

Tomasz Kaczmarek
Università di Łódź

LA PROPAGANDA SUL PALCOSCENICO: TEATRO DELLA
CONTESTAZIONE SOCIALE IN FRANCIA A CAVALLO
TRA L'800 E IL 900

**Propaganda on the Stage: the Theater of Social Protest
in France between the 19th and 20th Centuries**

Abstract

The author of the article presents the main characteristics of the theater of social protest in France, which enjoyed an indisputable esteem for three decades before the First World War. Anticipating the event of agitprop, that theater, intentionally neglected for almost a century, resorted to various forms of propaganda which aimed to win the favor with the public, a victim of the unfair capitalist system. At first glance, the goal of the anarchist authors was to open the eyes of the poor to the injustices of the bourgeois order and then to incite them to social protest. The dissemination of libertarian concepts was done through naturalist and feminist plays, melodramas and farces which approximated the old tradition of popular theater.

Keywords: propaganda, agitation, protest, feminism, capitalism

Riassunto

L'autore dell'articolo presenta le caratteristiche principali del teatro della contestazione sociale in Francia, che godeva di una stima incontestabile durante i tre decenni precedenti la prima guerra mondiale. Anticipando l'avvenimento dell'agit-prop, quel teatro, trascurato intenzionalmente per quasi un secolo, ricorreva a diverse forme di propaganda che miravano a conquistare il favore del pubblico, vittima del sistema capitalista iniquo. Di primo acchito, l'obiettivo degli autori di matrice anarchica era di aprire gli occhi dei poveri sulle ingiustizie dell'ordine borghese per poi incitarli alla protesta sociale. La diffusione dei concetti libertari si basava su opere naturaliste, femministe, melodrammi e farse che si ravvicinavano alla vecchia tradizione del teatro popolare.

Parole chiave: propaganda, agitazione, contestazione, femminismo, capitalismo

Prima della nascita dell'agit-prop nella Russia post-rivoluzionaria (dal 1917 in poi), la Francia conobbe la diffusione, straordinariamente imponente, del teatro della contestazione sociale nel periodo che andava dal 1880 (anno dell'amnistia per i comunardi) fino al 1914 (anno dello scoppio della Grande Guerra). Nonostante la Francia d'allora fosse considerata come una potenza mondiale, nella *Troisième République* si notavano laceranti disparità economiche tra ricchi e poveri. Questi ultimi presero coscienza delle ingiustizie sociali di un sistema capitalistico che funzionava come una sanguisuga, soprattutto grazie alle attività delle numerose Università Popolari, Case del Popolo nonché Camere del lavoro, dove i militanti di matrice anarchica tenevano conferenze sullo sfruttamento degli operai. L'idea dell'emancipazione del proletariato era anche lanciata dagli scrittori politicamente impegnati: attraverso le loro opere incitavano le classi povere a rivoltarsi contro i loro oppressori. A quell'epoca si pubblicavano opuscoli propagandistici e volantini, come pure venivano allestiti spettacoli che affrontavano apertamente gli spinosi problemi degli umili, in cui gli autori denunciavano le atrocità dell'ordine borghese. Così nacque il teatro di protesta (Ebstein, 1991; Ebstein, 2001), trascurato dagli studiosi per oltre cento anni (probabilmente per motivi ideologici), che anticipava il teatro di agitazione e che aveva come scopo la propaganda politica. A tale proposito è interessante studiare determinati testi dei drammaturghi francesi a forte contenuto ideologico, dove riscontriamo le vecchie tecniche di persuasione.

Nel secondo Ottocento, la presenza dell'elemento propagandistico si rivela praticamente sconvolgente, dato che il ruolo delle masse svolgeva un peso sempre più importante nella società (Le Bon, 1895: 28). Il potere non esitava a servirsi della manipolazione dell'opinione pubblica per fini non sempre onesti. D'altra parte, anche gli oppositori alla classe detentrica dei capitali ricorrevano agli stessi mezzi, per diffondere messaggi dissidenti. Senz'altro gli autori contestatari cercavano di fare una semplice presentazione dei fatti nella loro completezza e pienezza, ma, desiderosi di conquistare il favore del vasto pubblico incitandolo a scompaginare il malvagio sistema capitalista, non potevano non confrontarsi con l'elemento propagandistico. Tuttavia, l'obiettivo principale dei ribelli era di risvegliare la coscienza del popolo a riguardo delle insidie delle istituzioni borghesi. D'altronde va detto a proposito che il termine «propaganda», contrariamente al francese o all'inglese, in russo non presentava nessuna connotazione negativa, anzi si riferiva principalmente ad una semplice diffusione di idee e non era connotato con il fornire notizie a scopo di

ottenere intenti particolari. È proprio in quest'accezione del termine che, secondo Alain Badiou, bisognerebbe esaminare il teatro francese della contestazione sociale di quell'epoca. Il filosofo francese sostiene che quel teatro, avente indubbiamente scopi propagandistici, era però sprovvisto di un esplicito traguardo moralistico.

Poiché la maggioranza dei ceti più bassi della società di quell'epoca era analfabeta e dunque disponeva solo della lingua parlata, gli intellettuali di stampo anarchico ricorrevano non soltanto all'organizzazione di incontri durante i quali avrebbero tenuto discorsi infervorati sui soprusi del sistema borghese, ma – conoscendo la forza del teatro – allestivano spettacoli che potevano divulgare in modo più efficace le idee rivoluzionarie. Quel teatro, prima della nascita dell'agit-prop, agiva già per la rivendicazione delle classi subalterne (Brunetti, 2004: 143). Si trattava di testi didascalici che costituivano appelli rivolti al proletariato perché giungesse alla mobilitazione contro l'ordinamento borghese, tratti dalla vita quotidiana, interpretati da attori dilettanti (Ropa, 1988: 116–120), o spesso dagli operai stessi. Le rappresentazioni si componevano di poesie, quadri viventi, di scene satiriche o melodrammatiche. Dacché non potevano essere eseguite nei teatri ufficialmente sovvenzionati, esse venivano messe in scena nello spazio del vissuto: nelle strade, nelle piazze, nei cortili, davanti alle fabbriche e via dicendo.

Tra i moltissimi testi (del resto numerosi sono spariti nel nulla) primeggiavano i drammi a tematica sociale che descrivevano la condizione precaria del proletariato nella Francia capitalista. Quello che colpisce a prima vista nelle *pièces* realistiche è una chiara contrapposizione di due gruppi di personaggi che rappresentano concezioni e modi di vivere opposti. L'operaio viene sempre messo di fronte al borghese, suo boia: questo rapporto simboleggiava la dialettica della figura servo-padrone. Il lavoratore, immerso nel disagio e nella miseria, era descritto come una vittima del sistema disonesto, una vittima che non riusciva a sbarcare il lunario, mentre l'altro, opulento e autorevole, trascorrevano il proprio tempo tra i piaceri e le comodità della vita, a danno dei diseredati. Il povero personificava dunque tutte le qualità positive (che permettevano allo spettatore di immedesimarsi nel personaggio), invece il borghese era raffigurato come un aguzzino infame, destinato a destare giustamente il disdegno del pubblico. Alle caratteristiche morali corrispondevano gli attributi dell'aspetto esteriore – l'uno non potendo sottrarsi a l'altro. Il proletario è magro, trascurato, ma allo stesso tempo coraggioso, diligente, capace, modesto e responsabile. Analogamente, il *bourgeois*

è brutto, repellente, obeso, il ché non stupisce poiché è sconsiderato, pigro, presuntuoso, codardo, scaltro, stupido e così via. Questa dicotomia mostrava senza ombra di dubbio da quale parte fossero schierati gli scrittori. Tutti i testi teatrali a contenuto sociale si basavano dunque su questa categorizzazione dualista.

In prevalenza sono drammi che, concordi con l'estetica naturalista, esibiscono le condizioni insicure dei plebei. Offrendo una dimostrazione dello stato di indigenza, gli autori desideravano sensibilizzare il pubblico sulle ingiustizie sociali. In *La Gabbia* (1898), dedicata ai «disperati», Pierre Descaves racconta la storia di una famiglia umile che, priva di ogni mezzo di sopravvivenza, decide di suicidarsi mentre in *Biribi* (1906, tratto dal romanzo di Georges Darien *Biribi, disciplina militare*), lo scrittore denuncia gli abusi nei bagni penali, dove i detenuti subiscono umiliazioni fisiche e morali. *Signor Avvoltoio*¹ (1911) di Jean Conti e Jean Gallien costituisce una recriminazione contro la borghesia spietata e lussuriosa. Il protagonista dal nome eloquente, un feroce padrone di un palazzo, caccia via una giovane donna che ha appena perso un figlio e che ha osato respingere il corteggiamento del vecchio libidinoso nonché rognoso.

Tra le opere sociali, troviamo anche quelle che contengono un appello esplicito all'azione sovversiva contro i furfanti al potere². Nel *Minatore e soldato* (1896), Tola Dorian mostra gli ultimi preparativi per demolire le chiuse, simbolo del sollevamento degli operai delle cave contro la direzione imperturbabile. *Capofabbrica* (1901) di Merlet presenta il conflitto tra il direttore, indifferente alle miserie degli operai e il lavoratore che, per salvare la vita dei suoi compagni, chiama alla rivoluzione contro il capitale; in *Sciopero rosso* (1909) di Conti e Gallien assistiamo allo scontro tra i rivoluzionari, pronti a combattere il capitalismo, e i moderati, propensi invece alla collaborazione con la socialdemocrazia. Gli autori affrontano quell'argomento per criticare la condotta dei riformisti e convincere gli indecisi che solo attraverso la lotta diretta e comune gli operai potranno liberarsi dal giogo della servitù.

¹ Essendo un uccello rapace di grandi dimensioni, che si nutre di carogne, l'avvoltoio significa anche una persona avida e predatoria. Si pensi anche ai *Corvi* (attorno al 1878) di Henry Becque dove gli opportunisti approfittano della famiglia addolorata per appropriarsi senza scrupoli dei suoi beni.

² Cf. T. Kaczmarek (2018). Le prolétaire révolté dans le théâtre français au tournant du XX^e siècle. In Kędzia-Klebeko, B., Kricka, A. & Weber, P.-F. (ed.), *Les (r)évolutions de l'homme engagé – perspective littéraire et culturelle*, Éditions de l'Université de Szczecin, pp. 111-119.

Il teatro della contestazione annoverava tra i suoi esponenti scrittrici che lottavano per l'emancipazione della donna sul piano economico, giuridico e politico. Vera Starkoff, ammiratrice di Ibsen, cerca nei suoi drammi didattici di esortare ad accordare alla donna gli stessi diritti civili di cui godono gli uomini. Nell'*Amore libero* (1901?) l'eroina, abbandonata da uno spensierato amante dell'alta-borghesia, esige la libertà di educare da sola il suo bambino e nell'*Unica uscita* (1904) la giovane protagonista lascia la sua famiglia, benestante e ipocrita, per dedicarsi alla vita semplice accanto ad un rivoluzionario generoso. Se Starkoff pone l'accento piuttosto sull'educazione delle masse, Nelly Roussel sprona esplicitamente le donne alla ribellione contro il sistema falloocratico e la Chiesa cattolica. Nella sua breve opera *La Rivolta* (1903), l'autrice immagina una scena con quattro personaggi allegorici: Eva, La Società, La Chiesa e La Rivolta. Incatenata per il «fallo imperdonabile», la prima peccatrice chiede pietà, ma siccome non ottiene grazia, incrimina la Chiesa e la Società di averla ridotta in schiavitù. Dopo questa accusa tanto solenne quanto blasfema piomba La Rivolta che scarcererà la povera donna facendo di lei l'incarnazione della redenzione femminile. *Il peccato di Eva* (1913) racconta la storia della compagna di Adamo che, esausta della noia paradisiaca, si mette in testa di violare il codice di Dio, che accusa, per di più, di sadismo e di egoismo. Quando viene l'Angelo per rimproverare la «malfattrice» per poi cacciarla via, lei si fa scherno dell'ammonimento e insorge contro il messaggero celeste dichiarando che è stata lei a decidere di lasciare quel posto insopportabile al fine di cercare una vera vita. In un altro dramma, essenzialmente realista, *Perché loro vanno in chiesa*, (1911?), l'autrice si concentra sulla condizione della donna nella società dominata dagli uomini, dove la messa domenicale le appare l'unico evento festoso nella sua tetra esistenza.

Oltre ai «melodrammi sociali» o «opere realiste», dove prevalevano i toni seri talora eccessivamente sentimentali ritenuti adatti per suscitare commozione, anche il genere comico godeva di stima popolare. Non si trattava di componimenti con lo scopo di eccitare un facile riso, ma di testi che avevano il compito di stimolare la riflessione critica dello spettatore. A questo proposito gli scrittori si rifacevano alla tradizione medievale del teatro faceto (Souiller, 2004: 94), poiché la farsa era ricca di spunti polemici e corrosivi. Anche *sottie*³, basata sulla satira sociale, si iscriveva nell'ottica

³ Falsamente sciocchi i *sots* si permettevano ogni tipo di cattiveria nei confronti delle personalità influenti senza pertanto temere la loro ira.

del teatro di propaganda (Koopmans, 2002: 124). Questi due generi, anticipando con le loro esagerazioni e spropositi il teatro dell'assurdo (Knight, 1971: 183–189), contribuirono più significativamente a diffondere la *vulgata* libertaria.

Proprio questo «teatro comico», pur essendo ambientato nell'epoca remota, rimane sempre di attualità poiché sbeffeggia la natura umana da sempre imperfetta. Anche nelle opere comiche l'opposizione schietta tra i poveri e i magnati doviziosi e feroci è uno degli elementi essenziali. *I Degenerati* (1897) di Michel Provins costituisce un ritratto grottesco sui potenti del mondo che non sono altro che pervertiti e inetti che vivono a discapito dei lavoratori. Non è meno mordente la caricatura dei pilastri della società in *Ma qualcuno turbò la festa* (1900) di Louis Marsolleau, dove l'azione è strutturata a tipi fissi: durante il banchetto accompagnato da alcolici (che il drammaturgo paragona sarcasticamente all'ultima cena) a cui prendono parte, tra l'altro, il banchiere, il generale, il giudice, il vescovo nonché la cortigiana, arriva uno sconosciuto che chiede loro l'elemosina. All'inizio gli ospiti si mostrano indifferenti alla miseria di quel poverello che personifica le masse anonime, ma quando quell'intruso si presenta per la terza volta per esprimere l'ira del popolo, i commensali terrorizzati si salvano con la fuga. *Barbapoux* (1900) rappresenta il giornalismo al soldo della borghesia, che consiste nell'incrinare i lettori. Il protagonista eponimo (che ha una barba piena di pidocchi) è un tipo più che rivoltante: erutta, emette peti, si comporta in modo rozzo. Puzza perché non si lava (odia l'acqua e il sapone), il suo alito cattivo, la traspirazione eccessiva e soprattutto la flatulenza rumorosa e maleodorante sono i suoi principali attributi a cui vanno aggiunte la cupidigia e la prevaricazione. Accompagnato, tra l'altro, da un prete sempre goloso, un generale guerrafondaio e una contessa nazionalista e antisemita, Barbapoux si fa custode del sistema borghese disonesto. Con i suoi accoliti (anche essi particolarmente stupidi e ributtanti) egli imprigiona l'Opinione Pubblica, una giovane ragazza candida, a cui cerca di inculcare stupidità di ogni genere. I tre giovani intellettuali tentano – dapprima invano – di liberare la povera fanciulla dalle mani del despota, ci riescono unicamente grazie all'ingegnosità di un lavoratore: gli intellettuali e gli operai devono unirsi nella lotta comune contro il regime capitalista, ecco l'insegnamento pratico che il pubblico dovrebbe trarre dallo spettacolo.

Il quadro del presente articolo non consente un elenco esauriente di tutti i drammaturghi che, come Octave Mirbeau – la cui opera grandiosa è stata ben studiata (Lemarié, Michel, 2011), sconvolsero i gusti teatrali

e ideologici di quell'epoca. Con opinioni audaci ed innovative, quel teatro si inserì nelle tendenze dell'avanguardia⁴ diffusasi specialmente nei primi decenni del Novecento. A parte certe ricerche formali che, per dire la verità, attingevano dalla vecchia tradizione popolare, la scena contestatrice si distinse anzitutto per le sue argomentazioni sociali miranti a far aprire gli occhi ai lavoratori sulle insidie del regime borghese. Di fatto, certe tematiche ricorrenti si possono sintetizzare nei seguenti punti:

1. Malgrado una forte corrente anticlericale avente origine a partire dall'Illuminismo, la Chiesa in Francia godeva di privilegi che le permettevano di intervenire impunemente nell'ambito sociale e soprattutto politico fino al 1905, anno della separazione ufficiale tra lo Stato e la Chiesa. Il clero era particolarmente odiato dai ribelli rivoluzionari che consideravano ogni religione come una forza reazionaria. Non è dunque sorprendente che nelle opere degli anarchici i personaggi ecclesiastici, immemori dell'insegnamento spirituale di Cristo, venivano rappresentati come individui fondamentalmente perversi, golosi, sempre avidi non solo di cibo, ma anche di ricchezze e di potere.

2. Secondo i libertari lo Stato è indesiderabile e dannoso. Nelle opere del teatro della contestazione si rispecchiavano due categorie del pensiero anarchico: anarco-socialismo e anarco-individualismo. Nel primo caso si desiderava mostrare la possibilità di un'organizzazione societaria basata sulle associazioni volontarie, mentre nel secondo ci si focalizzava sulla libertà assoluta dell'individuo. In ambedue i casi lo Stato era percepito come un nemico di fronte ad ogni emancipazione sociale. Per questo motivo ogni forma di un'autorità regolatrice andava combattuta pacificamente oppure attraverso alcune misure coercitive considerate occasionalmente inevitabili.

3. In varie opere si notavano le conseguenze deleterie del capitalismo sulle famiglie povere: alcolismo, malattie, prostituzione. Lo Stato puniva il vagabondaggio, ma non faceva nulla per rimediare alla condizione fragile dei nuclei familiari poveri, così contribuendo alla loro frantumazione. Gli autori dimostravano che lo Stato si interessava delle famiglie bisognose unicamente nella prospettiva dell'indice di natalità: l'ordine borghese avrebbe avuto bisogno di soldati, capaci di sacrificarsi per la patria e di difendere gli interessi economici dei benestanti.

⁴ Anche l'agit-prop sovietico presentava certe caratteristiche di avanguardia. Ma dal 1934, anno in cui fu ufficialmente instaurato il social-realismo, ogni uso di forme avanguardiste venne scoraggiato a favore dell'espressione artistica che celebrava unicamente il progresso socialista.

4. Tralasciando le opere delle autrici apertamente femministe, non si notano drammi importanti dedicati esclusivamente alla questione femminile. Se la donna veniva descritta come una vittima del sistema capitalista, quel fenomeno era evocato piuttosto nel contesto più vasto dell'ineguaglianza economica tra ricchi e poveri. A volte le autrici, come nel caso della Roussel, deploravano che i loro compagni – anche loro impegnati nei problemi sociali – si mostrassero indifferenti alla tematica dell'emancipazione femminile.

5. Nelle opere «naturaliste» i poveri venivano spesso rappresentati come figure tragiche che vengono schiacciate dal sistema disumano. Ciò nonostante, non mancavano personaggi che ricusassero la loro condizione umile e, piuttosto che rassegnarsi, tendevano a sovvertire l'ordine costituito. Il protagonista esemplare lottava contro lo spietato regime che sanciva lo sfruttamento dei poveri da parte dei ricchi. Consco di quest'ingiustizia, l'eroe di questi drammi esortava i propri compagni alla rivolta (sciopero, autodifesa, rivoluzione, terrorismo), avvertendo loro del pericolo dell'inattività. Mosso dagli ideali libertari, egli si faceva araldo del movimento di contestazione sociale.

6. Nei drammi dei ribelli venivano attaccati tutti i pilastri della società borghese e cioè i capitalisti che sfruttavano il lavoro dei poveri (ivi compreso quello dei bambini) per assicurarsi un buon tenore di vita. Gli autori descrivevano e prendevano di mira uomini politici che non badavano che ai loro propri interessi. I militari (specialmente i generali) erano presentati come veri sadici, persuasi che cadere per la patria era il dovere patriottico dei soldati semplici. I banchieri venivano accusati di manipolazioni illecite – a questo proposito è possibile talora rintracciare voci antisemite. Anche il clero, intellettualmente rammollito, ma animato dalla ricerca di ricchezze, era lo zimbello degli scrittori di stampa anarchica.

*

Ogni tipo di teatro impegnato politicamente sfrutta ineluttabilmente diversi metodi di propaganda. Ciononostante, nel caso della scena francese il termine «propaganda» è da considerarsi privo di connotazioni negative, poiché intesa come azione che mirava prima di tutto a dare la sveglia al popolo inconscio delle ingiustizie sociali. Dietro le attività degli autori anarchici non ci fu un organismo politico omogeneo che sostenesse la loro lotta sociale. Nelle loro opere si rispecchiavano diverse tendenze di pensiero libertario, dall'individualismo alla battaglia collettiva.

Diversamente, nella Russia sovietica il Dipartimento per l'agitazione e la propaganda, in quanto organo ufficiale del partito comunista, sorvegliava scrupolosamente sulla «corretta» diffusione degli ideali del marxismo-leninismo. Lo stesso accadde nell'Italia sotto Mussolini, dove ogni tipo di espressione artistica faceva elogio del regime fascista, anche se il teatro non conobbe un gran successo al riguardo⁵. La particolarità del teatro della contestazione sociale risiede dunque nel fatto che esso non si ispirava a una ideologia (per di più statalista), ma puntava sulla libertà di espressione, sulla svariatazza di posizioni libertarie eterogenee. Ed era proprio questa polifonia, inaccettabile nei Paesi autoritari, che terrificava il potere. È presumibile che l'aspetto rivoltoso fosse all'origine del silenzio sotto cui passò per lunghi decenni la scena rivoluzionaria francese: silenzio che, come affermava Aldous Huxley, è un vero trionfo della propaganda (da parte dell'establishment politico) sulla verità. Secondo Alain Badiou, nel teatro della contestazione sociale gli autori rigettano i toni moraleggianti per scoprire «Le Grand Mécanisme» che divide l'umanità in due classi: schiavi e padroni (Badiou, 2001: 7–14). Agli occhi del filosofo francese, non basta rappresentare l'«oppressione» deplorando le disuguaglianze – che, a dire il vero, non vanno oltre le lamentazioni (e questi possono solamente rafforzare e consolidare lo *status quo* sociale), ma bisogna portare a far scintillare l'intelligenza critica del pubblico, e cioè, mettere in scena la «coscienza dell'oppressione».

Bibliografia

- Antonucci, G. (2012). *Storia del teatro contemporaneo*. Roma: Edizioni Studium.
- Badiou, A. (2001). Destin politique du théâtre, hier, maintenant. In Ebstein, J. et al., *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat: 1880–1914*, pp. 7–14. Paris: Séguier/Archimbau.
- Brunetti, S. (2004). Eteronomia dell'arte: il teatro politico. In Artioli, U. (ed.), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870–1950)*, pp. 143–154. Roma: Carocci Editore.
- Ebstein, J. et al. (1991). *Le théâtre de contestation sociale autour de 1900*. Paris: PUBLISUD.

⁵ Nonostante la creazione della Corporazione dello Spettacolo «il fascismo non volle o, forse, non poté far nulla contro i gusti cauti e conservatori del nostro pubblico» (Giovanni Antonucci, *Storia del teatro contemporaneo*, Edizioni Studium, Roma, 2012, p. 107). Per saperne più consultare: Enzo Mauri, *Rose scarlatte e telefoni bianchi*, Albete, Roma, 1981; Leopoldo Zurlo, *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1952; F. Doglio, *Il teatro pubblico in Italia*, Bulzoni, Roma, 1969; Silvio D'Amico, *Il teatro non deve morire*, Eden, Roma, 1945.

- Ebstein, J. et al. (2001). *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat: 1880–1914*. Paris: Séguier/Archimbau.
- Knight, A. E. (1971). The Medieval Theater of the Absurd. *Publications of the Modern Language Association of America*, 86, pp. 183–189.
- Koopmans, J. (2002). Les éléments farcesques dans la sottie française. In Hüsken, W. & Schoell, K. (ed.), *Farce and Farcical Elements*, pp. 121–141. Amsterdam–New York: Editions Rodopi B.V.
- Le Bon, G. (1895). *Psychologie des foules*. Paris: Édition Félix Alcan.
- Lemarié, Y. & Michel, P. (2011). *Dictionnaire Octave Mirbeau*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- Ropa, E. C. (1988). *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo del Novecento*. Bologna: Cue Press.
- Souiller, D. (2004). Le forme comiche medievali. In Souiller, D. & Troubetzkoy, W. (ed.), *Letteratura comparata*. Roma: Armando Editore.