me? Bramo che ciò non sia, e per quanto non possa di sé giudice costituirsi, parmi d'aver avuto mire migliori: – quella di contribuire a confortare qualche infelice coll'esponimento de' mali che patii e delle consolazioni ch'esperimentai essere conseguibili nelle somme sventure; [...] – quella d'invitare i cuori nobili ad amare assai, a non odiare alcun mortale, ad odiare solo irreconciliabilmente le basse finzioni, la pusillanimità, la perfidia, ogni morale degradamento.¹⁶

¹⁴ Circa l'uso della prima, seconda e terza persona pronominale, si fa riferimento alle teorie elaborate da Meyer Schapiro nell'ambito della semiotica della pittura e dell'arte a partire dalle teorie sull'enunciazione di Émile Benveniste. Anche il teorico della letteratura Philippe Lejeune applica la medesima distinzione appoggiandosi però su Gérard Genette. Cfr. Meyer Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, traduzione e cura di Giovanna Perini, Meltemi, Roma 2002; Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, tr. it., Il Mulino, Bologna 1986.

¹⁵ Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, op. cit., p. 49.

¹⁶ Lettera dell'11 agosto 1832, riportata in Silvio Pellico, *Le mie prigioni. Memorie di Silvio Pellico*, a cura di Laura Gatti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp. XXVIII-XIX.

L'altra direttrice è invece quella più marcatamente critico-speculativa che segna l'isolamento come la diversità antropologica – nella nostra storia nazionale – di poeti che fanno politica partendo dall'uso del linguaggio: dal Leopardi delle *Operette morali*, e ancor più dello *Zibaldone*, al Guerrazzi del dramma in forma di romanzo, dei libri-battaglia, fino al Pasolini degli *Scritti corsari* (1975), passando per i *Quaderni del carcere* gramsciani (scritti tra il 1929–1935), con forti richiami nelle forme e nei contenuti all'Émile Zola del celebre *J'accuse*, per finire col Pinter degli scritti civili, veri dardi infuocati contro la politica filostanitense di Blair.

Spesso le autobiografie – scrive Antonio Gramsci nelle osservazioni *indisciplinate* dei suoi *Quaderni* – sono un atto di orgoglio: si crede che la propria vita sia degna di essere narrata perché “originale”, diversa dalle altre [...]. L'autobiografia può essere concepita “politicamente”. [...] Raccontando si crea questa possibilità, si suggerisce il processo, si indica lo sbocco. L'autobiografia sostituisce quindi il “saggio politico o filosofico” [...] in quanto mostra la vita in atto e non solo come dovrebbe essere secondo le leggi scritte o i principi morali dominanti. [...] L'importanza dei particolari è tanto più grande quanto più in un paese la realtà effettuale è diversa dalle apparenze, i fatti dalle parole, il popolo che fa, dagli intellettuali che interpretano questi fatti. Osservazione già fatta del come in certi paesi le costituzioni siano modificate dalle leggi, le leggi dai regolamenti e l'applicazione dei regolamenti dalla loro parola scritta.¹⁷

Ecco allora emergere la dimensione intellettuale di Delbono dalle pieghe intime del suo respiro d'artista: intellettuale *in-civile*, indisciplinato, politicamente scorretto ma soprattutto *dis-organico*. Perché non piegato ad un'ideologia, anche se di sinistra, perché non funzionale all'egemonia culturale di un partito, di una classe, di un ceto, di una lobby.

¹⁷ Antonio Gramsci, *Giustificazione delle autobiografie* [*Quaderno 14* (1) 1932–1935 *Miscellanea*], in *Quaderni del carcere*, vol. III, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1975, p. 1718.

Bibliografia

- Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*, a cura di A. Rossi Ghiglione, introduzione di F. Quadri, fotografie di G. Harari, Ubulibri, Milano 1999.
- Le Corps de l'acteur ou la nécessité de trouver un autre langage (six entretiens romains avec Hervé Pons)*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2004.
- Baldini, G.
Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi, a cura di F. D'Amico, Garzanti, Milano 1970.
- Bentivoglio, L.
Pippo Delbono. Corpi senza menzogna, fotografie di P. Delbono, Barbès, Firenze 2009.
- Delbono, P.
Mon théâtre, a cura di M. Bloedé e C. Palazzolo, Actes Sud, Arles 2004.
Regards, a cura di C. David, fotografie di P. Delbono, Actes Sud, Arles 2010.
Dopo la battaglia. Scritti poetico-politici, introduzione di L. Bentivoglio e G. Migliore, apparato critico e postfazione di S. Mei, fotografie di P. Delbono, Barbès, Firenze 2011.
- Bionda, N. – Gualdoni, C.
Visioni incrociate. Pippo Delbono tra cinema e teatro, introduzione di O. Ponte di Pino, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2011.
- Giammarco, R. di
2 delbono e balanescu=2 amore e carne, blogautore “Che teatro fa”, <http://cheteatrochefa-roma.blogautore.repubblica.it/2011/07/23/2-delbono-e-balanescu2-amore-e-carne/>
- Gramsci, A.
Giustificazione delle autobiografie [Quaderno 14 (1) 1932–1935 Miscellanea], in *Quaderni del carcere*, vol. III, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino 1975.
- Lejeune, P.
Il patto autobiografico, tr. it., Il Mulino, Bologna 1986.
- Mei, S.
Lamarcord di Pippo Delbono. Un'Opera mancata dedicata a Pina Bausch, “Culture Teatrali Online”, <http://www.cultureteatrali.org/focus-on/906-lamarcord-di-pippo-delbono.html>
Il teatro come laboratorio il cinema come progetto. L'eresia filmica di Pippo Delbono, “Rifrazioni”, n. 8, gennaio-aprile 2012 (in corso di stampa).

La battaglia e il dopo. Gli scritti di Pippo Delbono tra journal intime e j'accuse, postfazione a Pippo Delbono, Dopo la battaglia. Scritti poetico-politici, Barbès, Firenze 2011, pp. 257-267.

Pellico, S.

Le mie prigioni. Memorie di Silvio Pellico, a cura di L. Gatti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006.

Schapiro, M.

Per una semiotica del linguaggio visivo, traduzione e cura di G. Perini, Meltemi, Roma 2002.

Schino, M.

Il teatro di Eleonora Duse, 1992, Bulzoni, Roma 2008 (nuova edizione riveduta e ampliata).

Tackels, B.

Pippo Delbono (Écrivains de plateau V), Les Solitaires Intempestifs, Besançon 2009.

Taviani, F.

Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento, 1995, Officina, Roma 2010 (nuova edizione).

Valenti, C.

Guerra, "Rivista Anarchica Online", http://xoomer.virgilio.it/anarchivio/archivio%20testi/256/256_19.htm.