

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 10, n. 1 | 2021

aA
ccademia
university
press

Scritture della performance

vol. 10, n. 1
2021

direttore **Alessandro Pontremoli**
vicedirettore **Antonio Pizzo**

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino
Florinda Cambria Università degli Studi di Milano
Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli
Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Kris Salata Florida State University
Carlo Sini Università degli Studi di Milano

comitato editoriale

Edoardo Giovanni Carlotti
Roberta Carpani
Livia Cavaglieri
Fabrizio Deriu
Valentina Garavaglia
Fabrizio Fiaschini
Susanne Franco
Massimo Lenzi
Leonardo Mancini
Eva Marinai
Federica Mazzocchi
Armando Petrini
Annamaria Sapienza
Stefano Tomassini

segreteria di redazione

Giacomo Albert, Emanuele Giannasca,
Leonardo Mancini, Matteo Tamborrino

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2021 Mimesis Journal. Scritture della performance. Rivista semestrale di studi
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino

Studi
Um



direttore responsabile
Antonio Attisani

editore
Accademia University Press, Torino

ISBN 9791280136596

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis...
e sulla piattaforma <https://journals.openedition.org/mimesis/>

per abbonamenti e acquisti di singole copie:
info@aAccademia.it

aA
ccademia
university
press

Indice

MJ, 10, 1 | 2021

SAGGI

- Uova fatali. II*
Il sistema scenico-drammatico neosovietico russo
negli anni della formazione (1924-1928) 5
Massimo Lenzi
- Dido and Aeneas: Mark Morris e il dramma di Didone* 27
Maria Venuso
- I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova*
Appunti per uno studio sonoro 63
Emanuela Chichiriccò
- Le invenzioni tecnologiche di Michele Sambin nello spazio teatrale* 91
Flavia Dalila D'Amico
- Regia rimediata e partecipativa*
Un caso della Compagnia Deflorian/Tagliarini 109
Viviana V. F. Raciti

PUNTI DI VISTA

- Esplorare la commedia romantica shakespeariana*
al Silvano Toti Globe Theatre di Roma
Conversazione con Loredana Scaramella (parte seconda) 127
Maddalena Pennacchia e Fabrizio Deriu
- Piazza degli eroi di Thomas Bernhard: l'uomo, il tempo e la storia* 145
Intervista a Roberto Andò
Annamaria Sapienza

LETTURE E VISIONI

*Per un'analisi dell'esperienza teatrale
attraverso i luoghi dello spettacolo* 157
Benedetta Pratelli

Weathering Shakespeare: quando il clima si fa teatro 165
Francesca Forlini

ABSTRACTS 173

GLI AUTORI, LE AUTRICI 177

MIMESIS JOURNAL BOOKS 179

Uova fatali. II

Il sistema scenico-drammatico neosovietico russo negli anni della formazione (1924-1928)

Massimo Lenzi

Il ritorno del MCHAT nel regno di Mejerchol'd (1924-1926)

In sede storiografica, il processo inauguratosi nel MCHAT con l'emancipazione dei suoi due Studi principali risulta talora genericamente appiattito nei termini di una sua generica, progressiva normalizzazione e più o meno pervicacemente perseguita canonizzazione, quasi che, privata degli stimoli, quand'anche provocatori e sinanche "eretici", che le aveva garantito in precedenza l'opera pedagogica di Suleržickij, Vachtangov e Michail Čechov, il teatro avesse inerzialmente e/o volutamente ripiegato su terreni meno ardui, onde riconquistare consensi e crediti presso un'*intelligencija* che, inizialmente sedotta e stregata dalle più o meno mirabolanti imprese mejerchol'diane, trovava sempre più opportuno prendere le distanze dall'egemonia politico-culturale del Maestro di Penza, tuttavia in quel tratto ancora vigente.

In realtà, non poco tortuoso fu il percorso interno che solo nella seconda metà degli anni Trenta avrebbe condotto alla sanzione del MCHAT come unico modello ufficiale del teatro drammatico di regime. Resoconti più capillari e approfonditi di quanto sia possibile e auspicabile proporre in questa sede muterebbero probabilmente in un aspetto intermedio la doppia – ma per molti versi speculare – immagine che la storia tuttora ne rimanda: quella d'origine russo-sovietica, più o meno palesemente volta a sottacere le contraddizioni e i compromessi del collettivo e dei due patriarchi; l'altra, da noi più diffusa, che ci mostra una china d'ineluttabile decadenza conformista, in una sorta d'involontaria parodia del *Romanzo teatrale* dedicato al MCHAT da Michail Bulgakov, che di quella vicenda – com'è noto e come peraltro avremo fra poco modo di ricordare – sarebbe stato sovente partecipante.

Ora, la teatrologia più avvertita non ha mai mancato di rilevare come, sin dal primissimo Teatro-Studio di via Povarskaja, che Stanislavskij aveva voluto affidare all'inesperto "figliol prodigo" Mejerchol'd onde accelera-

re il processo di rinnovamento e adeguamento del teatro (peraltro fresco orfano di Anton Čechov) al tumultuoso *Zeitgeist* corrente nei giorni rivoluzionari del 1905, un rapporto organico diretto fra Studi e produzioni del MCHAT fosse stato sempre problematico, e avesse sortito effetti continuamente e positivamente tangibili solo tra il 1906 e il 1912. Né si è mancato di notare come proprio al termine di quella fase si debba retrodatare l'inizio del processo di standardizzazione delle produzioni del MCHAT, che dopo il 1912 non aveva più saputo proporre produzioni d'impatto innovativo paragonabile a quelle che, dal *Gabbiano* ad *Amleto*, avevano punteggiato la fulgida traiettoria del teatro moscovita nel firmamento dell'arte scenico-drammatica russa e mondiale.

Se dunque il MCHAT mai ripiegò sulle posizioni acquisite dal retaggio esclusivo delle proprie, autonome ricerche, ciò era avvenuto almeno un lustro prima dell'Ottobre. E rimarrebbe poi da chiedersi cosa fosse “conformista” nel 1924, ovvero (come si è detto) all'apice della *mejerchol'dščina*... Vero è piuttosto che l'emancipazione di TIV e MCHT-2 venne a coincidere con un periodo di rinnovato vigore del MCHAT: fu proprio tra 1926 e 1927 che il teatro seppe e volle infatti – per scelte e volontà stilistico-creative indipendenti (quand'anche, certo, magari non scevre da considerazioni tattiche) – integrare il proprio repertorio con produzioni vitali e innovative, tali da fargli riconquistare nel panorama scenico-drammatico una centralità che di fatto aveva perduto da circa quindici anni, affiancandosi al TIM in tale posizione egemone. Tutto ciò si dovette soprattutto a tre spettacoli, dalle premesse e dagli esiti peraltro assai diversi.

Il 23 gennaio 1926, presentando la propria versione dell'ostrovskijano *Gorjačee serdce* (Cuore ardente), Stanislavskij aveva forse inteso apporre sugli atti delle celebrazioni ostrovskijane della stagione 1923-1924 il proprio tardivo sigillo, accanto a quelli, così eterogenei, di Tairov, Mejerchol'd ed Ejzenštejn.¹ Ansioso forse di inserirsi nel nuovo *mainstream* coniato dalla

¹ Per un'analisi degli esiti scenici talora paradossali epperò massimamente emblematici a cui, nell'ambito di un tentativo di ricomposizione sintetica della polemica tra “accademici” e “sinistristi”, aveva allora condotto l'appello di Lunačarskij: «Indietro tutta, a Ostrovskij!», rimando al mio precedente lavoro *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo & Immagine, Torino 2004, pp. 10-14. Nella fattispecie, i tre allestimenti a cui ci riferiamo nel testo e con i quali Mejerchol'd, Tairov ed Ejzenštejn avevano allora risposto all'appello del Narkompros, erano stati rispettivamente *Les* (La foresta), *Groza* (Luragano) e *Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty* (Anche il più saggio si sbaglia); quest'ultimo, peraltro, aveva preceduto di qualche mese l'inizio ufficiale della “campagna” ostrovskijana promossa da Lunačarskij.

«maschera sociale» mejerchol'diana,² il regista rinunziò sostanzialmente al proprio consacrato retaggio stilistico, adottando criteri affatto inediti per il MCHAT.³ Così, anziché muovere dall'analisi minuziosa delle intime motivazioni di ciascun personaggio, egli volle attribuire loro la funzione di carattere-emblema d'ipotizzate essenze psico-sociali del notabilato mercantile-provinciale della vecchia Russia dipinta da Ostrovskij, quali (dai nomi dei protagonisti) il «kuroslepovismo», il «gradoboevismo» e il «chlynovismo». Volgendo a tal fine l'arsenale di caratterizzazioni peculiare a qualsiasi interprete del MCHAT, Stanislavskij ricorse però a inedite *mizansceny* grottesche e ad una veste scenica palesemente ispirata a quella del furoreggiante *Les* di Mejerchol'd, ove i tipici oggetti delle case di mercanti erano presentati «in forme rese iperbolicamente grossolane», nonché correlati da un segno di «ironica derisione» al lirismo paesaggistico della «natura russa»⁴ invalso negli allestimenti tradizionali della *pièce*.

Accanto al mostro sacro Ivan Moskvina e a veterani come Vladimir Gribunin (che nella parte di Kuroslepov attinse qui il vertice di una carriera attoriale sino ad allora avara di grandi occasioni), Stanislavskij presentò per la prima volta al pubblico moscovita Michail Tarchanov, fratello di Moskvina e stella provinciale ingaggiata dal MCHAT alla vigilia della tournée in Occidente, e si avvalse di un pugno di allievi del Secondo Studio (la «tremante cerbiatta»⁵ testé ricondotta nel patriarcale recinto), per tre

² Questa definizione critica, allora già corrente, era stata coniata dall'autorevole teatrologo Boris Alpers, che l'avrebbe poi recata nel titolo del proprio classico *Teatr social'noj maski* [Il teatro della maschera sociale], Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1931.

³ Un'indubbia funzione di raccordo tra le nuove ricerche e le gloriose tradizioni del MCHAT nell'ambito della commedia classica aveva peraltro avuto nel 1925 una nuova edizione di *Gore ot uma* (Che disgrazia l'ingegno), il classico di Aleksandr Griboedov con cui nel 1906 Stanislavskij aveva acquisito al repertorio del MCHAT anche l'ambito sino ad allora pressoché inusitato della commedia patria, ottenendo in quest'impresa un indiscusso successo che era stato definitivamente sancito dal *Revizor* del 1908. Nell'occasione Stanislavskij aveva chiamato al suo fianco Nikolaj Gorčakov, neo-laureato regista al Terzo Studio, affiancando al Čackij di Jurij Zavadskij giovani talenti e futuri maestri come Ol'ga Androvskaja, Vladimir Eršov e Boris Livanov.

⁴ Cfr. *Istorija russkogo sovetskogo dramatičeskogo teatra* [Storia del teatro drammatico russo sovietico], 2 voll., Prosveščenie, Moskva 1984; vol. I (1917-1945), a cura di Ju. A. Dmitriev e K. L. Rudnickij, p. 136. (Più oltre citeremo questo lavoro con la sigla IRSDT, seguita dal numero del volume e della pagina).

⁵ Così nel luglio 1924 Stanislavskij aveva definito il Secondo Studio in una lettera a Nemirovič-Dančenko: cfr. M. Lenzi, *Uova fatali. I*, «Mimesis Journal», 9. 2 (2020), p. 123 (n. 38).

dei quali (Boris Dobronravov,⁶ Klavdija Elanskaja⁷ e Nikolaj Chmelëv⁸) *Gorjačee serdce* segnò il punto di svolta di una lunghissima e fulgida carriera, nonché dell'esordiente Aleksej Gribov,⁹ a cui venne affidata la parte di Sidorenko.

«Autenticamente monumentale e autenticamente teatrale»,¹⁰ lo spettacolo

afferrava lo spettatore e lo trascinava implacabile con sé nel baratro della vecchia Rus' di provincia. (...) Sì, era quella la Rus' stordita dal sonno, quella

⁶ Ammesso per concorso al MCHT come collaboratore nel 1915, sino al 1918 Dobronravov era stato impegnato esclusivamente al Primo Studio. Nel 1919-1920 aveva organizzato un teatro autoattivo presso l'Armata Rossa, e dopo una breve permanenza al Secondo Studio era stato aggregato alla *troupe* del MCHAT per la *tournee* del 1922-1924.

⁷ Entrata al Secondo Studio nel 1920, quattro anni dopo Elanskaja era confluita nella *troupe* del MCHAT, dove sarebbe rimasta per tutta la vita (conclusasi nel 1972) creandovi l'ultimo *obraz* nel 1967.

⁸ Figura ricca e complessa di attore, regista e pedagogo, Chmelëv avrebbe tra l'altro cercato sin dagli anni Trenta di riprendere un'esperienza laboratoriale autonoma, fondando un proprio Studio (1932), poi fatto confluire d'autorità nel 1937 con il Teatr imeni M. N. Ermolovoj (TIE; Teatro drammatico Ermolova) – attualmente denominato Moskovskij dramatičeskij teatr imeni M. N. Ermolovoj (Teatro drammatico Ermolova di Mosca), che anche grazie al suo influsso sarebbe diventato nel dopoguerra una delle scene principali del Paese. Dal 1943 al 1945, anno della sua morte, avrebbe altresì assunto la direzione stessa del MCHAT.

⁹ Di umili origini, Gribov aveva preso a frequentare diciottenne l'amatoriale Studija im. Gor'kogo (Studio Gor'kij), dando poi gli esami per l'ammissione al Secondo Studio del MCHT, e passando nel 1922 alla scuola istituita presso il Terzo Studio, dove si era diplomato nel 1924 recitando Mr. Craggs nel dickensiano *The Battle of Life* diretto da Gorčakov. Con la *troupe* di questo spettacolo era entrato subito a far parte del MCHAT, dove sarebbe rimasto sino alla morte (1977), creando decine di *obrazy* del nuovo repertorio e rilevando dai maestri della precedente generazione molte parti-chiave della storia di quel teatro: fra tutte, il Foma Opiskin di *Selo Stepančikovo*, anche nella versione televisiva curata dal MCHAT nel 1973, il Sobakevič di *Mërtvye duši*, il Chlynov di *Gorjačee serdce*, il Luka di *Na dne* e, nelle nuove edizioni čechoviane degli anni Quaranta, l'Epichodov di *Il giardino dei ciliegi* e il il Čebutykin di *Tre sorelle*, da molti ritenuto suo capolavoro assoluto. Non meno prolifica la sua carriera cinematografica, perlopiù condotta in produzioni *mainstream* di grande successo popolare, ma occasionalmente intrecciata anche all'opera di cineasti come Iosif Čejfic, Michail Ciaureli, Michail Romm, Trauberg (nell'eccellente edizione di *Mërtvye duši* del 1960, che annoverò anche l'altro "cerbiatto" Viktor Stanicyn, Livanov, Boris Smirnov e Anastasija Zueva, meritandosi dieci *nominations* all'Oscar) ed El'dar Rjazanov, allievo di Kozincev.

¹⁰ Pavel Markov, *V Chudožestvennom teatre. Kniga zavlita* [Al Teatro d'Arte. Registro di bordo del direttore letterario], Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1976, p. 285.

era la sbronza Rus', la Rus' delle nere baldorie, della malinconia, dell'inconscia crudeltà, delle lacrime liriche e delle canzoni ubriache.¹¹

Secondo Vasilij Sachnovskij, peraltro in procinto di firmare le proprie prime regie al MCHAT,¹² nello spettacolo il teatro aveva attinto «la posizione più coraggiosa che si è mai arrischiato ad occupare»,¹³ mentre Markov in retrospettiva avrebbe ricordato come Gorjačee serdce avesse procurato al MCHAT la nuova identità tanto a lungo cercata, spazzando via dal pubblico l'idea che a quel teatro fosse congenita «un'artefatta attenuazione nel tono degli allestimenti».¹⁴ Di fatto lo spettacolo, annoverabile a buon diritto tra le massime creazioni di Stanislavskij, tenne il cartellone per più di un decennio, uscendone in significativa sintonia con la chiusura del TIM.

Il 28 aprile 1927 il MCHAT consolidò questa linea di attualizzazione della commedia classica presentando *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro*, produzione di cui Stanislavskij assunse la direzione artistica, associando alla regia Elizaveta Teleševa e Boris Veršilov.¹⁵ L'azione della

¹¹ *Ibid.*

¹² Autore di saggi d'argomento teatrale sin dal 1907, nel 1912 Sachnovskij era stato assunto come lettore da Fëdor Komissarževskij nel proprio prestigioso Studio. Nel 1914, allorché il titolare decise di emanciparlo in impresa di produzione legata al nome della celeberrima sorella prematuramente scomparsa, fondando così il Teatr imeni V. F. Komissarževskoj (TIK; Teatro Komissarževskaja [attualmente denominato Akademičeskij dramatičeskij teatr imeni V. F. Komissarževskoj; Teatro drammatico accademico Komissarževskaja]), Sachnovskij ne era divenuto regista-pedagogo e aveva co-firmato la sua prima regia allestendo con Komissarževskij la tragedia storica di Vladislav Ozerov *Dmitrij Donskoj*. Nel 1919 Sachnovskij aveva fondato e diretto un Gosudarstvennyj pokazatel'nyj teatr (Teatro statale dimostrativo) che sarebbe durato una sola stagione. Nel 1922 era stato regista e direttore artistico del Moskovskij dramatičeskij teatr (Teatro drammatico di Mosca), com'era stato ribattezzato il Teatr Korša [Teatro Korš], maggiore tra i teatri privati moscoviti, dopo la nazionalizzazione (da non confondersi con l'omonima scena preottobresca affidata a Komissarževskij dagli impresari Suchodol'skie). Dopo un effimero tentativo di rifondare il TIK in regime NEPpiano (1924-1926), nel 1926 Sachnovskij era stato reclutato dal MCHAT, dove nel 1932 avrebbe assunto la carica di vicedirettore artistico e nel 1937 quella di dirigente del settore artistico. Alla morte di Nemirovič-Dančenko (1943), entrò nel collegio direttivo registico-artistico del MCHAT e fu direttore artistico della nuova Škola-studija MCHATA (ŠSM; Scuola-Studio del MCHAT) intitolata al padre fondatore. Dal 1933 fu titolare di una cattedra di regia del GITIS e decano della facoltà registica. Morì, come Chmelëv, nel 1945.

¹³ Vasilij Sachnovskij, *“Gorjačee serdce” v Chudožestvennom teatre* [“Cuore ardente” al Teatro d'Arte], in *“Krasnaja Niva”*, 1926, n. 8, p. 18 (cit. da IRSDT, I, p. 138).

¹⁴ P. Markov, *V Chudožestvennom teatre...* cit., p. 285.

¹⁵ Allievo di Vachtangov allo Studio Mansurov (poi Terzo Studio), nel 1919 Veršilov era

pièce di Beaumarchais, frazionata in una partitura registica di quadri-episodio dalle cadenze rapide e dal ritmo lieve e volatile, venne trasposta dalla Spagna alla Francia versagliese del 1789, effigiata con il consueto pittoresco splendore dalle scene e dai costumi sgargianti di Aleksandr Golovin – altro pezzo di storia mejerchol'diana reclutato in quello scorcio dal MCHAT – perfettamente immersi nelle musiche pseudoclassiciste appositamente composte da Rejngol'd Glier. Alle tonalità recitative grottesche di *Gorjačee serdce* subentrò un calcolato, incessante crescendo di *mizansceny*, destinato a culminare in una metafora scenica finale degna delle più ardite soluzioni convenzional-costruttiviste: «Sotto gli occhi dello spettatore la scena girevole si metteva in moto sempre più vertiginosamente, e tutti gli ameni cantuucci e chioschetti del parco salpavano dinanzi al pubblico. Il girotondo della costruzione di Golovin, mutatasi d'un tratto in carosello, pareva condensare in sé, dandole una reiterazione metaforica, la corsa vertiginosa degli accadimenti della *journée folle*».¹⁶

passato al Secondo Studio, completando la propria formazione registica sotto la guida di Il'ja Sudakov. Qui aveva debuttato nel 1923 applicando a *I masnadieri* di Schiller i dettami dell'espressionismo scenico (allora propugnato da Lunačarskij come ambito alternativo ma convergente al richiamo ostrovskijano nella sua proposta di superamento sintetico della diatriba tra "accademici" e "sinistristi"; cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione* cit., pp. 15, 110-112). Rimasto nei ranghi del MCHAT fino al 1930, Veršilov avrebbe cercato di perseguirvi la prassi "trasversale" del suo primo maestro, impegnandosi contemporaneamente in altri teatri di diverso orientamento e struttura, primo fra tutti l'Opernyj teatr imeni K. S. Stanislavskogo (Teatro d'Opera Stanislavskij), del quale sarebbe stato componente in pianta stabile nei periodi 1926-1931 e 1937-1939. In particolare, nel 1925 aveva curato due allestimenti per lo Habima, lo Studio già profondamente segnato dal retaggio vachtangoviano, inaugurando così un'assidua (e prevalente) attività nel teatro ebraico di lingua yiddish e russa, proseguito con la fondazione (1926) del moscovita Evrejskij teatr-studija "Freikunst" (Teatro-Studio Ebraico "Arte libera", attivo fino al 1930), e la collaborazione con due teatri di Kiev, dove si trasferì negli anni Trenta: il "Kunstwinkel" e il Gosudarstvennyj evrejskij teatr (Teatro Ebraico di Stato). Rientrato al MCHAT nel 1944, pur continuando a dedicarsi anche ad altre minoranze etnico-linguistiche – come nel lavoro condotto presso il Cyganskij teatr "Romen" (Teatro Zigano "Romen") – Veršilov vi avrebbe svolto in prevalenza un'attività pedagogica, ricoprendo dal 1945 al 1957 (anno della sua morte) l'incarico di docente di Arte dell'attore presso la nuova Scuola-Studio del MCHAT intitolata a Nemirovič-Dančenko.

¹⁶ IRSDT, I, pp. 139-140.

Il Figaro di Nikolaj Batalov¹⁷ e la Susanna della consorte Androvskaia¹⁸ furono letti come immagini della salute spirituale del popolo, corifei di una folla plebea irta di fanciulli che «li sosteneva con ardore spingendo, agitandosi, insorgendo», salvo erigersi a protagonista assoluta nelle grandi scene di massa del tribunale e delle nozze. Bersaglio concentrico di tanta incontenibile vitalità era l'Almaviva del vachtangoviano Zavadskij,¹⁹ effigie di despota falso e arrogante nel suo costume «follemente sfarzoso».²⁰

Fu questo l'ultimo lavoro che Stanislavskij diresse dall'inizio alla fine delle trecento e più sessioni di prova. Il grave attacco cardiaco che lo colse nel 1928 lo avrebbe costretto, per il decennio che gli restava da vivere, a rinunciare per sempre ad esibirsi come attore, alternando lunghi periodi di cura e riposo a meno intense fatiche registiche e organizzative, nonché a una mai intermessa attività pedagogico-sperimentale.²¹

¹⁷ Iscritto già nel 1915 alla “scuola dei tre Nikolaj” (Aleksandrov, Podgornij e Massalitinov, gli attori della troupe cui nel 1913 era stata affidata la direzione della Škola dramatičeskogo iskusstva MCHAT, ovvero Scuola d'arte drammatica del MCHAT) da cui lo Studio sarebbe sorto l'anno successivo, allorché fu altresì nominato collaboratore della casa-madre, Batalov aveva accompagnato la “cerbiatta tremante” in tutta la sua infanzia e adolescenza. Membro attivo ed entusiasta degli organismi di direzione politica interni al MCHAT in quello che i teatrologi russi definiscono il suo «processo di sovietizzazione», Batalov fu con Sudakov il principale ispiratore e promotore del TRAM di Mosca (sul movimento dei TRAM, sigla per Teatry rabočej moloděži [Teatri della gioventù operaia], si veda M. Lenzi, *Uova fatali. I cit.*, p. 123 e n. 37). Negli stessi anni fu regolarmente coinvolto nelle creazioni del grande cinema sovietico, prendendo parte a tre capolavori assoluti come *Aelita* di Protazanov (1924), *Mat'* (La madre, 1926) di Pudovkin e *Put'evka v žizn'* (Il cammino verso la vita, 1931) di Nikolaj Ekk. Al MCHAT Batalov rimase per i pochi anni che gli restavano da vivere (nel 1937 si arrese alla tubercolosi che già aveva interrotto la sua carriera nel 1923), comparendovi per l'ultima volta il 18 febbraio 1935 proprio nei panni di Figaro.

¹⁸ Androvskaia aveva iniziato l'attività professionale nel 1918 al Teatr Korša, iscrivendosi parallelamente alla Studija Šaljapina. Nel 1919 era entrata al Secondo Studio. Dopo l'accorpamento, l'attrice sarebbe rimasta sulla scena del MCHAT per tutta la sua lunghissima carriera, collaborando con le generazioni registiche di tutto il Novecento, da Stanislavskij all'esordiente Anatolij Vasil'ev, che coadiuvato da Oleg Efremov l'avrebbe diretta nel 1973 nell'epocale *Sólo pre bicie (hodiny)* (Solo per battiti [d'orologio]) di Osvald Zahradník.

¹⁹ Zavadskij era stato fra coloro che nel 1924 aveva accettato di passare dalla compagine vachtangoviana al MCHAT, dove avrebbe militato come attore sino al 1931. Qui, come si è visto, Stanislavskij lo aveva fatto esordire nella parte del protagonista di *Gore ot uma* (1925). Pur avviato tanto precocemente ad assumere un ruolo di primo piano nella troupe del MCHAT, ben presto Zavadskij vi rinunciò, concentrandosi sull'attività del proprio Studio e sulla carriera registica già intrapresa al Terzo Studio: cfr. M. Lenzi, *Obrazy. I. Jurij Aleksandrovič Zavadskij*, «Mimesis Journal», I (2012), 1, pp. 72-85.

²⁰ IRSDT, I, 140.

²¹ In particolare, fu in quella fase che Stanislavskij riprese decisamente in mano gli sviluppi

Dai classici di Ostrovskij e Beaumarchais il regista aveva dunque saputo trarre, con umiltà da scolaro, l'occasione per aggiornare il proprio linguaggio al vocabolario fissato da Mejerchol'd in *Les*, allestimento tenuto allora per ineludibile pietra di paragone quanto a virtù di sintesi tra immediatezza espressiva e spessore innovativo. Merita semmai rilevare come, in entrambi i casi, a informare questo aggiornamento fu l'assimilazione di un principio, per così dire, carnevalesco, declinato sul duplice versante del grottesco lunare e dell'esotica solarità mediterranea; principio che, pur con tutti i suoi tratti originali, nonché organici alle radici naturalistiche del MCHAT, poteva ben considerarsi debitore sia dell'utopia vachtangoviana della «teatralità festante» che della coreusi panica del *Fuenteovejuna* presentato da Konstantin Mardžanov il 1° maggio 1919 nella Kiev riconquistata e assediata,²² e che qui inoltre consentiva di acquisire al trattamento del repertorio classico quella nuova concezione delle scene di massa che – avendo tratto per l'appunto dall'anima meiningeriana del primissimo MCHT i propri antecedenti storico-teatrali – Aleksej Popov e altri stavano associando inscindibilmente alla nuova tipologia scenica del dramma eroico-rivoluzionario.²³

Non per questo Stanislavskij aveva nel frattempo rinunciato al tentativo di restituire dignità all'altra, ben più recondita anima del suo teatro, quella čechoviana, apparentemente tanto inattuale nella temperie post-rivoluzionaria, e per di più caduta assai in disgrazia sin dagli espliciti attacchi del secondo *Misterija-Buff* di Majakovskij e Mejerchol'd.²⁴ All'uopo il MCHAT, su iniziativa di Veršilov,²⁵ si rivolse a Bulgakov, affiancandogli il proprio

del "sistema", già variamente articolati dai suoi allievi, rivedendone e sinanche sovvertendone alcune premesse basilari (fondate su un principio di "esteriorizzazione" delle emozioni), e portandolo ad ulteriore maturazione nel cosiddetto "metodo delle azioni psico-fisiche".

²² Per il significato generale di questi due allestimenti e le loro caratteristiche ivi richiamate, cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione* cit., pp. 12-13, 76-78, 115-118.

²³ Cfr. M. Lenzi, *Uova fatali. I cit.*, pp. 114-117.

²⁴ L'8 novembre 1920 Mejerchol'd aveva inaugurato con *Les Aubes* di Émile Verhaeren la prima stagione del suo Teatr RSFSR-I (Primo teatro della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa). Ultima produzione di quella stagione avrebbe dovuto essere una ripresa attualizzata del dramma di Majakovskij; per l'occasione, l'autore ne aveva redatto una nuova stesura, nel cui prologo si sosteneva che per i teatri "accademici" (con evidente allusione al MCHAT) «la scena è un buco della serratura. [...] Ci guardi e vedi che sul divano sbirignaulano la zia Manja e lo zio Vanja. Ma a noi non interessano né zie né zii, gli zii e le zie ce li troviamo anche a casa. Anche noi mostreremo la vita autentica, ma una vita che nello spettacolo il teatro in misura straordinarissima trasfigura» (cit. da IRSDT, I, p. 68).

²⁵ La vicenda è riferita da Bulgakov nel *Romanzo teatrale*, dove Veršilov è adombrato nel personaggio di Ksaverij Il'čin.

*zavlit*²⁶ Markov per una riduzione scenica del romanzo *Belaja gvardija* (La guardia bianca), che aveva già suscitato scalpore e polemiche per la scarsa propensione a semplificazioni propagandistiche nella scelta e nel trattamento del suo materiale umano: non solo non vi compariva neanche un rivoluzionario, e men che mai un proletario, ma la sua vicenda era intieramente circoscritta all'ambito di una famiglia borghese di controrivoluzionari "bianchi" durante la guerra civile, e ciascuno dei suoi personaggi era fornito di tratti psicodinamici, per l'appunto, inconfondibilmente čechoviani (i dubbi, le ansie, gli scoramenti, gl'impeti di speranza inconsulta), nonché di «ricchezza spirituale, finezza umana e fascino».²⁷

Nonostante gli sforzi di Markov – peraltro volti unicamente a situare quei personaggi in una struttura diegetico-drammaturgica consona alle innovazioni "centrifughe" e alla frammentazione paracinematografica che avevano contraddistinto i pionieristici allestimenti eroico-rivoluzionari di *Štorm e Ljubov' Jarovaja*²⁸ – e malgrado il romanzo avesse ricevuto il via libera dagli organismi di censura editoriale, la decisione del MCHAT di allestire *Dni Turbinych* (I giorni dei Turbin),²⁹ destò grande turbamento all'interno del Glavrepertkom.³⁰ Recentemente istituito presso il Narkompros in rinnovata continuità con l'analoga struttura governativa ecclesial-zarista, questo epifenomeno della nascente iperfetazione burocratica si trovava allora – come qualsiasi altra istituzione – a doversi confrontare con la piattaforma dell'opposizione di sinistra, che stava raggruppando una quota cospicua dei massimi dirigenti e dei quadri intermedi, conducendo la lotta interna al partito a toni di un'asprezza senza precedenti dai giorni della guerra civile. Dopo una lunga e accesa discussione, il capo di gabinetto rispose infine di rimettere la decisione a Lunačarskij, che – a sua volta timoroso di opposte strumentalizzazioni – dette il nulla osta per lo spettacolo solo alla vigilia della prima (5 ottobre 1926), riservando peraltro al MCHAT l'esclusiva scenica dell'adattamento, quasi a scongiurarne preventivamente ogni possibile virtù "epidemic" in quel delicato panorama politico-culturale.³¹

Su un terreno tanto spinoso, Stanislavskij si riservò la funzione di

²⁶ Sigla per "direttore della sezione letteraria", funzione sostanzialmente equivalente a quella del *dramaturg* di tradizione germanica che in quegli anni Markov svolgeva presso il MCHAT.

²⁷ IRSDT, I, p. 89.

²⁸ Cfr. M. Lenzi, *Uova fatali. I cit.*, pp. 114-117.

²⁹ Così fu "neutralmente" e prudentemente re-intitolato, con il cognome della famiglia protagonista, l'adattamento scenico del romanzo di Bulgakov.

³⁰ Sigla stante a designare il Sottocommissariato per il repertorio teatrale.

³¹ Cfr. IRSDT, I, pp. 87-88.

supervisore e garante in qualità di direttore artistico, dando a questo allestimento il significato di una definitiva promozione sul campo del Secondo Studio: la regia fu così affidata a Il'ja Sudakov,³² nelle parti principali gli ex-«cerbiatti» Vera Sokolova, Mark Prudkin, Michail Janšin e Viktor Stanicyn³³ si affiancarono a Chmelëv e Dobronravov, mentre i vari Moskvin, Tarchanov, Gribunin con altri insigni veterani dell'*ensemble* come Vasilij Kačalov, Leonid M. Leonidov, e Marija Lilina (per non parlare, ovviamente, di Ol'ga Knipper-Čechova), furono lasciati a riposo, quasi a voler scongiurare ogni richiamo subliminale alle loro fulgide creazioni čechoviane e tacitare così preventivamente le scontatissime accuse di voler retrodatare l'agenda stilistica del teatro e mettersi viceversa nelle condizioni migliori per proclamare un'attualizzazione “neosovietica” di quelle acquisizioni.

Riallacciandosi più alle tradizioni impressionistico-realistiche di Aleksandr Benua che a quelle etno-naturalistiche di Viktor Simov, attivo cocreatore dei capolavori čechoviani (primo fra tutti, *Tre sorelle*), – lo scenografo Nikolaj Ul'janov rinunciò a qualsiasi tentativo di generalizzazione metaforica o unitarietà allegorizzante, predisponendo per i numerosi luoghi d'azione ambientazioni “quotidianiste” neutre. Ciò stante, lo spettacolo si rese unicamente sulle virtù attoriali della giovane *troupe*, ciascun componente della quale «la mattina successiva alla *première* si svegliò famoso».³⁴ Le prevedibili reazioni burrascose della critica³⁵ (che, contumelie ideologiche a parte, non avrebbe comunque mancato di evocare retrospettivamente, con paradosso scarsamente fantasioso, proprio «i migliori spettacoli čechoviani del MCHAT [...] quanto a finezza e armonia d'ispira-

³² Attore e regista del Secondo Studio sin dalla sua fondazione, Sudakov ne aveva seguito le sorti confluendo nel MCHAT, ove sarebbe rimasto fino al 1937 dirigendo in parallelo anche il TRAM di Mosca (1933-1937). In seguito primo regista e direttore artistico del Malyj (1937-1944), passò poi per un biennio alla guida del Teatr-studija kinoaktëra (Teatro-studio dell'attore cinematografico). Dopo un ulteriore interludio al MCHAT (1946-1948), Sudakov fu assegnato ad altre scene di Mosca e Minsk. Fu docente del GITIS dal 1930 al 1956.

³³ Cfr. M. Lenzi, *Uova fatali. I cit.*, pp. 124 (n. 39).

³⁴ IRSDT, I, p. 89.

³⁵ Merita sottolineare come tra gli aspri detrattori dello spettacolo, accanto a critici e letterati più o meno ufficiali come l'immane Platon Keržencev, *boss* del Proletkul't teatrale, Aleksandr Bezymenskij e Leopold Averbach, vi fossero anche – a testimonianza della perdurante e forse anacronistica ostilità del fronte teatrale “sinistrista” verso l’“accademico” MCHAT – Majakovskij e Viktor Šklovskij. Peraltro, lo stesso Bulgakov avrebbe redatto un singolare resoconto delle reazioni suscitate dalle varie riprese dello spettacolo nei dieci anni successivi, in cui registrò 298 recensioni contrarie e solo 2 favorevoli (cfr. Evgenij Gromov, *Stalin. Vlast' i iskusstvo* [Stalin. Il potere e l'arte], Respublika, Moskva 1998, p. 103).

zione» dell'*ensemble* attoriale)³⁶ e di parte del pubblico non impedirono a *Dni Turbinnych* di tenere il cartellone del MCHAT a più riprese sfiorando le mille repliche.³⁷

Sino ad allora il teatro avrebbe prodotto spettacoli diseguali, forzando oltremisura i contorni del proprio repertorio in una sorta di ossessione “generalista”, e impantanandosi alcune volte per mesi o anni interi in imprese laceranti,³⁸ condotte in situazioni di violento contrasto intestino ed esterno, a cui tutta l’equilibrata e raffinata intelligenza del *zavlit* Markov non sempre sapeva sopperire. Inoltre, Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko si sarebbero dedicati sempre più spesso ad altre imprese (prima fra tutte la cura dei teatri sorti dai rispettivi Studi musicali),³⁹ e il criterio della regia collettiva o a rotazione, mostratosi tanto inefficace al MCHAT-2, divenne

³⁶ Cfr. IRSDT, I, pp. 89-90.

³⁷ Nella situazione politica ancora fluida di quegli anni, il successo di pubblico della *pièce* destò ricorrenti preoccupazioni negli apparati di regime, che organizzarono campagne di stampa sempre più feroci, sinché nell’aprile 1929 il MCHAT decise di togliere *Dni Turbinnych* dal repertorio. Ma Stalin, che già nel 1928 aveva difeso Bulgakov in un’altra ingarbugliata vicenda teatrale (relativa stavolta a una tardiva interdizione della sua commedia satirica *Zojkina kvartira* [L’appartamento di Zojka], già presentata al TIV da Popov appena tre settimane dopo il *Dni Turbinnych* del MCHAT), e aveva assistito una ventina di volte allo spettacolo del MCHAT (cfr. Evgenij Gromov, *Stalin. Vlast’...* cit., p. 101), dopo avere inizialmente assecondato le critiche (si è serbata almeno una dichiarazione pubblica del 1929 in cui il segretario generale del PCUS ebbe a definire «antisovietico» quel lavoro di Bulgakov, ma già dopo la prima esclusione della *pièce* dal repertorio del MCHAT Stalin scrisse al drammaturgo «raccomandandogli» di fare formale richiesta per essere ammesso nel teatro in qualità di regista), nel 1931 ordinò personalmente ai vertici del teatro la ripresa di *Dni Turbinnych*. Lo spettacolo tornò sulle scene del MCHAT il 16 febbraio del 1932, e – nonostante nel 1936 Bulgakov fosse stato licenziato dal teatro in seguito all’ulteriore tormentata vicenda legata all’allestimento del suo *Mol’er (Kabala svjatoš)* (Molière [La cabala dei bigotti]) – sarebbe sopravvissuto al suo autore, uscendo dal cartellone solo il 22 giugno 1941, giorno dell’invasione nazifascista. Nondimeno, la misura “prudenziale” di Lunačarskij fu revocata solo negli anni Cinquanta, e sino allora *Dni Turbinnych* rimase un’esclusiva scenica del MCHAT (che peraltro sin dal reintegro in repertorio del 1932 fu autorizzato a portare lo spettacolo in *tournée*).

³⁸ Ci riferiamo soprattutto all’*Otello* del 1930 e a *Mėrtvye duši* (Le anime morte): in particolare, Bulgakov stesso redasse un adattamento scenico del romanzo di Gogol’ che fu cestinato da Stanislavskij nel 1930, a prove quasi concluse, e rifatto radicalmente da Nemirovič-Dančenko per l’allestimento del 1932.

³⁹ Sin dal 1918 Stanislavskij aveva preso sotto le proprie cure la Opernaja studija del Bol’šoj di Mosca, mentre nel 1919 Nemirovič-Dančenko aveva istituito presso il MCHAT un’apposita Muzykal’naja studija (Studio musicale), anch’essa prevalentemente dedicata alla formazione di cantanti lirici. Negli anni Venti entrambi gli Studi avrebbero ottenuto la qualifica di teatri statali, fondendosi infine (1941) nel Moskovskij akademičeskij muzykal’nyj teatr

allora – quand’anche con risultati forse meno perniciosi – una norma anche per il MCHAT almeno sino al 1934, allorché Nemirovič-Dančenko (analogamente a quanto si era verificato negli anni del *mainstream* prerivoluzionario) prese a firmare regolarmente le nuove produzioni.

Il regno di Mejerchol’d: ultimi fasti (1925-1926)

Per il momento, il trittico con cui il MCHAT aveva saputo riconquistare in soli quindici mesi l’attenzione generale venne a interpolarsi con tre spettacoli del TIM nei quali Mejerchol’d intraprese nuove sperimentazioni che misero in gioco tutto il prestigio acquistato nella lunga marcia avviata sin dai primissimi giorni dell’Ottobre per conquistare la piazza moscovita e l’egemonia della cultura teatrale russa: *Učitel’ Bubus* (Il maestro Bubus), *Mandat* (Il mandato) e l’epocale *Revizor*.

Nei primi due il regista puntò a far refluire le proprie sopraffine competenze satiriche nell’alveo di materiali drammaturgici più robusti e unitari di quanto non avessero consentito le «riviste» *Zemlja dybom* (La Terra in subbuglio) e *D. E. (Daš’ Evropu!)* (Dacci l’Europa).⁴⁰ Inoltre, presentan-

im. Stanislavskogo i Nemiroviča-Dančenko (Teatro Musicale Accademico Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko di Mosca).

⁴⁰ I due spettacoli erano stati presentati al TIM rispettivamente il 4 marzo 1923 e il 15 giugno 1924. Per il primo l’arguto e prolifico LEFiano Sergej Tret’jakov aveva redatto un rifacimento (in guisa di «azione combattente rivoluzionaria dedicata all’Armata Rossa») della *pièce* espressionista di Marcel Martinet *La nuit*, già oggetto della produzione inaugurale del Teatr Revoljucii (TR; Teatro della Rivoluzione), andata in scena il 19 ottobre 1922 (allorché Mejerchol’d aveva affidato la regia ad Aleksandr Veližev riservandosi la mansione implicitamente sovraordinata di «autore dell’allestimento»), nonché del coevo tributo di Nikolaj Petrov alla *vague* espressionista sulla scena del GosDrama. Da canovaccio del secondo funse invece un «montaggio letterario» che Michail Podgaeckij trasse da testi di Bernhard Kellerman, Upton Sinclair e Il’ja Erenburg (il quale peraltro elevò vibranti proteste per l’uso dei suoi materiali: cfr. *Istorija sovetskogo dramatičeskogo teatra v šesti tomach* [Storia del teatro drammatico sovietico in sei volumi], Nauka, Moskva 1966-1971, vol. II (1921-1925), a cura di K. L. Rudnickij, p. 108-40 [più oltre citeremo quest’opera con la sigla ISDT, seguita dal numero del volume e della pagina]; Vjačeslav Popov, “*Daš’ Evropu*”, in «Peterburgskij teatral’nyj žurnal», 1995, n. 8), operazione volta a dare forma scenica all’idea di un imminente disfacimento della civiltà occidentale. Oggetto della satira erano dunque le varie manifestazioni dell’«Europa foxtrottolante» sull’orlo del baratro, verso cui si voleva rivolgere «una collerica profezia di morte e rovina» (ISDT, II, p. 109.). Il ruolo delle due «riviste» del TIM nell’affermazione del progetto di egemonia mejerchol’diana è stato forse sottovalutato e solitamente ricondotto a una mera esplicazione sperimentale in chiave minore di nuovi stilemi (come la “circhizzazione”, terreno sul quale il Maestro di Penza pagò allora un indubbio tributo ai ben più radicali eventi performativi escogitati nei mesi precedenti dall’allievo Ejzenštejn).

do (29 gennaio 1925) il nuovo lavoro di Fajko, *Učitel' Bubus*, Mejerchol'd intendeva estendere alla platea più raffinata del TIM il successo clamoroso ottenuto l'8 novembre 1923 con *Ozero Ljul'* al TR,⁴¹ scena rivolta precipuamente all'*élite* operaia e sindacale. Stavolta però il giovane drammaturgo, per dirla col maldisposto Ripellino, aveva redatto «una “tragicommedia” o piuttosto un intruglio di schemi cartellonistici e ingenuità da operetta, ambientata *somewhere* in Europa, in un fittizio paese, sconvolto dalla guerra civile, [...] [*ove*] attorno a Bubus, un irresoluto intellettuale idealista, desideroso di conciliare i borghesi col proletariato e immerso nella caligine d'una fraseologia-vaniloquio, anfanava la cerchia equivoca e putrida della *high life*».⁴²

Costretti in quei panni feuilletonistici, nessuno degli interpreti dette gran prova di sé, fatta eccezione per Nikolaj Ochlopkov, che dall'arsenale delle stilizzazioni *à la* Commedia dell'Arte, peculiari di ogni attore mejerchol'diano, seppe cavare un Berkovec tipizzato sull'esotica iconografia dei Capitani.⁴³

Nondimeno, Mejerchol'd sperimentò anche in *Učitel' Bubus* nuovi moduli scenotecnici e attoriali. Abbandonati i pannelli mobili di *D. E. (Dažs' Evropu!)*, Il'ja Šlepjanov predispose sul palcoscenico, ricoperto da «un verde tappeto ovale dagli orli color granato», «un compatto semicerchio di canne di bambù penzolanti da anelli di rame» sovrastate da «un tremolio di *elektoréclames* a scorrimento» che, come in *Ozero Ljul'*, «suggeriva il paesaggio notturno d'una metropoli occidentale».⁴⁴ Imperturbabile, uno strepitoso e chagalliano «pianista in coda di rondine e scarpe di lacca» eseguiva «dentro una conchiglia dorata sospesa sopra i bambù vacillanti» un intero, impeccabile programma di Liszt e Chopin, in contrappunto a una *jazz band* che, posta a lui diametralmente, «modulava ballabili»⁴⁵ nella buca d'orchestra.

Su questi e altri tratti salienti dei due spettacoli, cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione* cit., pp. 111-112, 124-125.

⁴¹ Cfr. M. Lenzi, *La natura della convenzione* cit., pp. 113-115, laddove si sottolinea il ruolo decisivo che gli equilibri reperiti da Mejerchol'd in questo spettacolo ebbero per l'imminente trionfo di *Les*.

⁴² Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1974, pp. 312-313.

⁴³ Cfr. A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima...* cit., p. 313; Vladimir N. Solov'ëv, *O tehnike novogo aktëra* [Sulla tecnica del nuovo attore], in AA. VV., *Teatral'nyj Oktjabr'. Sbornik*, [L'Ottobre teatrale. Un'antologia] 2 voll., s. e., Moskva - Leningrad 1926, vol. I, p. 45.

⁴⁴ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima...* cit., pp. 313-314.

⁴⁵ *Ibid.*

In quell'ambientazione, che liberata dalle *konstrukcii* riecheggiava invero le concezioni del «convenzionalismo tridimensionale» perseguita – né mai potute compiutamente attuare – da Mejerchol'd quasi vent'anni prima al Dramatičeskij teatr (DT; Teatro drammatico) pietroburchese di Vera Komissarževskaja, anche il plasticismo attoriale virò bruscamente verso l'assemblaggio di «pose fluide» che nel 1907-1908 il regista avrebbe voluto mutuare dall'arte statuaria: adesso, non certo e non più a significare simboliche solennità indicibili o maeterlinckiane teatralità immobili, sibbene in attuazione di un'ennesimo plesso sperimentale: il «tempodramma», che, in una bizzarra e suggestiva riformulazione del verbo biomeccanico, s'imperniava sul nuovo procedimento della «prerecitazione» (o «pregiuoco», come talora è stato dubitosamente tradotto *pred'igra*).

Diversamente da quanto gli era stato chiesto solo qualche settimana prima nell'affrontare l'altra *pièce* di Fajko, qui

l'attore doveva man mano anticipare le proprie battute con abbozzi di pantomima, con allusioni gestuali. Il “pregiuoco” voleva essere insomma una sorta di “protensione” prospettica, una premessa visiva, una manovra precorritrice [...]. Associandosi ogni battuta al “pregiuoco”, era come se il lavoro si duplicasse, avvenendo due volte. La trama si dissolveva in un seguito di sospensioni, di pause, di geli, di barcollamenti. Gli attori slittavano a passi felpati [...] e il moto dei personaggi tracciava bizzarre traiettorie di curve e di arcate, corrispondenti per forma al tappeto ellittico, al semicerchio di canne, alla vasca rotonda, alla nicchia del concertista. [...] Gli stacchi tra mimica e testo, le intermittenze, gli *stops*, i ricami gestuali dilatavano il tempo, aggrandendo la viscosità [...] della durata.⁴⁶

Se il tempodramma non ebbe un seguito come genere spettacolare autonomo, i procedimenti della prerecitazione funsero da transizione verso la «recitazione eccentrica»⁴⁷ che di lì a poco Mejerchol'd avrebbe mostrato in *Mandat*. Ovvero, si dischiudeva agli artisti del TIM un nuovo paesaggio tecnico-espressivo della ritmica attoriale, ormai scevro delle insidie di angustia stilistica riposte negli èsiti più sterilmente ginnico-acrobatici del dinamicismo biomeccanico, e destinato a mostrare tutta la sua sintetica armoniosità e vitalità plastico-drammatica nelle *mizansceny* e nelle singole figurazioni sceniche di *Revizor*.

⁴⁶ A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima...* cit., pp. 315-316.

⁴⁷ Peraltro non direttamente connessa all'«eccentrismo teatrale» perseguito da Kozincev e Trauberg fra 1921 e 1924 presso la Fabrika ekscentričeskogo aktëra (FEKS; Fabbrica dell'attore eccentrico), e al quale si è accennato altrove (M. Lenzi, *Uova fatali*. I cit., p. 119 e n. 25).

Fra *Učitel' Bubus* e *Mandat*, il 19 febbraio il TR aveva presentato *Vozdušnyj pirog* (Un pasticcio leggero). Questa commedia del promettente Boris Romašov era incentrata sul personaggio di Semën Rak, subdolo affarista NEPiano che – nell'intento di insidiare, minare e finalmente sopprimere le virtù comuniste dell'alto funzionario Il'ja Koromyslov, già glorioso combattente rivoluzionario – mostra tutte le sue indiscutibili virtù pratiche, ergendosi a mercuriale corifeo di un sottobosco sub-mafioso, descritto dall'autore con vivace minuziosità, comprendente «amministratori, impiegati, uomini d'affari, strilloni, un portiere, dei camerieri, un milionario, agenti del MUR,⁴⁸ soldati dell'Armata Rossa, avventori di un caffè, la gente che passeggia sul viale».⁴⁹

Tutti costoro erano stati «trasposti sulla scena con esattezza protocollare»⁵⁰ dall'«autore dell'allestimento» Aleksej Gripič, allievo di Mejerchol'd sin dal 1913, e dal regista-scenografo, il costruttivista Viktor Šestakov. Ora, nonostante il magistrato Rak di Dmitrij Orlov, lo spettacolo aveva suscitato un ipocrita pandemonio di reazioni sdegnate, singolarmente feroci in quegli ambienti ex-proletkul'tisti che fra il 1919 e il 1923 avevano spesso sommerso Mejerchol'd d'incenso e lusinghe.

Curiosamente, questi toni furono affatto assenti nelle reazioni all'allestimento (20 aprile 1925) del ben più caustico *Mandat*, il capolavoro comico-satirico con cui Erdman anticipava di qualche anno il Majakovskij di *Banja* (Il bagno) e *Klop* (La cimice). La scena del TIM predisposta dal versatile Šlepjanov prevedeva una piattaforma mobile atta a formare configurazioni cangianti:

Al centro stava un piccolo spiazzo, attorno al quale si disponevano due anelli piatti semoventi, ciascuno largo un metro (Mejerchol'd li chiamò «marciapiedi mobili»). La congiunta rotazione concentrica o in contropiano di questi due «marciapiedi» veniva spesso intersecata da tre alti pannelli di compensato, che scorrevano in parallelo alla linea della ribalta. Lo spazio vuoto della scena si trasformava con magica rapidità, consentendo al regista la possibilità di un frequente cambiamento delle più diverse composizioni (a dire il vero, sempre appiattite in orizzontale). I personaggi rollavano sulla scena reggendosi saldamente alle proprie valige e bauli. «I personaggi», spiegò Mejerchol'd, «li mostriamo circondati proprio da quelle cose a cui si sono strettamente saldati».

⁴⁸ Sigla stante a designare il corpo di polizia giudiziaria moscovita, che in quegli anni aveva conquistato una certa popolarità, potendo vantare una drastica riduzione della criminalità comune nella nuova capitale.

⁴⁹ IRSDT, I, p. 111.

⁵⁰ *Ibid.*

Queste «cose» (torchiere con paralumi arancioni, icone domestiche, grammofoni ecc.) incarnavano [...] l'attaccamento piccolo-borghese delle «ex-persone» alla proprietà, ai «beni» guadagnati.⁵¹

In questa ennesima riarticolazione sintetico-dinamica dei significati inerenti allo spazio scenico-drammatico, Mejerchol'd volle sperimentare una nuova maniera recitativa, da lui definita «eccentrica», risultante dalla «necessaria e permanente combinazione scenica» tra una caratterizzazione esteriore spinta sino ai limiti della caricatura e una «sincerità» comportamentale tanto più «straziante»,⁵² quanto più assurde e incredibili fossero le vicende sceniche dettate dal grottesco *plot* di Erdman. «Eccentrica» avrebbe dovuto essere appunto, e costantemente, la linea-forza espressiva risultante dalla collisione tra «vettori» attoriali e drammaturgici, secondo una legge combinatoria d'inversa proporzionalità fra il convenzionalismo e la credibilità degli uni rispetto agli altri. Nelle intenzioni di Mejerchol'd, questa sorta di chiasmo teatrale sarebbe dovuto risultare congruo ai «bruschi scarti, alle fratture e contorsioni della psicologia dell'uomo ordinario, "piccolo", durante svolte storiche troppo subitane, inaccessibili alla sua comprensione».⁵³

Come il trio Il'-ba-zaj⁵⁴ era stato sinonimo di biomeccanica, così la recitazione eccentrica finì per identificarsi con i nomi di Erast Garin⁵⁵ e Sergej Martinson,⁵⁶ che incarnarono i personaggi di Guljačkin e Smetanič accanto alla Varvara di Zinaida Rajch. L'efficacissimo nitore scenico con cui in *Mandat* Mejerchol'd «seppe mostrare l'ordinario nello scorcio implausibile del tragicomico grottesco»⁵⁷ sublimava in contesto simbolico-metafisico allorché nel finale, dopo l'esito catastrofico del ballo nuziale, «i personaggi

⁵¹ IRSDT, I, p. 113.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Dalle sillabe iniziali dei cognomi di Igor' Il'inskij, Marija Babanova e Vasilij Zajčikov, gli astri più fulgidi della pleiade attoriale mejerchol'diana, ciascuno destinato a illuminare per decenni l'arte teatrale drammatica russa incarnando il pensiero scenico del Maestro durante e oltre i tre lustri di oblio forzato seguiti alla sua liquidazione fisica.

⁵⁵ Ennesimo allievo dei GVTM (sigla per Gosudarstvennye vyššie teatral'nye masterskie, ovvero Laboratori teatrali superiori di Stato, fondati da Mejerchol'd nel 1922 e subito incorporati sotto la sua direzione nel GITIS), Garin aveva peraltro esordito diciassettenne nei teatri autoattivi dell'Armata Rossa (cf. M. Lenzi, *Uova fatali*. I cit., p. 113 e n. 2). Con l'avvento del sonoro, avrebbe conseguito grande popolarità in campo cinematografico.

⁵⁶ Martinson aveva già intrapreso un'intensa carriera cinematografica con maestri del calibro di Protazanov, Pudovkin, Barnet e Jutkevič.

⁵⁷ IRSDT, I, p. 114.

si rapprendevano in un torpore da ibernati e i cerchi, girando lentamente, li portavano via nel vuoto, nel non-essere». ⁵⁸

Come detto, *Mandat* fu accolto con generale approvazione. In particolare, Lunačarskij scrisse che il lavoro congiunto di Erdman e Mejerchol'd si era «elevato al di sopra di tutte le *pièces* realistiche della [...] stagione», ⁵⁹ e che ciò consentiva di considerare pertanto felicemente superate le ragioni della diatriba tra “sinistristi” e “accademici”, secondo il criterio di una duplice, autonoma evoluzione risultante dalla benefica contaminazione tra i due campi.

In realtà, se quella contrapposizione era ormai di per sé anacronistica, Mejerchol'd non rinunziò ad elaborare ulteriori varianti dello spettacolo di tipo “cartellonistico”. Un esempio originale ne fu *Ryči, Kitaj!* (Ruggisci, Cina!), «evento in nove anelli» che Tret'jakov aveva prefigurato prendendo spunto da un trafiletto ove s'informava di una rappresaglia compiuta dalla Marina britannica nel porto dell'insorta Shanghai. ⁶⁰ Andato in scena il 23 gennaio 1926 al TIM (lo stesso giorno della *première* di *Gorjačee serdce* al MCHAT), lo spettacolo fu firmato dall'allievo Vasilij Fëdorov, mentre Mejerchol'd diresse a parte le prove con Babanova, che nella parte dell'inerme *boy* giustiziato senza colpa attinse vertici di patetismo tragico per lei inediti, concentrandoli nel canto reiterato eppur sempre variato di un *song* ispirato alla tradizione popolare cinese, volto ad esprimere ora la fatica, ora la speranza, ora il terrore. ⁶¹

Ma in quel 1926 Mejerchol'd si sarebbe dedicato ad un'impresa ben altrimenti ambiziosa e ardita, destinata a trasferire le acquisizioni di *Mandat* su un piano qualitativamente nuovo, forzando ulteriormente i limiti delle concezioni teatrali correnti, e mettendo in gioco – in una temperie politico-culturale sempre più tesa e arroventata – tutto l'enorme credito conquistato negli anni post-ottobreschi.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Anatolij Lunačarskij, *O teatre i dramaturgii* [Su teatro e drammaturgia], 2 voll., Iskusstvo, Moskva 1958; vol. I, p. 282.

⁶⁰ In quel periodo il tema della Rivoluzione cinese era in testa all'agenda delle riunioni periodiche dell'esecutivo dell'Internazionale comunista, e costituiva il terreno privilegiato dei contrasti di politica estera nel partito fra la concezione trockijsta della «rivoluzione permanente», secondo cui solo l'estensione progressiva del socialismo a tutto il mondo capitalistico poteva garantire anche il consolidamento del potere sovietico, e la teoria che riteneva per contro possibile e temporaneamente necessaria l'esistenza del «socialismo in un solo paese». Con varie sfumature, la sinistra del partito propendeva per la prima ipotesi, contrapponendosi nel merito a Stalin.

⁶¹ Cfr. ISDT, III, pp. 94-97.

Il 9 dicembre andò infatti in scena *Revizor*, sulle cui locandine il nome di Mejerchol'd compariva con la qualifica di «autore dello spettacolo», mentre nelle fase preparatoria egli aveva pubblicamente coniato il termine «testo scenico». Di fatto, la commedia era stata sottoposta ad un'opera di smontaggio-rimontaggio documentato e scrupoloso, avvalendosi – procedimento affatto inusitato per l'epoca, e anzi pioniere di una prassi drammaturgica che condurrà sino a Carmelo Bene – anche di stesure preliminari e brani di altre opere di Gogol'. Senso dell'operazione era «abbandonare ogni commedismo, ogni buffonesco» intrinseci alla tradizione scenica del testo e «fare rotta verso la tragedia». ⁶² A tal fine, per sopprimere ogni rassicurante distanza sociale, i personaggi, benché lasciati alla loro epoca, vennero strappati alla dimensione provinciale dell'opera gogoliana e promossi al rango di alti papaveri moscoviti.

Recuperando d'un tratto gli assunti del suo primo stile, quel «convenzionalismo bidimensionale» che vent'anni prima si era mostrato tanto refrattario alle consuetudini recitative degli attori di Komissarževskaja, ⁶³ Mejerchol'd assunse in proprio anche le funzioni di scenografo, onde comprimere in misura estrema, e tendenzialmente annichilire, ogni “naturale” slancio corporeo degli attori (ivi compreso lo Zemljanika del “biomeccanico” Zajčikov): non più – vent'anni dopo gli esperimenti dello Studio di via Povarskaja – tramite l'uso di fondali accostati al proscenio lungo i quali disporre le figure degli interpreti a mo' di altorilievi, sibbene ricorrendo al concetto cinematografico di «primissimo piano» per ricavare nel buio non-essere della scena (simbolo dell'atroce demenza della Russia gogoliana, e fors'anche emblema del suo sempre più evidente perdurare nei quadri amministrativi riciclati dal potere sovietico) «minuscole piazzuole-piattini» semoventi, ribattezzate «furgoncini», su cui disporre «complessissime composizioni» ispirate allo «stile impero russo» («bronzo, sete e broccati, porcellane, mobili in betulla di Carelia, cristalli scintillanti») ⁶⁴ ove, per dirla con Šklovskij, «gli attori erano offerti una porzione per volta». ⁶⁵ Il tutto, allo scopo di «mostrare il “porcino” e scovare il “bovino” nel sembianze bello, pittoresco e leggiadro di una *nature* brjullovia». ⁶⁶

In contrasto con il funambolismo paraacrobatico a cui Mejerchol'd aveva

⁶² IRSDT, I, p. 132.

⁶³ Cfr. A. M. Ripellino, *Il trucco e l'anima...* cit., pp. 118-133.

⁶⁴ IRSDT, I, p. 132.

⁶⁵ Cit. da IRSDT, I, 132.

⁶⁶ IRSDT, I, 132. – Karl Brjullof (1799-1852) era stato il massimo esponente russo della pittura accademica (tendenza talora definita spregiativamente *art pompier*).

abituato il proprio pubblico postottobresco, quella sequela di policromi sgarbi raggricciati nel nulla, quello *zapping* su finestre abbacinanti entro cui scorgere i conati gestuali di un'umanità resa folle dal decoro e dalle parvenze del potere, riuscirono a scavare negli spettatori – secondo innumeri concordi testimonianze – autentiche nicchie di angoscia, raccapeccio e terrore.

Tale nefasta energia sprigionava innanzitutto dal demoniaco Chlestakov, sdoppiato nelle interpretazioni di Garin e Martinson: altra prassi tanto inusitata quanto – ben più e ben altro che protostraniante – volta a estrarre l'annichilimento dell'idea stessa di "persona(ggio)" in uno spazio ove ogni presenza fosse antimateria della propria materia; ed ecco che nuovamente il (de)pensiero precipita lungo la china del secolo terribile piombando inerme su Carmelo Bene.

Rovesciando la fisicità da mezza cartuccia attribuita solitamente al personaggio, entrambi gli attori mostrarono lo pseudo-Revisore come una figura «spaventosamente imponente e volubile»,⁶⁷ piuttosto affiliabile alla schiera dei falsi Dmitrij che popolano gli incubi dell'immaginario collettivo russo tra un *bezvremen'e*⁶⁸ e l'altro. Tenendo per fermo (in opposizione ad una tradizione scenica corrente) che «Chlestakov è di gran lunga superiore a tutti quelli che lo circondano»,⁶⁹ Garin, Martinson e Mejerchol'd estrinsecarono tale preminenza, per così dire, metapsichica del "personaggio" sottraendogli cioè in identificabilità quel che gli avevano conferito in possanza fisica. Così, l'*obraz* di quel Chlestakov scaturiva dalla sommatoria di «trasmutazioni camaleontiche» ove (Zelig *ante litteram* confitto in quella tetra Caina iperborea) egli appariva «ora come un minaccioso ufficiale della guardia, ora come uno sfacciato truffatore, ora come un altero dignitario, ora come un cinico libertino», attraversando lo spettacolo «con perfida lentezza».⁷⁰

Non c'era da stupirsi che, nel finale, il Podestà di Pëtr Starkovskij, anziché volgersi al pubblico per esprimere – come da tradizione – il proprio stizzito lamento («Cosa ridete? Di voi stessi, ridete!»),⁷¹ diventasse «comple-

⁶⁷ IRSDT, I, p. 133.

⁶⁸ Espressione traducibile a un dipresso come «(tempo) senza tempo», e stante a designare periodi – ciclicamente ricorrenti nella storia russa – di torbidi e anarchia successivi all'implosione di un sistema statale.

⁶⁹ IRSDT, I, p. 133.

⁷⁰ Ivi, pp. 133-134.

⁷¹ Battuta peraltro riecheggiata nell'ultimo verso del dramma lirico di Aleksandr Blok *Balagančik*, oggetto del primo capolavoro scenico indiscusso presentato da Mejerchol'd

tamente folle», cacciando un «urlo disumano, o piuttosto subumano»⁷² nel buio assoluto della sala mentre, come in un'autopalinodia dell'*incipit* di *Balagančik*, «per un istante Mejerchol'd sostituiva agli interpreti altrettanti grandi fantocci impietriti dal terrore.⁷³ In scena restava solo, immobile, quel gruppo scultoreo. Soltanto quando in sala risuonavano gli applausi e si riaccendevano le luci, da dietro le quinte, ciascuno dirigendosi verso il proprio fantoccio, rientravano gli attori».⁷⁴

Le figure femminili – l'Anna Andreevna «languida e focosa» di Rajch e la Mar'ja Antonovna «civettuola, mordace e viziosa» di Babanova – parevano fornire a Chlestakov-Garin/Martinson l'unica risonanza umana: «quanto più maestoso ed enigmatico egli pareva, tanto più intensamente si eccitava la loro sensualità, e tanto più arditamente madre e figlia cercavano a gara di sedurlo».⁷⁵ Risonanza che si estrinsecava nello «strappo» dinamico oppor-

vent'anni prima al DT, laddove Pierrot, interpretato dallo stesso regista, spenzolando le gambe nella buca d'orchestra, intonava qualche nota al flauto dolce e poi, lo sguardo in platea, diceva: *Mne grustno. A vam smešno?* (Io sono triste. E a voi fa ridere?). Come si vedrà fra qualche riga, non fu questo l'unico richiamo (per negazione o ostentazione) di *Revizor* a quello spettacolo blokiano del 1906, da cui l'*intelligencija* simbolista russa, in quell'altra epoca postrivoluzionaria, aveva ricevuto come un pugno in pieno petto e accusato in qualità di feroce provocazione interna. Allora una rivoluzione pressoché sconfitta, adesso una rivoluzione vittoriosa e in procinto di celebrare il proprio decennale. Esattamente a metà strada, la sera del 25 febbraio 1917, allorché Mejerchol'd era ancora Direttore dei teatri imperiali (e la sua accettazione dell'incarico, nel 1908, dopo che la reazione autocratica aveva avuto il sopravvento, era stata ovviamente accolta con sdegno e ripulsa nei settori dell'intelligencija ben più ampi, che avevano partecipato a vario titolo al processo rivoluzionario); quella sera le strade pietroburghesi adiacenti all'imperiale Aleksandrinskij, ove si era appena conclusa la première del *Maskarad* (Un ballo in maschera) lermontoviano, altro picco della vicenda registica di Mejerchol'd, erano stati teatro e palcoscenico di ben altro spettacolo: i movimenti di truppe, staffette e insorti che avrebbero condotto alla caduta dell'Impero. Quel *Maskarad* che – ultimo anello di questa catena di autopalinodie, ultimo guscio dischiuso in quella cesta di *Uova fatali* – nel 1938, dopo la liquidazione del TIM e per autorevole intercessione di Stanislavskij, sarebbe stato il terreno drammaturgico proposto al Maestro di Penza per produrre uno spettacolo-autocritica che non valse comunque a evitargli la rovina (cfr. «Teatr», 1990, I, pp. 126-142).

⁷² IRSDT, I, p. 134.

⁷³ Nello spettacolo del 1906 «la riunione iniziale dei Mistici in attesa dell'avvento di un enigmatica entità femminile, al tempo stesso mortifera e salvifica, fu rappresentata situando gli attori in carne e ossa dietro sagome di cartapesta sotto cui sparivano le loro teste al momento dell'epifania di una Colombina (fraintesa come Morte in virtù del doppio significato – “treccia” e “falce” – della parola *kosa*, attributo iconico con cui essi l'avevano presagita» (M. Lenzi, *La natura della convenzione* cit., p. 41).

⁷⁴ IRSDT, I, p. 134.

⁷⁵ *Ibid.*

tunamente aperto nella tessitura «assiderata» dello spettacolo allorché si trattava di presentare la celebre «scena delle fandonie» di Chlestakov:

Qui l'eroe del *Revizor* mejerchol'diano si sradicava dal suo tetro tono d'oltretomba e dalla fredda lentezza del suo eloquio cacciando un grido e balzando sul tavolo dove agitava la sciabola denudata, saltava, galoppava, si metteva a ballare il valzer con Anna Andreevna, per poi crollare ebbro sul divano, addormentandosi di botto e mettendosi a russare tonitruante. [...] Mezzo morti di paura i funzionari, che non avevano capito assolutamente nulla, tremavano battendo i denti dinanzi a quel mostro ronfante.⁷⁶

A scorrere le cronache del tempo, si direbbe che quel *Revizor* avesse «reso folle» anche buona parte della critica.⁷⁷ Per dirne una, accanto agli immancabili alti lai sul tradimento recato dal regista all'esegesi gogoliana classica, si vide un Dem'jan Bednyj, già nume ispiratore delle *agitki* nonché feroce cacciatore di teste “accademiche”, dedicare a Mejerchol'd l'epigramma *Assassino!*, ove, con argomento degno del più ottuso e zelante tradizionalista, si dichiarava:

Le risa, le risa gogoliane tu le hai uccise a sangue freddo!⁷⁸

Per converso Lunačarskij, ancor tiepide le mani della patata bollente di *Dni Turbinyč*, abbandonata ogni velleità di mediazione pose la propria penna governativa al servizio del «diritto» di Mejerchol'd e «di qualsiasi grande artista» a «infrangere la tradizione», disseminando di propri interventi la stampa più o meno specializzata e pubblicando sullo spettacolo un apposito saggio in opuscolo, programmaticamente intitolato *Il Revisore di Gogol' e Mejerchol'd*, volto a mostrare come l'allestimento segnasse l'atto costitutivo della «creazione di un nuovo realismo».⁷⁹

La polemica «acquistò un'ampiezza incredibile»,⁸⁰ sovrapponendosi con

⁷⁶ IRSDT, I, p. 133.

⁷⁷ Nelle «diecine di burrascose dispute, [nella] miriade innumerevole di recensioni contrapposte e contraddittorie, di fondi, epigrammi, invettive entusiastiche e aspramente negative [...] tutto venne a confondersi: i sodali e partigiani di ieri diventavano nemici, gli oppositori integrali si riunivano compatti [...] a lodare questo spettacolo. Era strano vedere schierati insieme a difesa Majakovskij e Andrej Belyj, l'eterno nemico del MCHAT [Aleksandr] Kugel' e Markov, l'inflessibile difensore dei principi MCHATiani. Contro Mejerchol'd intervenne il LEFista Šklovskij, a suo favore il “tradizionalista” Lunačarskij» (ISDT, III, p. 140).

⁷⁸ Cit. da IRSDT, I, p. 134.

⁷⁹ A. Lunačarskij, *O teatre i dramaturgii* cit., vol. I, p. 393.

⁸⁰ IRSDT, I, p. 134.

sempre maggiore evidenza all'aperta e generale lotta politica tra maggioranza (anti-mejerchol'diana) e opposizione (filo-mejerchol'diana). Non a caso, ancora nei primi giorni del 1938, in relazione alla chiusura del TIM (che colse lo spettacolo ancora in cartellone), venne affidato al Malyj il compito di allestire un *Revizor* che fosse «concepito come confutazione»⁸¹ di quello spettacolo. Il Chlestakov di Il'inskij, testé deportato sulla scena accademica, fece ovviamente fallire tale disegno, e anzi – accanto alla ripresa del suo Arkaška nel coevo *Les* del teatro decano moscovita – segnò l'inizio della penetrazione sempre meno implicita e più persistente della scuola attoriale mejerchol'diana tra le mura della «Casa di Ostrovskij».⁸² Di fatto – oltre alla portata delle sue acquisizioni per l'arte scenico-drammatica universale, che pongono quello spettacolo a fianco delle *Tre sorelle* di Stanislavskij e della *Principessa Turandot* di Vachtangov – il *Revizor* del TIM inaugurò a sua volta in patria una tradizione scenica d'insopprimibile vitalità, tenacemente perseguita dai suoi allievi diretti e indiretti sino ai giorni nostri.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Attributo paradigmatico del Malyj.

Dido and Aeneas: Mark Morris e il dramma di Didone*

Maria Venuso

Dall'epos alla scena: frammenti di memoria

Le vicende d'amore sono, da sempre, protagoniste indiscusse del teatro di danza e il mondo classico, come è ben noto, ha scandagliato con profondità e accuratezza l'universo femminile quale terreno di contrasti. Già l'*epos* arcaico – giusto per citare un esempio degli albori della letteratura occidentale dai contenuti incentrati sull'uomo e visti secondo un'ottica essenzialmente maschile – si mostra intriso di lirismo e tragedia quando si tratta di fermare l'azione e descrivere il tormento di una regina: esempio commovente è l'incontro di Ettore e Andromaca alle porte Scee (*Iliade*, VI) prima della rovina di Troia. L'episodio rappresenta il tragico e attualissimo emblema del destino dei vinti e della cieca furia dello scontro tra volontà e necessità, inevitabile per l'eroe della cosiddetta «società della vergogna».¹ Si tratta del concetto legato al termine *aidós* e al corrispondente verbo *aidéomai*, secondo il quale Eric Dodds attribuisce alla civiltà omerica nel suo complesso questa visione fondata sulla proiezione del pensiero e dell'azione dell'uomo verso l'esterno, verso la comunità che non deve disapprovare una scelta che, altrimenti, sarebbe causa di pubblico disprezzo e non di unanime riconoscimento. Uomo e donna costituiscono l'incarnazione di realtà antitetiche e difficilmente conciliabili (sia pure alla ricerca continua di unione poiché complementari, come insegna Platone),² in una differenza di visioni opposte che si evincono dal dialogo tra i due protagonisti.

* Il saggio è lo sviluppo di un mio intervento inedito, dal titolo *Danzare l'età di Virgilio oggi*. Mark Morris riscrive il dramma di Didone, al convegno *Music in the Time of Vergil*, Cuma, 21-24 giugno 2016.

¹ Ispirandosi agli studi che l'antropologa americana Ruth Benedict aveva condotto sui modelli culturali della società giapponese, il filologo irlandese Eric Dodds ha applicato al mondo greco lo stesso schema interpretativo, ascrivendo la cultura omerica alla categoria sociologica della «civiltà di vergogna» (1951). Cfr. Eric Robertson Dodds, *I Greci e l'Irrazionale*, trad. it. di Virginia Vacca De Bosis, Sansoni, Milano 2003.

² A proposito dell'antica unione di uomo e donna in un solo essere, si veda il dibattito

In questa sede si partirà da uno dei più noti episodi dell'*Eneide* di Publio Virgilio Marone, altro caposaldo della cultura occidentale in linea di continuità con l'epica omerica, per riflettere sulla ricezione della figura della regina cartaginese Didone, "tradotta" in danza del coreografo americano Mark Morris.

È questo un mito formulato, così come lo conosciamo, nell'ambito della cultura latina grazie all'*ekphrasis* di Virgilio, ossia un *excursus* con la duplice funzione di *aition*, presente dal I libro dell'*Eneide* all'intero libro IV, con una presenza conclusiva nel VI. Come sottolinea Emanuela Andreoni Fontecedro

Didone porta con sé la linfa delle eroine della tragedia greca, pur già rivisitate dal teatro latino: Medea, Fedra e i connotati dell'Arianna del celebre epillio catulliano il carne 64.[...] Medea, Arianna, Didone, le accomuna il rifiuto da parte dello straniero che hanno letteralmente salvato sì che ricorre, per tutte loro una volta tradite e abbandonate, il topos dell'impossibile desiderio: «non fosse mai lui giunto alla mia terra» [...] L'aiuto offerto da Medea e Arianna comporta l'assunzione di un crimine.³

L'abito tragico del IV libro dell'*Eneide*, tutto dedicato a Didone e alla sua psicologia, è universalmente riconosciuto già da poeti e commentatori antichi (come Marziale, Servio, Macrobio), fino al «giudizio paradossale» del filologo Friedrich Leo, che nel secolo XIX parlava di questo libro come dell'«unica tragedia dei Romani degna di essere accostata alle tragedie greche».⁴ Le trasposizioni del mito in danza sono diverse. Chi è aduso alla centralità della parola per mestiere troverà in *Dido and Aeneas* di Morris una vera e propria sorpresa: una "incorporazione lessicale" che emerge da una messa in scena solo apparentemente distante dai tratti originali del mito. L'indagine e gli spunti di riflessione qui proposti sono finalizzati a evidenziare punti di vista inter- e trans-disciplinari tra due mondi che la cultura occidentale ha voluto troppo a lungo antagonisti: il testo e

amoroso tra i due poeti Aristofane e Agatone nel *Simposio*, 190 [c-d].

³ Cfr. Apollonio Rodio, *Argonautiche*, 4, 31-32; Catullo, 64, 171-172; Virgilio, *Eneide* IV, 657-658; Ovidio, *Heroides*, 7, 141-142 cit. in Emanuela Andreoni Fontecedro, *Tre autori per Didone: Virgilio, Ovidio e un Anonimo del XII secolo*, in *Il mito di Didone nel Tempo*. Atti del seminario del 10 gennaio 2007, Roma SSIS del Lazio, Università degli Studi Roma Tre, Indirizzi LL e SU, A cura di Ufficio Pubblicazioni SSIS Lazio 2007, p. 3, <<https://www.queendido.org/monografiaDidone.pdf>> (ultima consultazione 2 marzo 2020).

⁴ Cf. Antonio Ziosi (a cura di), *Didone. La tragedia dell'abbandono. Variazioni sul mito*, Marsilio Editori, Venezia 2017, p. 20.

il movimento. Ci si soffermerà dunque sulla figura della regina cartaginese, nella coreografia di Mark Morris, utilizzando una chiave di lettura che tenga conto di alcune considerazioni già in parte approntate da altri studiosi che si sono occupati di questo argomento sotto l'aspetto teorico, coreologico, musicologico, performativo e dei *gender studies*,⁵ cercando di evidenziare l'intertesto virgiliano in un prodotto culturale coreico con genesi e finalità di tutt'altra natura rispetto all'*Eneide* e che si inserisce nella corrente culturale "neobarocca", sviluppatasi dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta del Novecento.⁶

Il personaggio di Didone non è visto in relazione al consueto rapporto di derivazione librettistica da una fonte letteraria ri-letta e ri-scritta (ma sarebbe meglio dire ri-creata) per uno spettacolo di danza, quanto secondo una possibilità di trasferimento puntuale in altro sistema comunicativo che riesce tuttavia a mantenere viva l'essenza del lessico virgiliano, figuran-

⁵ Cfr. recensione allo spettacolo in <http://www.purdueexponent.org/arts_and_entertainment/article_bda35abc-e995-5813-a8be-232b93f8e358.html> (ultima consultazione 20 dicembre 2019). Sull'Autore e il suo lavoro si vedano Joan Acocella, *Mark Morris*, Straus & Giroux, New York 1993; Stephanie Jordan, *Mark Morris Marks Purcell: Dido and Aeneas as Danced Opera*, «Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research», XXIX, 2 (2011), pp. 167-213 e il più recente studio coreomusicologico Ead., *Mark Morris: Musician-Choreographer*, Dance Books Ltd, Londra 2015; sul rapporto con la musica si vedano inoltre Inger Damsholt, *Mark Morris, Mickey Mouse and Choreo-musical Polemic*, «The Opera Quarterly», XXII, 1 (2007), pp. 4-21; Rachel Duerden, *Predictability and Inevitability in Dance-Music Relationships in Mark Morris's Falling Down Stairs*, «Dance Chronicle», XXXI, 2 (2008), pp. 239-57; Sophia Prenston, *Mark Morris and the American Avant-garde: From Ultra-Modernism to Postmodernism*, «Dance Chronicle», XXXVII, 1 (2014), pp. 6-46; nel volume di Selby Wynn Schwartz, *The Bodies of Others: Drag Dances and Their Afterlives*, University of Michigan Press, p. 208, n. 1 è possibile trovare riferimenti bibliografici ulteriori sugli aspetti teorici e culturali, oltre che artistici, relativi alla corporeità propriamente *drag*. Non potendo qui fornire una bibliografia esaustiva, ci limitiamo a ricordare inoltre Susan Leigh Foster, *Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1988; Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender*, Chicago, University of Chicago Press 1988; Jane Desmond, *Meaning in motion: New cultural studies of dance*, Duke University Press, Durham 1993; Helen Thomas (a cura di), *Dance, Gender, and Culture*, New York, st. Martin's Press 1993; Stephanie Jordan, *Moving music: Dialogue with music in twentieth-century ballet*, Dance Books, Londra 2000; Jane Desmond, *Dancing desires: Choreographing sexualities on and off the stage*, University of Wisconsin Press, Madison 2001; Joseph Margolis, *The arts and the definition of the human: Toward a philosophical anthropology*, Stanford University Press, Stanford 2009.

⁶ Cf. Mark Franko, *De la danse come text au text come danse: généalogie du baroque d'après guerre*, in *Gestualités / Textualités en danse contemporaine* (a cura di Stefano Genetti, Chantal Lapeyre, Frédéric Pouillaude), Hermann Éditeurs, Parigi 2018, pp. 203-227. Nello specifico, pp. 205-206.

do lemmi precisi secondo la visione del proprio tempo e il sapore della esperienza personale del coreografo.

Nel IV libro dell'*Eneide* si assiste a una sorta di dilatazione del sentimento ben più ampia dell'episodio omerico di Ettore e Andromaca su citato, ma l'azione non si arresta del tutto. Molti esametri sono dedicati al *furor* di Elissa-Didone e lo stesso nome proprio si alterna: è Elissa nell'intimità, Didone per il mondo. Di fatto, la duplicità caratterizza Didone già in questo. Lo storico Timeo di Tauromenio nelle sue *Storie* riferisce dell'ambiguità onomastica: il nome originale sarebbe stato *Theiossó*, in punico *Elissa*, poi detta *Deidó* dai Libii per via del suo lungo errare; per Servio, il principale commentatore di Virgilio, *Dido* avrebbe il significato di *virago* e le sarebbe stato attribuito dopo la morte, «per il coraggio virile con il quale si uccise lanciandosi nel fuoco».⁷

Gli aggettivi con cui Virgilio la dipinge colorano il personaggio consegnandolo alla posterità carico di vivido *pathos*. Qui la dicotomia tra maschile e femminile diviene scissione interiore dell'individuo in una delle storie d'amore più fortunate di tutti i tempi, il cui protagonista è l'eroe troiano Enea, padre fondatore della *Gens Iulia* e quindi di Roma. Una vicenda già nota prima di Virgilio e che il poeta augusteo rende simbolo della rovina amorosa, della disfatta personale e politica, della distruzione privata e pubblica.

Nel *mare magnum* delle letture per la scena (che sarebbe impossibile inquadrare in una panoramica sia pure parziale, per cui ci si limiterà agli esempi più noti nelle varie epoche) le tristi vicende di Elissa sono ricordate al centro degli spettacoli pantomimi da Luciano (*Salt.* 46) e Macrobio (*Sat.* 5.17.5). In Luciano, com'è noto, l'episodio è menzionato come unico esempio della mitologia romana, benché l'epica virgiliana non fosse sconosciuta ai pantomimi; Macrobio spiega come l'episodio fosse adattato e rappresentato con discreta frequenza.⁸ D'altra parte, la 'teatralità' del testo virgiliano, generata dal forte senso del tragico, ha avuto grande impatto sulle arti. Questa versione del mito, si sa, è la più fortunata, opportunamente sostenuta da Dante con la collocazione di Didone tra i lussuriosi (insieme a Cleopatra e Semiramide, come nella tradizione antica che accomunava le tre donne reggenti di regni) nel v canto dell'*Inferno*.

⁷ A. Ziosi, *Didone* cit., p. 10.

⁸ Luciano di Samosata, *La Danza* (a cura di Simone Beta, trad. it. di Marina Nordera), Marsilio, Venezia 1992, p. 85.

Glissando sulle vicende alterne della doppia tradizione che, da Virgilio in poi, sancisce il destino ambivalente di una regina ora difesa come fedele alla memoria del marito, ora rea di aver dimenticato la nuova castità imposta dalla vedovanza e i doveri politici, ricordiamo la tradizione rinascimentale come inizio di un visione moderna del mito.⁹ Fra le tragedie di Alessandro Pazzi de' Medici (1524), Giovanbattista Giraldi Cinzio (1541) e Lodovico Dolce (1547),¹⁰ quella di Cinzio si differenzia per l'indecisione del carattere di Enea, incerto fra il rimanere a Cartagine o proseguire per fondare Roma. Convinto da Mercurio a partire, in un conflitto interiore forte «di una tinta patetico-sentimentale che, da Ovidio, raggiungerà uno dei risultati più alti nell'opera metastasiana, esso è per certi versi speculari al dissidio interno di Didone, combattuta tra la nuova passione per Enea e la volontà di rimanere fedele a Sicheo».¹¹ Ma è con la tragedia di Lodovico Dolce che il personaggio di Didone subisce la più complessa elaborazione.¹² Sul piano europeo la versione di Christopher Marlowe, *Dido and Aeneas* (1586), per la compagnia londinese di attori fanciulli *Children of Chapel*, rielabora la storia classica in chiave umoristica nei confronti della epica solennità virgiliana, dissacrando sarcasticamente l'archetipo.¹³ Tra morali edificanti, intrattenimento e allusioni politiche, anche il teatro musicale si nutre di questo mito costantemente rivitalizzato dalla inclusione di elementi contemporanei agli autori e al pubblico. La regina di Cartagine è, dopo il mitico cantore e divinità dell'età del bronzo Orfeo, il soggetto più «popolare» nel genere della cantata di argomento secolare che si afferma «nei *salon* intellettuali». Non mancano finali lieti (nozze con Iarba) come

⁹ Sarebbe impossibile ripercorrere qui le presenze del soggetto sulla scena nel corso dei secoli, per cui ci si limiterà ad alcuni riferimenti significativi sia per l'ambito teatrale che per quello musicale e coreico.

¹⁰ Per un inquadramento generale, politico e culturale dell'operazione di trasposizione in veste teatrale, cfr. Jean Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nelle arti rinascimentali*, Bollati Boringhieri, Torino 1981 e Innocente Toppani, *Fortuna e ri-creazione. Temi classici e letterature moderne*, Pitagora, Bologna 1984, pp. 12-17.

¹¹ Renato Riccio, *Sulle tracce di Didone. La regina cartaginese nelle fonti classiche e nella letteratura italiana fino a Metastasio. Origini e sviluppo del mito*, tesi di dottorato, X ciclo, Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici (filologici, letterari, linguistici e storici), a. a. 2010-11, p. 229.

¹² Ivi, p. 235.

¹³ Cf. Masolino d'Amico, *Dido and Aeneas di Christopher Marlowe*, in *Il mito di Didone nel Tempo*, Atti del Seminario del 10 gennaio 2007, Roma SSIS del Lazio, Indirizzi LL e SU, p. 10, Pubblicazioni SSIS Lazio, Roma 2007.

per *La Didone* di Francesco Busenello musicata da Francesco Cavalli nel 1641 e considerata la prima versione in musica.

Nel Seicento ci si trova di fronte a

Un uso della storia e della figura di Didone sostanzialmente interno al gioco delle convenzioni teatrali, e non vi è quasi traccia né di quella grandezza che la fondatrice di Cartagine aveva nella versione fenicia e conservava in Virgilio, né dei conflitti profondi cui dava forma l'episodio della sua tragica passione nell'*Eneide*.¹⁴

Il trionfo del virtuosismo canoro decora ulteriormente le scene già fastose e l'intricata rete di relazioni tra i personaggi su uno sfondo spesso inverosimile (a questa gerarchia di priorità si sarebbe opposto Metastasio). Di fatto, è proprio nelle convenzioni del teatro barocco che si muove *Dido and Aeneas* di Nathum Tate per la musica di Henry Purcell; nel complesso il suo testo tende a modificare la figura della regina, rispetto ai precedenti, intrisi spesso del carattere elegiaco derivato dalle *Heroides* di Ovidio, che segna la sorte di un altro modo di immaginare Didone. Anche in Tate la violenza tragica delle reazioni della regina è attenuata, ma si introducono elementi nuovi legati alle convenzioni del suo tempo ed è dimostrata notevole sensibilità rispetto alle esigenze della musica; l'introduzione della strega e delle sue aiutanti, Enea palesemente innamorato e quasi disposto a far passare in secondo piano il proprio dovere. A lungo molto criticata nei versi, la rivalutazione del testo di Tate risale alla fine degli anni Cinquanta del Novecento, in un progressivo miglioramento dei giudizi che vedono nel libretto le potenzialità legate al proprio genere, come l'economia e l'equilibrio compositivo.¹⁵ Esso inizia come il IV libro dell'*Eneide*, con il dialogo tra Didone e la sorella Belinda (non più Anna) e contamina la trama virgiana con riferimenti alla storia coeva e alla «caratterizzazione romanzesca» di Enea, sviluppando la propria originalità nella contaminazione shakespeariana (*Macbeth*).¹⁶ Il personaggio monolitico di Tate avvicina Didone all'eroe tragico per la sua esemplarità nel gestire il volere del Fato, in quel dualismo che rispecchia la condizione umana, soggetta

¹⁴ Paola Bono, M. Vittoria Tessitore, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 293.

¹⁵ Ivi, pp. 262-263, in particolare, sul libretto e i giudizi critici, n. 19.

¹⁶ A. Ziosi, *Didone* cit., pp. 68-69.

in bene e male al volere degli dèi, ai quali l'eroe doveva piegarsi per necessità.¹⁷

Il grande rinnovamento del melodramma, che si nutre dei criteri di semplicità e naturalezza propri dell'*Arcadia*, trova il proprio «manifesto poetico» nella *Didone abbandonata* di Pietro Metastasio, la cui lettura del mito virgiliano

non è esente da complicazioni dell'intrigo e rimane attenta alle esigenze dello spettacolo, ma senza rinunciare alla ritrovata consapevolezza del valore letterario del dramma per musica. Dalla prima rappresentazione nel 1724 a Napoli, con la musica di Domenico Sarro, la *sua* Didone dominerà le scene per tutto il secolo e oltre, musicata da decine di compositori e riproposta in numerosi rifacimenti.¹⁸

Andata in scena per la prima volta al teatro San Bartolomeo di Napoli, l'immediato successo fa sì che venga musicata da ben centododici compositori.¹⁹ Qui l'intreccio è dato da una serie di amori non corrisposti: Didone e Selene entrambe innamorate di Enea, Iarba di Didone e Araspe di Selene.

Nello stesso secolo, per la danza, il soggetto è portato in scena dai padri del balletto riformato: Gasparo Angiolini con *La partenza di Enea o sia Didone abbandonata*, al Teatro imperiale di San Pietroburgo nel settembre del 1766²⁰ e il cui successo è subito riconosciuto dallo stesso Metastasio,²¹ e Jean Georges Noverre con *Les Amours des Énée et Didon*²² andato in scena a Lione nel 1781. Entrambi segnano l'importantissima fase di trasformazione delle pratiche coreiche in connessione ancora forte con l'eredità della pantomima classica,²³ trasformando lo spettacolo di danza in balletto d'azione.

¹⁷ Sisto Dalla Palma, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, Vita e Pensiero, Milano 2001, p. 107.

¹⁸ P. Bono, M. V. Tessitore, *Il mito di Didone* cit., p. 294.

¹⁹ A. Ziosi, *Didone* cit., p. 69, n. 44.

²⁰ Cf. Susan Leigh Foster, *L'alterità di Didone: coreografare la «razza» e il genere nel ballet d'action*, in *I Discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca*, (a cura di Susanne Franco e Marina Nordera), Utet, Torino 2007, pp. 169-182; Arianna Beatrice Fabbricatore, *Elementi di drammaturgia: il Ballo della Didone e la riforma razionale della danza di Gasparo Angiolini*, «Rivista di Letteratura Teatrale», VIII (2015), p. 42. Sulle relazioni più generali che intercorrono la coreografia e la narrazione, Susan L. Foster, *Coreografia e narrazione. Corpo, danza e società dalla pantomima a Giselle*, Audino Editore, Roma 2004.

²¹ Pietro Metastasio, *Tutte le opere* (a cura di Bruno Brunelli), Mondadori, Milano 1954, p. 516. Su Angiolini si veda Lorenzo Tozzi, *Il balletto pantomimo del Settecento: Gasparo Angiolini*, Japadre, L'Aquila 1972. Entrambi cit. in Arianna Fabbricatore, *Elementi di drammaturgia* cit., pp. 39, 40.

²² Flavia Pappacena, *Le Lettres sur la danse di Noverre. L'integrazione della danza tra le arti imitative*, «Acting Archives Review», IX (2011), pp. 1-31.

²³ Sulla resa dei sentimenti tra danza e pantomima cfr. *ivi*, p.15.

Se l'Ottocento non si illumina della poesia di Virgilio, il romanticismo inglese ricorda Didone con *Didone costruisce Cartagine* di Willian Turner (1815). L'eredità ottocentesca di Metastasio si infrange nel *burlesque*, con *Dido, the Celebrated Widow* di Francis Cowley Burnand (St. James Theatre, 1860) o la *Didone abbandonata ossia la Fondazione d'Italia*, Commedia-Opera-Ballo di Antonio Ghislanzoni, librettista dell'*Aida* di Giuseppe Verdi.²⁴ La frammentarietà del Novecento si riappropria in maniera profonda dell'eroina epica con i *Cori descrittivi degli stati d'animo di Didone* all'interno de *La Terra Promessa* di Giuseppe Ungaretti (1950; 1954²), in cui Didone è il «simbolo poetico dell'abbandono della giovinezza»,²⁵ in una allegoria in cui la fine della vita e della civiltà sono assimilati al «processo di un inarrestabile decadimento della storia» notato da Walter Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco*.²⁶ In ultimo, ma solo per necessità pratiche, *Didone ed Enea* di Isif Brodskij (1969), in cui l'allusione intertestuale diviene chiave di lettura del presente, come sottolinea Antonio Ziosi, alla luce di una lettura autobiografica della poesia latina, in questo caso «poesia della distruzione».²⁷

Il cinema non manca di essere a sua volta ispirato da Didone: per restare negli anni di Morris, *Didone non è morta* di Lina Mangiacapre (1987) fa rivivere la regina cartaginese sullo sfondo dei Campi flegrei, alla ricerca di un amore che nuovamente sarà perso, insieme al sogno di una grande civiltà mediterranea unita. I parallelismi tra passato e presente, le commistioni di spazi e tempi (il mare, la discoteca, l'antra della Sibilla, l'Averno) sembrano preludere a ciò che sarà portato in scena in danza.

Proiettando lo sguardo, per quest'ultimo campo della cultura, in linea diretta sul XX secolo, le tre più recenti e note messe in scena del mito di Didone su musica dell'opera di Purcell sono, oltre a quella di Morris qui presa in esame, quella di Sasha Waltz (2005, Staatsoper Unter der Linden di Berlino) e quella di Matteo Levaggi (2008, Teatro Cilea di Reggio Calabria).

In questa sede, partendo dalla fonte latina, si tenterà un approccio insolito che arrivi alla messa in scena danzata di Morris, per un approdo a un sistema espressivo così lontano dall'originale ma che, paradossalmente, incarna, o meglio 'incorpora', la fonte latina secondo un processo di trasformazione transculturale che è possibile accostare a quanto già compiuto a suo tempo da Virgilio. Si analizzerà come il coreografo abbia ricreato

²⁴ P. Bono, M. V. Tessitore, *Il mito di Didone* cit., pp. 314-316.

²⁵ A. Ziosi, *Didone* cit., p. 79;

²⁶ Cit. in *ivi*, p. 80.

²⁷ *Ivi*, p. 90.

le dinamiche di genere del IV libro dell'*Eneide* nella sua lettura dell'opera di Henry Purcell, mettendo in evidenza una prospettiva di ricezione dell'eroina antica attraverso il filtro culturale dell'ambiente omosessuale americano degli anni Ottanta del Novecento.

Dido and Aeneas. La coreografia

Dido and Aeneas del coreografo americano Mark Morris è una 'opera danzata' su musica Henry Purcell e libretto di Nathum Tate, creata nel 1989. L'opera originale era stata composta come oratorio per un collegio femminile di Chelsea e la prima rappresentazione affidata, come già detto, nel 1689 alle allieve, con trama epurata dagli aspetti più strettamente erotici e passionali.²⁸

Morris crea la coreografia nel corso del suo primo anno come Direttore del Ballo al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, in un contesto sociale e artistico profondamente segnato dal virus dell'aids. Non pochi artisti suoi amici sono colpiti dalla malattia, perdendo di conseguenza la vita; di qui la scelta di portare in scena una storia di «amore, sesso e morte». Il terreno offerto dalla partitura di Purcell si rivelava molto fertile, per via dei suoi significati estetici: essa illumina le qualità coreiche della danza di Morris confermando una osmosi tra suono e movimento che accresce la trasmissione dei significati e delle emozioni.

Inizialmente concepito come un assolo della regina abbandonata, il lavoro si sviluppa successivamente con undici personaggi più Enea (la struttura dell'opera mal si presta a una interpretazione solistica, a causa dei recitativi e delle interrelazioni sentimentali tra i personaggi).²⁹

La registrazione video qui presa in esame è quella girata dalla Compagnia del coreografo, la *Mark Morris Dance Group*, con Guillermo Resto nel ruolo di Enea, in un film di Barbara Willis Sweete, del 1995.³⁰

Si nota subito la semplicità dell'allestimento scenografico e dei costumi, funzionale a calare la storia in una antichità senza tempo e a dislocare le

²⁸ Curtis Price (a cura di), *Purcell, Dido and Aeneas, an Opera*, Norton, New York 1986; *Dido and Aeneas*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 2006; Ellen T. Harris, *Henry Purcell's Dido and Aeneas*, Oxford University Press, New York 2018. Sul compositore cfr. Dinko Fabris, Antonella Garofalo, *Henry Purcell*, L'Epos, Palermo 1999.

²⁹ Per l'inquadramento della struttura narrativa del lavoro di Morris rispetto ai numeri musicali dell'opera di Tate, si veda Carol Martin, *Mark Morris's Dido and Aeneas*, in *Dancing Texts. Intertextuality in Interpretation*, Dance Books Ltd, Londra 1999, pp. 130-134.

³⁰ *Dido & Aeneas, Opening Night*, CBC Television, Produced by Rhombus Media Inc., 1995 (CBC Home Video).

scene dell'azione liberamente, così da consentire agli stessi danzatori di ricoprire ruoli diversi, con una semplice modifica del costume (non un cambio vero e proprio, ma accorgimenti che trasformano l'aspetto delle gonne, talvolta ripiegate su se stesse e avvolte nelle cuciture inguinali).

I danzatori non solo 'doppiano' i cantanti ma si rileva una alternanza nella 'trasmissione dei sentimenti' tra l'ambito canoro e quello coreutico.³¹ Proprio questo aspetto strutturale sembra essere un filo diretto con il *modus operandi* degli attori pantomimi antichi, dato che l'azione danzata appare un racconto del testo sostenuto dal canto e dalla musica e la narrazione è affidata alla parte superiore del corpo.³²

La trama di base è quella del libretto di Tate: Morris ripropone in danza i punti salienti della caratterizzazione virgiliana, intessendo un ordito coreografico molto personale, che crea un sistema preciso di movimenti e posture ricorrenti, una *cheironomia* che traspone filologicamente la musica e le parole del libretto tutto in un sistema comunicativo versatile,³³ che permette di costruire una storia emotivamente complessa, attraverso un campionario preciso di gesti³⁴ ripresi da culture e ambiti molto diversi. Le

³¹ In diversi luoghi si è rivelata illuminante la tesi dottorale di Hwan Jung Jae, *Dancing Ambivalence: a Critical Analysis of Mark Morris' Choreography in Dido and Aeneas (1989), The Hardnut (1991), and Romeo and Juliet, on Motifs of Shakespeare (2008)*, dissertazione di dottorato, The Temple University Graduate Board, maggio 2012, *passim*.

³² Sulla pantomima di età imperiale cfr. Gennaro Tedeschi, *Raccontar danzando. Excursus sulla pantomima imperiale*, «Camenae», XXIII, 2019, pp. 1-11.

³³ Non appare opportuno, nell'economia generale di questo saggio, soffermarsi sulla questione della danza come linguaggio; si vedano, in merito i seguenti studi, tutti citati in Annamaria Corea, *Raccontar danzando. Forme del balletto inglese nel Novecento*, Sapienza Università Editrice, Roma 2017, pp. 4-5: Lynn Matluck Brooks, Joellen A. Meglin, *Language and Dance: Intersection and Divergence*, «Dance Chronicle», XXXVIII, 2 (2015), pp. 127-133 (sulla mancanza di precisione logica propria della parola e mancante nella danza); Henrietta Bannermann, *Is Dance a Language? Movement, Meaning and Communication*, «Dance Research», XXXII, 1, (April 2014), pp. 65-80 (sulla corrispondenza del valore semantico delle inversioni di passi/parole all'interno di una coreografia/frase); Alessandro Pontremoli, *Drammaturgia della danza. Percorsi coreografici del secondo Novecento*, Euresi Edizioni, Milano 1997, p. 27 (sulla impossibilità che la danza sia e funzioni come linguaggio); Keir Elam, *Semiotica del teatro*, il Mulino, Bologna 1999, pp. 55-56 (sull'essenza del teatro quale sistema sincretico). Sul rapporto tra musica e danza in Morris si veda inoltre la nota 5 a pagina 3 di questo saggio.

³⁴ Il registro limitato di passi e figure è una prassi che aveva saputo funzionare già dal *ballet-pantomime* romantico: esempio per eccellenza è *Giselle*, con i suoi *leitmotiv* coreutici che ricalcano quelli musicali e che caratterizzano personaggi e situazioni. Cfr. in merito Maria Venuso, *La 'danza' di Amina e il 'canto' di Giselle. Alcune osservazioni comparative dal balletto La Sonnambula a Giselle, passando per La Sonnambula di Vincenzo Bellini*, «Acting Archives Review», IV, 8 (2014), pp. 132-181.

reiterazioni confermano nella mente dello spettatore la familiarità di un concetto, così da poterlo riconoscere autonomamente una volta riproposto con la stessa intenzione. L'aspetto legato all'ibridazione di gesti e atteggiamenti mutuati da diverse culture rientra in una vera e propria 'incorporazione delle differenze', che vengono assorbite e acquistano nuova e autonoma valenza semantica, in una sorta di astrazione spazio-temporale.³⁵

Dal punto di vista della struttura, la messa in scena si apre con una epigrafica introduzione al contenuto della vicenda, che compare sullo schermo mentre procede l'*ouverture* musicale: «Dido, queen of Carthage, has fallen in love with the Trojan Prince Aeneas. Meanwhile, the Sorceress with her coven of witches, plotes theis downfall». Seguono i crediti artistici e i titoli riguardanti personaggi e cast; la danza inizia subito e sia l'*ouverture* sia il I atto sono collocati nel palazzo di Didone. Sulla sezione strumentale che introduce l'opera entrano in scena, frontali l'uno rispetto agli altri, Enea e il corpo di ballo, i quali salgono sui gradini che conducono al centro della scena, dove è collocata una nuda panca. Il primo ed eloquente movimento, una volta giunti nel punto più alto dei gradini, è quello di voltare la testa in direzioni opposte. Appena l'andamento della musica accelera, i corpi si accentrano e si 'impongono' alla telecamera in pose diverse ma tutte accomunate dalla gestualità delle braccia, che fissano dei veri e propri *schemata* personali per ciascun elemento, per poi riposizionarsi sulla fila di panche poste sullo sfondo. Il primo numero musicale è quello di Belinda (soprano), che nel libretto di Tate è la sorella della regina, figura compri-maria dall'inizio alla fine, conforto unico alla solitudine di Didone (mezzo soprano): Belinda invita la sorella a liberarsi dai pensieri che la opprimono e il coro/corpo di ballo le fa eco.

Qui Morris ricalca, nella gestione di soli e massa, la struttura musicale assegnando a ogni voce un corpo (per i solisti) e impostando gli attacchi dei movimenti d'insieme sui diversi attacchi dell'organico orchestrale.³⁶ La conversazione tra Belinda e Didone si apre dunque con l'Allegretto *Shake the cloud from off your brow*, in cui Belinda invita la sorella a rendere noti i suoi pensieri e a scacciare la malinconia: la danza dei due personaggi procede su binari separati che, però, talvolta si incontrano e le due eseguo-

³⁵ A proposito dei concetti di appropriazione/trasmissione/migrazione degli stili di danza si veda Jane C. Desmond, *Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies*, in *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance* (a cura di Jane C. Desmond), Duke University Press, Durham 1997, pp. 33-37.

³⁶ Si tornerà più avanti su questo aspetto, a proposito delle accuse rivolte al coreografo per l'uso della musica.

no gli stessi movimenti. Il corpo di ballo è qui impiegato per lo più con un posizionamento planimetrico regolare, anche se in file non numericamente uguali (frequente la disposizione piramidale 1-2-3-4) e con esecuzioni a canone, sfruttando la struttura contrappuntistica della musica barocca per ‘chiarire’ e allo stesso tempo rendere più complessa la comunicazione, come rileva Hwan Jung Jae:

Using the musical structure of Baroque music, Morris also adapts musical techniques, particularly the canon. The canon is Morris’ favorite structural device, as it is the clearest and “the strictest form of contrapuntal imitation” Acocella believes that the canon is an apt expression of Morris’ ambivalence; “When there is a canon in the score, there is almost always canon in the dance... it does two things that he wants to do—clarify (by repeating) and complicate (by repeating at different intervals)—at the same time”. Morris frequently uses canon, especially in the dance of Dido and the courtiers where he plays with time value and spatial dimensions. When the chorus changes their formation, they are traveling in a fixed floor pattern but with a different time interval. They repeat the movement facing different directions or on different timing. To play with timing, Morris calculated the measure and divided it into equal units of time. He clarifies his theme movement by repeating the same movement, and at the same time, makes his dance dynamic by changing the timing and overlapping the movement.³⁷

Il coro, commentatore delle vicende come nel teatro tragico di età classica, auspica una prospettiva di unione tra Didone ed Enea, grazie alla quale i due imperi possano trovare massima espansione. L’ingresso di Enea (tenore/baritono) è salutato come quello di un eroe del balletto classico, col corpo di ballo schierato in maniera simmetrica e la sua figura che avanza al centro. Ogni danzatore annuncia a Didone la propria presenza passandole velocemente davanti, in successione e con un movimento a spirale, quasi accarezzandole la testa, ma senza alcun contatto. Segue l’interesse dell’eroe troiano per la regina, dopo un iniziale confronto dei due con Belinda e la seconda donna; queste, in un duetto, esortano Didone a rivelare ciò che ha nel cuore con una danza ricchissima di riferimenti gestuali tratti dall’uso corrente, fino all’insieme che esorta ancora una volta all’amore. La danza trionfale in tempo ternario (una ciaccona) chiude il I atto con i due protagonisti che, finalmente, hanno reso pubblica la loro relazione e vanno via insieme, mentre il corpo di ballo resta in scena continuando a battere i piedi

³⁷ Cf. Hwan Jung Jae, *Dancing Ambivalence* cit., p. 180.

Dido and Aeneas: Mark Morris e il dramma di Didone

al suolo in un *grand plié* alla seconda; un braccio tiene la veste e l'altro è al fianco: un atteggiamento che fa da preludio a quello che seguirà, poiché anche l'inquadratura scende in primo piano sui piedi e l'immagine si oscura per collocare l'azione nella caverna della Sacerdotessa, nel risuonare della tempesta.

Questo primo atto della coreografia può essere così schematizzato, in relazione ai rispettivi numeri musicali:

Ouverture e Atto I (palazzo di Didone)

| Numero musicale | Numeri coreutici | Situazione |
|---|---|--|
| 1. Adagio, 4/4 – poi più rapido | Entrata in scena di corpo di ballo + Enea | Introduzione e crediti – cast Didone e Belinda al centro della scena. Corpo di ballo immobile sullo sfondo, seduto |
| 2. Allegretto, 4/4, <i>Shake the cloud from off your brow</i> | Assolo Belinda + danza d'insieme | Conversazione fra Belinda e Didone sullo stato della regina |
| 3. Largo, 3/4, <i>Ah, Ah, Belinda</i> | Assolo Didone | Didone esprime il proprio tormento interiore |
| 4. Andante 4/4 poi 2/4, <i>Grief increases by concealing</i> | Passo a due di Belinda e seconda donna sul recitativo | Dialogo sull'angoscia non rivelata di Didone e tentativo di convincerla ad accrescere l'impero grazie a Enea |
| 5. Allegro, 3/4, coro, <i>When monarchs unite</i> | Danza d'insieme | Coro e corpo di ballo sottolineano la gioia di una unione fra sovrani |
| 6. Andante, 4/4, <i>Whence cloud so much virtue spring</i> | Passo a tre fra Didone, Belinda, Seconda donna sul recitativo | Didone teme la forza dei suoi sentimenti nei confronti di Enea |
| 7. 3/4, <i>Fear no danger to ensue</i> | Passo a due Belinda + Seconda donna + insieme | Il coro e le due donne tentano di convincere Didone dell'amore di Enea |
| 8. Andante, 4/4, <i>See, see, your royal guest appears</i> | Assolo di Enea sul recitativo | Didone ascolta le parole di Enea ma gli ricorda che il suo destino è un altro |
| 9. Allegretto, 2/2, <i>Cupid only throws the dart</i> , coro | Danza d'insieme | Il coro sostiene le intenzioni amorose di Enea verso Didone esaltando la funzione di Cupido, dio dell'Amore |

| Numero musicale | Numeri coreutici | Situazione |
|---|--|--|
| 10. 4/4 recitativo, <i>If not for mine, for Empire's sake</i> | Assolo di Enea sul recitativo | Enea invoca pietà da parte di Didone, non far cadere Troia una seconda volta |
| 11. Presto, 4/4, <i>Pursue thy conquest love</i> | Passo a due di Belinda + Seconda donna | Le due donne tentano di far rivelare a Didone l'amore nascosto |
| 12. Allegro vivace, 3/4, <i>To the hills and the vales</i> , coro | Danza d'insieme | Preparazione al festeggiamento d'amore - Felicità di Didone |
| 13. Allegro vivace, <i>Triumphing dance</i> , ciaccona | Danza d'insieme | Gli amanti, dopo la danza di gioia, si allontanano |

Col secondo atto si entra nell'antro della Sacerdotessa: l'inquadratura riparte, come un chiasmo, dai piedi che ora si muovono a scatti, quasi zoppi. I corpi delle streghe e della loro regina sono rigidi, procedono decentrati nelle direzioni più disparate con una mano sugli occhi: un 'non vedere' quello che si compie, un non vedere il mondo, il bene. Qui la Sacerdotessa richiama all'ordine le sue streghe ed esprime il suo odio verso la prosperità e la felicità di Didone, riprendendo nella propria gestualità elementi indicativi utilizzati proprio da Belinda e Didone stessa nel I atto. E questo non per usurparle il trono, ma nella semplice obbedienza alla propria malvagità. Inizia i propri movimenti anch'ella sulla stessa panchina su cui si apre e si chiude la coreografia. L'oggetto di scena è qui usato come base per esprimere stati d'animo e intenzioni molto diverse; esso diventa una sorta di podio dal quale dare ordini o triclinio su cui godere dello spettacolo orrifico delle adepse che scompostamente gioiscono. Il dialogo tra solista principale-corpo di ballo-soliste (Prima e Seconda strega) è costante; senza soluzione di continuità i numeri musicali confluiscono, da un punto di vista coreografico, l'uno nell'altro. Il progetto di manifestarsi a Enea sotto le spoglie di Mercurio, mandato da Giove per ordinare la partenza nottetempo, proprio nel momento in cui Didone aveva aperto il suo cuore, è seguito dall'intimo momento della grotta in cui, al rifugio da un temporale durante una battuta di caccia, la regina ed Enea finalmente si uniscono. Pantomima essenziale per pochi secondi di amore, con un Enea che già qui guarda oltre, presago del suo destino. Segue la festa durante la battuta di caccia, in cui i due sovrani assistono al racconto del mito di Atteone. Qui l'organizzazione della coreografia segue una impostazione tradizionale, in quanto la coppia stessa (qui seduta di spalle alla macchina da presa) è il pubblico della pantomima inscenata, mentre la Seconda donna racconta

Dido and Aeneas: Mark Morris e il dramma di Didone

attraverso i gesti; il corpo di ballo, disposto a piramide aperta con vertice in alto intorno a lei, fa da cornice rimarcando la pantomima e amplificandola, proprio come nella partitura musicale lo strumento solista o la voce è spesso amplificata dal sostegno dell'organico orchestrale. Segue la danza delle donne per intrattenere Enea e, all'incedere della tempesta, egli è fermato da Mercurio che gli intima di salpare la notte stessa. Alla reazione sorpresa dell'eroe fanno da contraltare non solo Mercurio, ma le streghe tutte che, in una ripresa condotta dal basso e con movimenti circolari, utilizzano prevalentemente le braccia, con movimenti spigolosi e scattanti. Fa seguito un assolo di lui sul recitativo del tenore, l'unico momento in cui Enea compare da solo sulla scena: il dispiacere di dover lasciare Didone si piega al volere degli dèi e l'atto termina con la ripresa strumentale, della durata di pochi secondi, del tema scelto da Morris per l'atto d'amore dei due nella grotta, con l'immagine di Enea ancora una volta proiettato verso l'ignoto, che ubbidisce al destino e volta le spalle alla donna.

Atto II, scena I (antro della Sacerdotessa)

| Numero musicale | Numeri coreutici | Situazione |
|---|---------------------------------------|---|
| 14. Non troppo lento, 2/2, <i>Wayward sisters</i> , recitativo | Assolo Sacerdotessa + insieme | La Sacerdotessa evoca le sue streghe |
| 15. Allegro, 3/4, <i>Harm's our delight</i> , coro | Danza d'insieme | Rivelazione della natura oscura del regno delle streghe |
| 16. Non troppo lento, 2/2, <i>The Queen of Cathage, whom we hate</i> , recitativo | Assolo Sacerdotessa | Rivelazione dell'odio verso Didone per il suo stato di regina e donna amata |
| 17. Vivace, 3/8, coro, <i>Ho ho ho!</i> | Insieme | Il coro con oscure e scomposte risate approva i piani della Sacerdotessa |
| 18. Non troppo lento, <i>Ruin'd ere the set of sun</i> , recitativo | Sacerdotessa + Prima e Seconda strega | Dialogo fra la Sacerdotessa e due streghe sul piano da attuare |

| Numero musicale | Numeri coreutici | Situazione |
|--|-------------------------------------|---|
| 19. Vivace, 3/8, coro, <i>Ho ho ho!</i> | Insieme | Ancora scomposte risate di godimento |
| 20. Allegro, 2/2, duetto, <i>But ere we this perform</i> | Prima e seconda strega, Passo a due | Pianificazione di una nuova tempesta per riportarli a corte |

Atto II, scena II (grotta)

| Numero musicale | Numeri coreutici | Situazione |
|------------------------------|-------------------------|--|
| 23. Allegro 2/2, strumentale | Pantomima Enea + Didone | Da soli nella grotta durante la tempesta, Enea e Didone consumano il loro amore per la prima volta |

Atto II, scena III (festa di caccia)

| Numero musicale | Numeri coreutici | Situazione |
|--|--------------------------|--|
| 24. Allegretto, 3/4, Belinda e coro, <i>Thanks to these lonesome vales</i> | Belinda + corpo di ballo | Elogio dei boschi e della caccia in quei luoghi |
| 25. Allegretto, 4/4, <i>Oft she visits this lone mountain</i> , aria Seconda donna | Assolo seconda donna | Racconto del mito di Diana e Atteone, cui assistono Didone ed Enea – storia nella storia |
| 26. Moderato, 4/4, <i>Behold, upon my bending spear</i> , recitativo Enea | Assolo Enea | Enea mette in mostra la propria abilità nella caccia |

Dido and Aeneas: Mark Morris e il dramma di Didone

| Numero musicale | Numeri coreutici | Situazione |
|---|-------------------------------|---|
| 27. Allegretto, 4/4, Belinda + coro, aria | Assolo + insieme | Belinda esorta tutti a correre in città a causa dell'imminente tempesta |
| 28. 4/4, <i>Stay, Prince</i> , recitativo Sacerdotessa/Mercurio | Assolo Enea + insieme streghe | Enea è fermato dallo spirito della Sacerdotessa sotto le sembianze di Mercurio, che gli ordina di lasciare subito Cartagine |
| 29. Ripresa musicale-Allegro 2/2, strumentale | Enea solo | Enea si gira di spalle e cammina verso il fondale, in ombra; si piega in segno di sottomissione agli dèi |

Il terzo atto apre la sua prima scena, senza soluzione di continuità, con la figura di Enea che recupera la verticalità e convoca i suoi uomini per la partenza: qui i componenti del corpo di ballo diventano marinai (un semplice nodo delle gonne del costume le rende calzoncini da mozzo) e, sull'Allegro molto del *Come away, fellow sailors*, danzano – o meglio mimano – la rimozione delle ancore e la trazione delle gomene. Il Primo marinaio si stacca dal gruppo come un corifeo che guida le danze e, nei momenti di assolo vero e proprio, gli altri danzatori sullo sfondo fissano in schemi visivi (mobili e fissi) il testo di Tate. Nella seconda scena tornano le streghe: prima un Passo a tre di Sacerdotessa, Prima e Seconda strega, che gioiscono della rovina di Didone in un'orgia scomposta. Nell'Allegro, che coinvolge tutto il corpo di ballo, emerge l'aspetto pantomimico del lavoro di Morris, sulle parole *Elissa bleeds tonight, / and Carthage flames tomorrow*; la danza delle streghe coinvolge le mani in maniera molto evidente in pose, gesti, movimenti nervosi all'apice del godimento. Segue, sul Pomposo in 4/4, il climax vero e proprio in cui, alla vista delle coppie che uccidono il/la partner dopo un bacio, la Sacerdotessa, supina, si eccita nel vedere l'odio generarsi dall'amore, il bene convertito in male. È la sintesi di un topos letterario costante: l'amore di una donna che trattiene l'uomo e impedisce il compiersi del suo dovere di Eroe. Siamo a un punto del lavoro di Morris in cui si palesa quanto sia tutto pensato come una pantomima: poca danza in senso tecnico, ma tutto un movimento altamente descrittivo che fa procedere sempre l'azione, in cui la narrazione viene prima di

tutto. La danza delle streghe coinvolge soprattutto le mani in pose, gesti, movimenti nervosi-trattenuti-lasciati con alternanza di velocità tale da rendere questa parte del corpo la più 'loquace' come nella cheironomia antica.

La scena II si apre sul palazzo di Didone in un contrasto immediato di sobrietà e senso di vuoto: i danzatori sono disposti simmetricamente in riga orizzontale sulle panche che fungono da scenografia, alla destra e alla sinistra della regina, che appare di spalle al pubblico, con le braccia tese e sollevate al cielo come in preghiera; allo stesso modo è teso verso di lei un braccio di ciascun danzatore. La linea delle braccia di Didone si spezza immediatamente, al secondo accordo, prima delle parole *Your counsel all / is urged in vain*: la fiducia riposta nell'ospite si è rotta. Giunge Enea che tenta di spiegare il motivo della improvvisa partenza, ma davanti alla sua reazione egli esita e rinnega perfino gli dèi. Ma l'integrità morale della regina, ormai tradita, lo spinge a partire minacciando di uccidersi, in caso contrario, e manda Enea via con uno schiaffo. Tutto questo è raccontato con movimenti ancora una volta di ampia natura descrittiva, ma le figure dei solisti mantengono grande compostezza. Il corpo di ballo, sullo sfondo, è seduto e cambia la propria posizione in base alla situazione scenica, commentando come un coro classico la vicenda, attraverso le posture della schiena e degli arti. Alla uscita di scena di Enea, Didone si stacca dalla massa e il corpo di ballo, sul Sostenuto in 2/2 *Great minds / against themselves conspire*, scioglie la riga e si apre al centro della scena con spostamenti simmetrici e sobri, assumendo, nelle pause del movimento, pose che richiamano gli *schemata* di raffigurazioni antiche;³⁸ quando le geometrie si rompono e i danzatori si affollano intorno alla regina, compaiono echi delle pose indonesiane viste nel I atto. Segue il cosiddetto 'Lamento di Didone', l'aria della regina che invoca la sorella Belinda, testimone del suo tragico Fato: la implora di ricordarla, dopo la morte, ma di dimenticare il suo destino (*Remember me, but / ah! forget my fate*). Questo è il momento più delicato di tutta l'opera/coreografia: l'addio alla vita avviene con l'addio alla sorella, sui cui seno la regina chiede di riposare. La panca torna in primo piano e il *Dido's Lament* sorregge il discorso coreutico che riassume le pose più significative in cui Didone fissa le parole chiave. Ospite è una di queste e la posa che la descrive, una sorta di *soutenu*

³⁸ Sul termine *schema* e il suo impiego nella danza dell'antichità, si veda Maria Luisa Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Edizioni della Normale, Pisa 2005.

Dido and Aeneas: Mark Morris e il dramma di Didone

con gamba tesa e piede con punta rivolta verso l'alto, braccia in alto 'a calice' con mani molto aperte,³⁹ è qui eseguita in maniera più lenta e ieratica, poiché l'ospite gradito non è più Enea ma la Morte (*Death is now a welcome guest*). Il coro/corpo di ballo inizia un lamento funebre: i movimenti sono disposti in sezioni planimetriche geometrizzanti e si ripetono a canone, secondo la più classica delle soluzioni in relazione alla musica. Ella si getta sulla panca, che poggia idealmente sulle colonne di un tempio: Didone era stata la colonna di Cartagine e la sua morte prefigura la conquista della città da parte del popolo che Enea fonderà. A mano a mano che la sezione strumentale della partitura procede verso l'esito, si avvia anche l'*exodus* dei danzatori che lentamente escono di scena dal fondo. Ultima, Belinda, resta a piangere Didone riversa.

Atto III, scena I (le navi)

| Numero musicale | Numeri coreutici | Situazione |
|---|---|--|
| 30. Allegro Molto, $\frac{3}{4}$, Marinaio + coro, <i>Come away, fellow</i> | Assolo marinaio + insieme | Enea chiama a raccolta i marinai e prepara la partenza |
| 31. Allegro, $\frac{2}{2}$, strumentale | Insieme | Danza dei marinai |
| 32. Moderato, $\frac{4}{4}$, <i>See, see the flags and streamers</i> , duetto-recitativo | Prima strega, Seconda strega – Passo a due | Le due streghe e la Sacerdotessa esultano per l'imminente morte Didone |
| 33. $\frac{4}{4}$, trio, <i>ur next motion mut be the storm</i> | Sacerdotessa, Prima e Seconda strega, Passo a tre | Le due streghe e la Sacerdotessa esultano per l'imminente morte Didone |
| 34. Allegro, $\frac{4}{4}$, coro, <i>Destruction's our delight</i> | Insieme | Danza orgiastica di esultanza per la rovina di Didone – masturbazione della Sacerdotessa |

³⁹ Il linguaggio della danza accademica, laddove possibile e dove la danza contemporanea non abbia un corrispettivo preciso, può essere utile a fissare da un punto di vista visivo dei movimenti liberi che altrimenti richiederebbero un giro di parole più articolato.

| Numero musicale | Numeri coreutici | Situazione |
|---|------------------|--|
| 35. Pomposo, 4/4, strumentale, <i>The witches dance</i> | Insieme | Danza orgiastica di esultanza per la rovina di Didone. |

Atto II, scena II (il palazzo di Didone)

| Numero musicale | Numeri coreutici | Situazione |
|---|---|--|
| 36. Adagio, 4/4, Didone, Belinda, Enea – trio, <i>Your council is urg'd in vain</i> | Didone, Belinda, Enea + corpo di ballo sullo sfondo | Didone affronta il proprio destino e caccia Enea dal suo regno, nonostante il suo tentativo di non obbedire agli dèi |
| 37. Sostenuto, 2/2, coro, <i>Great minds against themselves conspire</i> | Insieme | Riflessione del coro/corpo di ballo sul tragico epilogo cui è destinato un animo fiero come quello di Didone |
| 38. Grave, 4/4, Didone-recitativo, <i>Thy hand Belinda</i> | Duetto Didone + Belinda | Didone invoca la presenza sorella e si accomia dalla vita |
| 39. Larghetto, 3/2, <i>Whwn I am laid</i> , Didone - aria | Assolo di Didone | Nel lamento finale Didone chiede di essere ricordata ma che venga al contempo dimenticato il suo destino. |
| 40. Larghetto, 4/4, coro, <i>With drooping wings</i> | Insieme + Didone (morta) e Belinda | Si intona il lamento funebre per Didone. Restano solo il suo corpo riverso sulla panca e Belinda accanto a lei. |

Dal testo alla scena e dalla scena al testo

La Didone di Morris si muove specificamente fra *race* e *gender*⁴⁰ ed è su quest'ultimo aspetto che la maggior parte degli studi si soffermano.⁴¹

In una intervista condotta da Hwan Jung Jae per la sua dissertazione dottorale, Morris sottolinea con convinzione quanto egli non re-interpreti i classici, non li ri-crei, poiché in realtà non esiste nessun lavoro 'originale', ma solo una 'versione'.⁴² Morris si riferisce qui, in prevalenza, ai grandi classici del balletto, ma l'idea è applicabile a tutto quello che l'eredità culturale del passato ci tramanda, ancor più al mito di Didone, che fin dagli albori della sua tradizione è sopravvissuto in versioni antitetiche, più o meno benevole nei confronti della regina orientale, come detto all'inizio di questo lavoro.

Come già indagato da diversi studiosi, l'approccio alla partitura musicale si nutre di una precisa corrispondenza tra parola e gesto, tanto che è stato possibile isolare un vero repertorio di movimenti portatori di significato, che ricorrono uguali a se stessi ogni volta che incontrano la stessa parola del libretto. Questa, tra l'altro, non è stata solo la spinta ad affrontare la coreografia di Morris sotto il profilo coreomusicologico (Riggs-Leyva, Duerden e Rowell)⁴³ ma anche la causa che ha portato parte della critica a parlare

⁴⁰ La parola *razza* non appare utilizzabile, per l'accezione storicamente negativa che assume nella lingua italiana, per cui si farà qui riferimento alla categoria inglese di *race*, con le relative accezioni che esso ha nella analisi sociologica quale categoria critica, insieme alla parola *gender*.

⁴¹ Oltre agli studi già menzionati a pagina 3, nota 5 di questo lavoro, si vedano: Laurence Senelick (a cura di), *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*, Hanover University Press of New England, 1992; Helen Thomas (a cura di), *Dance, Gender and Culture*, Palgrave Macmillan Press, Londra 1993; Susan Manning, *The female dancer and the male gaze: feminist critiques of early modern dance*, in *Meaning in Motion: new cultural studies in dance* (a cura di Jane C. Desmond), Duke University Press, Durham 1997, 153-166; Lynda Hart, Peggy Phelan (a cura di), *Acting Out: Feminist Performances*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993; Linda J., *Dancing Class: gender, ethnicity, and social divides in American dance, 1890-1920*, Indiana University Press, Bloomington 1999; Marina Nordera, *Gender underway: notes for histories yet to be written*, in *Dance Discourses: keywords in dance research* (a cura di Susanne Franco, Marina Nordera), Routledge, Londra 2007, pp. 169-186; Peter Stoneley, *A Queer History of the Ballet*, Routledge, Londra 2007; Danielle Robinson, *Modern Moves: dancing race during the Ragtime and Jazz eras*, Oxford University Press, Oxford 2015; Elizabeth Claire, *Dance Studies, gender and the question of history*, «Clio. Women, Gender, History», XLVI, 2 (July 2017), pp. 161-188;

⁴² Intervista risalente al 23 ottobre del 2008 cit. in Hwan Jung Jae, *Dancing Ambivalence* cit., pp. 6-7.

⁴³ Rachel Duerden, *Predictability and inevitability in dance-music relationships in Mark Morris's falling down stairs*, «Dance Chronicle», XXI, 2, (2008, May), pp. 239-257; Rachael

di ‘Mickey Mousing’, ovvero di gestione del rapporto musica/movimento in maniera imitativa come nei cartoni Disney.⁴⁴ Non ci si addenterà su tale questione, poiché la ricerca dell’intertesto latino non può connettersi primariamente con l’esito gestuale in sé, visto che la trasposizione ‘filologica’ di Morris utilizza il libretto di Tate; il nostro intertesto va invece ricercato nei significati sociali e antropologici che il lessico virgiliano ha lasciato in eredità e che riemergono attraverso un *medium* diverso dalla tradizione testuale. Il gioco di Morris fra testo e movimento si inquadra nella visione teorica elaborata da Mark Franco nella sua riflessione sul *baroque* nel secondo dopoguerra, che a proposito di *Dido and Aeneas* sfocia in quel

pouvoir de la théâtralité pour créer des figures d’identité et les exprimer à travers les corps peut s’apparenter à la prolifération des significations propres à allégorie de Benjamin, qui, comme Samuel Weber le fait remarquer dans *Theatricality as Medium*, est ce qui harmonise le concept d’allégorie de Benjamin avec la théâtralité.⁴⁵

Nella coreografia si mescolano, nei ruoli, uomini e donne in un genere indefinito. Il corpo di ballo, nella funzione di coro testimone delle vicende, è sempre presente eccetto nella scena della caverna, in cui si consuma l’atto d’amore tra i due protagonisti. Esso fa eco agli stati d’animo della protagonista e dall’antagonista: in maniera composta e simmetrica laddove si tratta della regina, con spasmi dionisiaci e triviali quando invece accompagna la Sacerdotessa. E questo per portare in scena la sostanziale ambivalenza della natura umana, un dualismo intrinseco all’essere umano, senza eccezione alcuna, nemmeno per i grandi nomi del mito e della storia.⁴⁶ Didone è interpretata da un uomo e il suo identificarsi con la malefica sacerdotessa sembra portare in scena la modernità di una donna dal carattere duale,⁴⁷ cioè bipar-

Riggs-Leyva, *Reading Music, Gesture, and Narrative in Mark Morris’ Dido and Aeneas*, in *Dance on Its Own Terms: Histories and Methodologies* (a cura di Melanie Bales e Karen Eliot), Oxford Scholarship Online, maggio 2013.; Rachel Duerden, Bonnie Rowell, *Mark Morris’s Dido and Aeneas (1989): A Critical Postmodern Sensibility*, «Dance Chronicle», xxxvi, 2 (2016), pp. 143-171.

⁴⁴ Cf. pag. 3 n. 5 del presente lavoro.

⁴⁵ M. Franko, *De la danse comme texte* cit., p. 205.

⁴⁶ Sulla *Dancing ambivalence* in Mark Morris, cfr. ivi, *passim*.

⁴⁷ Si è scelto di utilizzare il termine ‘duale’ proprio per la sua derivazione dalla morfologia delle lingue antiche, ovvero per la possibilità di contemplare, oltre al numero singolare e plurale, desinenze specifiche per tutto ciò che fosse legato al numero *due* in natura.

tito per natura, come si vedrà più avanti, in relazione alla sua carica politica e al suo essere una donna. Un qualcosa che sia ambivalente e non ambiguo.⁴⁸

E questo attraverso un sistema che potrebbe essere inquadrato in quelle che Omar Calabrese (riprendendolo la Greimas)⁴⁹ chiama «coppie categoriali che si interdefiniscono e che vivono interrelate: ritmo e ripetizione, limite ed eccesso, dettaglio e frammento, instabilità e metamorfosi, disordine e caos, nodo e labirinto, complessità e dissipazione, distorsione e perversione, ecc.».⁵⁰ La commistione di stili, tecniche, generi collocherebbe anche il lavoro di Morris una *struttura dissipativa* (sempre per usare il lessico di Calabrese), poiché da una contaminazione che rompe un equilibrio predefinito si arriva a un nuovo ordine che evidenzia una vera e propria *forma* alla base del prodotto performativo e, come si vedrà in seguito, tocca aspetti di natura sociale.

A differenza di Virgilio, che riserva al dramma di Didone un libro intero e la rende protagonista di monologhi e dialoghi di grande complessità introspettiva, il libretto di Tate disegna un personaggio monolitico e consapevole della sua regale responsabilità di regina, tanto che arriva a cacciare Enea nel momento di dubbio.

Che Didone sia ambivalente non è una scoperta recente e il suo mito è stato raccontato, ripreso e trasformato attraverso lo spazio e il tempo, i generi letterari e artistici, nonché sottoposto a un processo di «transvalorizzazione»⁵¹ in ambito estetico-letterario, oltre che politico-ideologico. La doppia natura della regina cartaginese è qualcosa di molto antico che, salvandola o meno dalla 'colpa' di aver amato Enea, ha attribuito al suo nome e alla sua natura una duplicità di senso che si è espressa in versioni del mito parallele.

Nell'*Eneide* la coloratura aggettivale (*incensa, aversa, accensa, conlapsa, infelix, furens, trepida, effera, furibunda*) la descrive con una forza drammatica che non esiste nel libretto di Tate, ma ricompare in scena nella Sacerdotessa/Didone di Morris, che è qui la proiezione fisica del lato oscuro presente in Virgilio, mentre in Tate appartiene alle convenzioni teatrali del suo tempo. In proposito Joan Acocella, biografa del coreografo, parla di consapevo-

⁴⁸ Cf. Hwan Jung Jae, *Dancing Ambivalence* cit., p. 5.

⁴⁹ Omar Calabrese, *Letà neobarocca*, Laterza, Roma-Bari 1987 cit. in Stefano Traini, *Letà neobarocca, vent'anni dopo*, «www.ec-aiss.it», 2, 17 gennaio 2005, p. 4.

⁵⁰ Ivi, p. 5.

⁵¹ Barbara J. Bono, *Literary Transvaluation. From Vergilian Epic to Shakespearean Tragicomedy*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1984, citato in P. Bono, M. V. Tessitore, *Il mito di Didone* cit., p. 1.

lezza della fonte antica e di una sua inclinazione verso una Didone più virgiliana,⁵² ma lo stesso Morris, in una intervista rilasciata alla sottoscritta per questo studio, dichiara di non avere conoscenza diretta della fonte latina: è pertanto interessante notare come, sia pure inconsapevolmente, egli riproponga attraverso i corpi la valenza del lessico eneadico.

Il *furor* virgiliano riappare dopo millenni di oblio: le versioni settecentesche (anche nelle riscritture moderne, come la *Didone abbandonata* ripresa da Alicia Alonso per il Balletto Nazionale di Cuba⁵³) avevano fatto ricadere l'eroina virgiliana in situazioni di tutt'altro aspetto. Nella *Dido* di Morris-Purcell non è la regina a essere *furens* o, meglio, è come se lo fosse a livello inconscio attraverso la sacerdotessa che, interpretata dalla stessa persona, diventa la proiezione di Didone, un doppio;⁵⁴ un *alter ego* che incarna tutti gli impulsi distruttivi e malevoli che hanno minacciato il femminile per secoli.⁵⁵

Gli aggettivi di cui sopra sono resi qui scenicamente nel personaggio della Sacerdotessa, quella *crinis effusa sacerdos* (IV, 509) che giace, nella sua prima apparizione, riversa sulla panca dove, alla fine del dramma, Didone verterà a sua volta. La Sacerdotessa, che nel libretto di Tate prende il posto degli dèi, è quella che si dimena come una baccante (*bachatur* è il verbo che Virgilio usa per indicare Didone furente che vaga per la città⁵⁶) e si staglia ad anni luce di distanza dai libretti operistici.

⁵² Per una biografia del coreografo si veda Joan Acocella, *Mark Morris*, Wesleyan University Press, Middletown 1994.

⁵³ In Italia è di recente andato in scena al Teatro di San Carlo di Napoli, dal 21 al 23 novembre del 2010.

⁵⁴ Sul personaggio 'doppio' si veda l'analisi della figura di Selene fatta da Francesco Coticelli, per la *Didone abbandonata* di Metastasio: qui lo stesso Autore «per commodità della rappresentazione» ricorre a uno sdoppiamento della figura femminile al fine di innescare l'azione che trasformi la *densità* della scrittura virgiliana in *scena*. E questo solo attraverso un *alter ego* di Didone; in Metastasio però è Selene a recuperare alcune espressioni più icastiche del testo latino. Ringrazio il professor Francesco Coticelli per aver condiviso con me queste riflessioni sull'argomento. Cfr. Coticelli, «Per commodità della rappresentazione»: scelte drammaturgiche ed echi letterari nella «*Didone abbandonata*» (Napoli, Teatro San Bartolomeo, 1724), in *Il Melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento*, Aracne, Roma 2006, pp. 405-422. Si veda inoltre Joan Acocella, *Mark Morris*, in *The Hidden Soul of Harmony*, South Bank Show directed by Nigel Wattis, 1993, pp. 239-268: 244, <<https://eportfolios.macaulay.cuny.edu/miller13/files/2013/11/Acocella-Mark-Morris.pdf>> (ultima consultazione 15 febbraio 2019).

⁵⁵ Susan L. Foster, *L'alterità di Didone* cit., p. 179.

⁵⁶ Questo verbo nel vi libro dell'*Eneide* (vv. 77-80) è utilizzato in riferimento alla Sibilla cumana, la sacerdotessa di Apollo: *At Phoebi nondum patiens immanis in antro / bachatur vates*,

Il carattere duale della regina non si esprime dunque solo nella compresenza di due generi all'interno dello stesso individuo, ma dal suo essere regina e sacerdotessa insieme, vittima e carnefice. Un interscambio di ruoli continuo, se si pensa alla scelta del colore dei costumi di scena: un nero ostinato. In proposito, in Virgilio, al v. 454 del libro IV, *negriescere* è il verbo che descrive il colore di morte, il funebre paesaggio che ossessiona la donna con il suo richiamo insistente. Al v. 483 la parola *sacerdos* ricorda che nell'antichità le arti magiche erano attribuite alle donne per la loro relazione con le divinità ctonie.⁵⁷ Allo stesso modo, nei successivi versi di letteratura magica, possiamo cogliere un legame visivo diretto con la messa in scena di Morris nella sua Dido/Sorcerress.

Questa interpretazione doppia di Didone-Sacerdotessa malefica permette all'interprete di saggiare le proprie capacità espressive, oltre che di scoprire un universo pseudo-femminile di una «non-storia d'amore», come la definisce lo stesso Morris, perché Enea fugge e solo l'*infelix Dido* ama. Ancora una volta il conflitto erotico è metafora di un conflitto politico-culturale: quello degli anni dell'aids. Il coreografo non fornisce una versione allegorica del mito, benché utilizzi una partitura barocca, ma si concentra sul suo lato umano e carnale; nel corso di un'intervista pubblica tiene inoltre a sottolineare come la vicenda non sia per lui un *love affair*, perché «it is not mutual». Si tratta di una tragedia.⁵⁸ E proprio questo termine è il più adeguato al IV libro dell'*Eneide*, nel quale è possibile rinvenire una divisione in tre 'atti' (1-295; 296-503; 504-705), a loro volta suddivisibili in 'scene', suddivisione coerente con il contenuto fortemente tragico.⁵⁹

Enea è un uomo che trae solo convenienza dal suo approccio con Didone e fa sesso con lei. L'altra figura maschile comprimaria, nel mito di Didone, è Iarba, ma in Morris scompare e i suoi tratti vengono assorbiti dalla fisicità di Enea, che è un semidio e, come tale, appare distante nell'interazione danzata. Nella partitura musicale l'eroe troiano non canta mai con l'orchestra, non possiede un'aria nella quale possa soffermarsi sul

magnum si pectore possit / excussisse Deum: tanto magis ille fatigat / Os rabidum, fera corda domans, fingitque premedo.

⁵⁷ L'ipotesi di Didone come maga si evince da alcuni frammenti del *Bellum Poenicum* di Nevio: cfr. in merito Emanuela Andreoni Fontecedro, *Tre autori per Didone* cit., p. 3 n. 2.

⁵⁸ Su questo aspetto si veda, per una panoramica bibliografica, Marco Fernandelli, *Virgilio e l'esperienza tragica. Pensieri fuori moda sul libro iv dell'Eneide*, «Incontri triestini di filologia classica», 2, 2002-2003, pp. 1-54.

⁵⁹ Renato Riccio, *Sulle tracce di Didone* cit., pp. 49-50 e relative note.

proprio sentimento: «He does not get a tune», sottolinea il coreografo, per cui chiamarla storia d'amore è un'idea terribile, in quanto ciò la renderebbe banale; «It makes it a chik flick. It makes it a Disney movie». ⁶⁰ Ma lui ai cartoni Disney si ispira per caratterizzare in maniera postmoderna la sua Sacerdotessa, modellandola sulla Crudelia Demon di *101 Dalmatians* e, al contempo, alla Morticia della serie americana *The Addams Family*. Come nota Carol Martin, si tratta di un'immagine popolare che decostruisce le tradizioni teatrali occidentali, quali, nel teatro di danza, la strega Madge de *La Sylphide* (1832) o *Carabosse de La bella Addormentata* (1890), con il loro desiderio di vittoria attraverso la distruzione della protagonista. Le donne-demonio per eccellenza del balletto classico, ⁶¹ ruoli tradizionalmente affidati al *travesti*.

La femminilità di questo oscuro personaggio è portata all'esasperazione, proprio grazie all'interprete uomo, che accentua determinate movenze senza nascondere una fisicità virile: a dimostrazione delle potenzialità dei corpi, della differenza tra ciò che si aspetta per convenzione da un corpo maschile/femminile e quello che invece può fare. La fisicità di Morris attribuisce inoltre a Didone una superiorità davvero eroica rispetto a Enea, poiché torreggia sia fisicamente sia moralmente. ⁶²

Per Morris Didone appartiene a un genere ibrido in tutto, anche in relazione alla morfologia globale della messa in scena: fonte classica, musica e libretto barocchi, costumi di ispirazione classica, gestualità che oscilla tra la bidimensionalità dell'iconografia antica e la tradizione orientale.

Forte è l'eredità di Martha Graham, ad esempio, nell'assolo della sacerdotessa sulla panca (si pensi a *Lamentation*, del 1930) e le spigolosità che contraddistinguono l'uso delle braccia, gli scatti improvvisi devono molto al linguaggio alla 'danza di strega' di Mary Wigman (*Hexentanz*, prima e seconda versione rispettivamente del 1914 e 1926). ⁶³ Ma Morris opera negli anni Ottanta, anni che sono, per Mark Franko, «la *décennie baroque de la chorégraphie internationale*», non certo visti come un ritorno, ma come una nuova costruzione per reinterpretare la storia. ⁶⁴

⁶⁰ Tutte le citazioni di questa pagina sono tratte dall'intervista pubblicata in <<http://www.brooklynrail.org/2012/08/dance/mark-morris-with-nancy-dalva>> (ultima consultazione 15 maggio 2016).

⁶¹ C. Martin, "Mark Morris's *Dido* cit., p. 141.

⁶² Schwartz, *The Bodies of Others* cit., *passim*.

⁶³ Ivi, p. 136.

⁶⁴ M. Franko, *De la danse comme texte* cit., p. 204.

Un aspetto caratterizzante, per il coreografo americano, è, come anticipato, la carnalità e la sua coreografia sottolinea in maniera esplicita e talvolta aggressiva la fisicità della vicenda. Una carnalità che la donna-sovrano paga, perché le vicende personali sono entrate nella sfera politica, già delicata per una donna che esercita una funzione tradizionalmente maschile.⁶⁵ La danza veicola qui, al pubblico del secondo e terzo millennio, il fallimento politico di colei che avrebbe voluto fondere due regni operando una sintesi fra due sfere (quella privata e quella pubblica), generando perpetui conflitti politici futuri.

Questo aspetto, in Virgilio, è la colpa che distoglie Didone dai suoi doveri di regina e di vedova e determina la sua rovina. Una figura femminile dalla modernità *ante litteram* che paga la sua emancipazione con la vita e con il commento dello stesso Virgilio che, se talvolta appare parteggiare per la sua eroina, da un punto di vista strettamente lessicale sembra stigmatizzarla con la tipica vena misogina nota agli antichi.⁶⁶ In proposito Daniela Averna indaga i termini che designano la donna, nell'ambito della poesia dell'età augustea, soprattutto virgiliana. Essi porterebbero a una considerazione in senso spregiativo della donna diversa dal tipo ideale di *matrona* romana, sostenuto da Augusto, dedita a *officia virilia* e, dunque, in netto contrasto con l'*infirmitas sexus* che deve invece contraddistinguerla. In Virgilio ricorre molte volte il termine *femina* (IV, 95, 211, 570) come dispregiativo, proprio perché il contesto sociale doveva emarginare le donne il cui codice di comportamento non corrispondeva a quello ufficiale.⁶⁷

⁶⁵ In relazione a quello che Alessandro Pontremoli definisce l'«universo binario generato da maschile *vs* femminile» e alle relazioni tra società e potere cfr. Id., *La danza 2.0. Paesaggi coreografici del nuovo millennio*, Laterza, Bari-Roma 2018, pp. 45-46 e bibliografia ivi indicata in nota. Sulla corporeità, il femminismo e la politica si vedano Toril Moi, *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory*, New York, Methuen 1985; Bell Hooks, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, South End Press, Boston 1990; Janet Wolff, *Reinstating corporeality* cit., pp. 81-99 e gli studi che il volume ospita sui concetti di *Gender/Corporeality/Ideology/Body Politics*. Su danza e politica, fra gli altri, si veda Mark Franko, *Danza e politica*, in *I Discorsi della danza. Parole chiave per una metodologia della ricerca* (a cura di Susanne Franco, Marina Nordera), Utet, Torino 2007, pp. 5-29: 9-10 e 12, in riferimento a Morris e alla sua aperta negazione della «validità del rapporto tra danza e politica» dichiarata nel 2004 (cfr. p. 7 n. 7).

⁶⁶ La Didone virgiliana ha una sua specifica caratterizzazione: è regina che ha guidato un popolo, ha fondato Cartagine e ha dato leggi e diritti. Cfr. Emanuela Andreoni Fontecedro, *Tre autori per Didone* cit., p. 5.

⁶⁷ *Femina* con valore dispregiativo sia riferito da Virgilio soltanto a Didone e Camilla: due donne 'diverse' dal tipo di ideale augusteo, entrambe dedite ad *officia virilia* (l'una legislatrice, l'altra guerriera). Si veda in merito Daniela Averna, «Donna» in *Virgilio: significato-significanti*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, II, Luxograf, Palermo 1991, pp. 943-961.

Di conseguenza, la colpa principale di Didone non è solo quella di essere una donna sopra le righe impegnata in una relazione extraconiugale, creata da Virgilio per screditare Cartagine, ma soprattutto ricoprire un ruolo di competenza maschile, un ruolo di comando su un popolo, peraltro non portato a termine a causa della *infirmitas sexus*, la mutevolezza che gli antichi attribuivano alle donne. Il suo suicidio è il compimento di tutto ciò, esecrabile ancor più perché un sovrano, privandosi della vita, priva il popolo di una guida. Ecco, quindi, che i tre casi di utilizzo del termine *femina* nel iv libro assumono una valenza spregiativa in un *climax* ascendente che al v. 569 trova il suo culmine per bocca di Mercurio, che appare a Enea nottetempo per indurlo a salpare, nella massima proverbiale sull'incostanza femminile *varium et mutabile est semper femina*, che fa della donna un oggetto instabile. Qui si sottintende la volubilità di Didone, la quale potrebbe aver mutato il suo sentimento già in precedenza, contravvenendo alla promessa di fedeltà al marito defunto. Ma in Virgilio Didone è personaggio, non persona, per cui deve corrispondere alla espressione di un sistema culturale. *Varium et mutabile*, d'altra parte, è un binomio che riecheggia, a livello più popolare, nel *Rigoletto* verdiano, nel famosissimo (e triviale) attacco dell'aria del Duca di Mantova *La donna è mobil qual piuma al vento, / muta d'accento e di pensier*.⁶⁸

Questi due aggettivi latini declinati al neutro trovano rispondenza visiva e cinestetica nella de-costruzione/ri-costruzione della nostra regina da parte di Mark Morris, che crea una nuova versione del mito in veste *drag*: la solitudine fisica di Didone è la proiezione esterna di una solitudine interiore, riflesso della sua posizione di donna in *officia virilia*. Questa solitudine, nelle intenzioni del coreografo, è il primo motore dell'idea, sulla scia del mare di solitudine portato dalle morti per HIV. Da Tate egli eredita la passionalità attenuata di Didone, la sua naturale predisposizione al senso del dovere «fino alla morte che sopraggiunge dolcemente, senza la violenza autodistruttiva del personaggio virgiliano»,⁶⁹ ma questa violenza la trasferisce nel personaggio della sacerdotessa.

Ecco quindi che, a livello scenico, questa condizione di Didone subisce una seconda proiezione nel suo *alter-ego*, laddove nella scena I dell'atto III la danza orgiastica delle streghe si risolve nella palese masturbazione che Morris mette provocatoriamente in scena per sottolineare la differenza fra

⁶⁸ *Rigoletto*, prima rappresentazione al Teatro La Fenice di Venezia nel 1851 su libretto di Francesco Maria Piave, da *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo, musica di Giuseppe Verdi.

⁶⁹ P. Bono, M. V. Tessitore, *Il mito di Didone* cit., p. 262.

Sesso e amore. Sono corpi grotteschi che, in questo particolare momento della coreografia, si lasciano andare all'aspetto più triviale della carnalità, associando al contatto erotico con quello violento che uccide l'altro: prima un bacio, poi la pugnalata. Sono corpi usati secondo una visione diametralmente opposta rispetto a quella classica. Per dirla con Bachtin, quest'ultima tipologia prevede una graduale rimozione di tutti gli aspetti 'privati' e fisiologicamente funzionali del corpo («classical body») privo di orifizi e protuberanze genitali, mentre il corpo 'grottesco' («grotesque body») si classifica come l'opposto ed è quello usato in questo contesto coreografico come *medium* dei sentimenti e delle situazioni.⁷⁰

L'amplesso con Enea avviene, come già sottolineato, per la durata di pochi secondi in un clima di solitudine estrema, su una ripresa strumentale, senza neanche il sostegno delle voci: è possibile leggerlo come il silenzio dell'amore proibito, quello vissuto dallo stesso Morris che, pur non avendo mai nascosto la propria omosessualità si trovava, negli anni della prima messa in scena della sua *Dido*, a vivere momenti di grande pregiudizio sociale, cui rispondeva con il più classico dei titoli, ma con la più provocatoria delle *performances*.

L'amore è offerto agli sguardi come un qualcosa di evocato, mentre il sesso esplicito del covo di streghe è rivelato nella sua crudezza. I vv. 80-82 dell'Eneide dipingono questo isolamento estremo e, nella coreografia, prendono corpo in questa scena vuota e sbrigativa. Susan Leigh Foster ci ricorda l'immagine noverriana di Cartagine abbandonata alla lussuria, sulla base del discorso sostenuto dalla storica dell'arte Kay Dian Kriz riguardo alla visione dell'Europa del Settecento sulla città africana, «“al fine di costruire una coscienza colonizzatrice maschile basata sulla supremazia intellettuale, sulla dominazione fisica e sul piacere sessuale”»; una visione rappresentata dagli spettacoli che «rafforzavano il progetto illuminista di rendere l'Oriente “maturo per la penetrazione”». ⁷¹ In Morris l'autoerotismo vince sul dominio sessuale di Enea nei confronti di Didone.

A proposito dell'aspetto orgiastico, non si dimentichi la tradizione cristiana medioevale che fa di Didone una *regina libidinis* in Bernardo Silvestre come in Fabio Planciade Fulgenzio: netta e senza appello è la

⁷⁰ Janet Wolff, *Reinstating Corporeality* cit., pp. 84; 86-87 e n. 22; Sandra Lee Barkty, *Focault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power*, in *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance* (a cura di Irene Diamond, Lee Quinby), Northeastern University Press, Boston 1998.

⁷¹ Kay Dian Kriz, *Dido Versus the Pirates: Turner's Carthaginian Paintings and the Sublimation of Colonial Desire*, «The Oxford Art Journal», 1, 1995, p. 129, citato in Susan L. Foster, *Calterità di Didone* cit., p. 176, n. 9.

condanna di Didone, il cui nome, seguendo quanto adombrato già nell'*Expositio Virgilianae continentiae*, conterrebbe la condanna già nella sua radice etimologica (che avrà la sua importanza anche nel *Convivio* dantesco): *Dido* < > *libido* per dimostrare, questa volta in salsa cristiana, le inossidabili convinzioni di superiorità del maschio sulla donna, inconcepibile nelle vesti di governatrice di città⁷² (non manca tuttavia un parte di letteratura che aggira la versione del mito propagandata da Virgilio, sposata da Dante e diffusa dai Padri della Chiesa, per la quale Didone si suicida per non sposare Iarba). La *libido* con cui dunque buona parte della tradizione cristiana stigmatizza Didone⁷³ è tutta assorbita, ora, dalla Sacerdotessa.

L'unione con Enea nella grotta è un atto di volontà; la partenza e la rottura delle promesse è una necessità: la dicotomia classica da cui nasce l'idea del tragico nel mondo occidentale. Didone incarna l'eroe tragico in vesti femminili, perché rifiuta una decisione divina, preferendo la morte alla sottomissione, senza una scelta autonoma di cui, tuttavia, l'eroe stesso è responsabile.⁷⁴

Nell'opera di Purcell e, di conseguenza, nella coreografia di Morris, è Enea perdere i tratti eroici e a essere *mutabile*, poiché cambia idea e, se Didone non lo cacciasse via (come la sua statura eroico-politica impone) resterebbe a Cartagine, determinando la 'vera morte' della regina che, priva del suo fato tragico, non sarebbe consegnata ai posteri quale *infelix perpetua* e rischierebbe di essere davvero dimenticata, come nota ironicamente Davide Daolmi.⁷⁵ La scomposizione del personaggio classico passa attraverso la musica barocca e un sistema di gesti che muta di continuo, in una mescolanza di serio e faceto, aulico e triviale, elitario e di massa. La ieraticità di Didone e della sua corte cozza contro il disfacimento della Sacerdotessa e delle sue streghe: l'interprete è uno ma l'*habitus* coreografico cambia per divenire elemento caratterizzante e discriminante, in una mutevolezza che procede con naturalezza e che contribuisce a isolare storicamente la vicenda, rendendola universale. In questa creazione la protagonista è un uomo abbigliato da donna e, lo si ripete, la fisicità maschile non è celata: anzi, l'associazione tradizionale dei concetti di forza e potere

⁷² Cf. Renato Riccio, *Sulle tracce di Didone* cit., p. 80 e relative note.

⁷³ P. Bono, M. V. Tessitore, *Il mito di Didone* cit., p. 99.

⁷⁴ Annamaria Cascetta, *La tragedia nel teatro del Novecento: coscienza del tragico e rappresentazione in un secolo "al limite"*, Laterza, Roma-Bari 2009, p. 8.

⁷⁵ Davide Daolmi, *Da Didone a Purcell, e ritorno*, in *Dido and Aeneas*, Programma di Sala Teatro alla Scala di Milano, Stagione 2006, Edizioni Teatro alla Scala, Milano 2006, p. 59.

nella corporeità maschile è un indicatore evidente rispetto al ruolo politico e sociale che Didone ricopre.⁷⁶

Mark Franko, in relazione alla danza come «potente forma di espressione politica», sottolinea che

Il corpo danzante esercita un potere retorico persuasivo e decostruttivo nel campo sociale degli spettatori, che è una variante della sfera pubblica. [...] In questo senso è interessante notare quanto i ruoli *en travesti* in *Dido and Aeneas* (1989) di Mark Morris giochino con le strutture di sesso e genere, ma in un contesto che evoca nel contempo vocabolari barocchi e modernisti. Questi, a loro volta, seppure con inflessioni diverse, racchiudono tali strutture in particolari modalità storiche.⁷⁷

Dido and Aeneas è un grido di denuncia politica e sociale; è forte inoltre la presenza di un intertesto latino che, nelle intenzioni di Virgilio, è già politico e propagandistico, volto a screditare una donna orientale dedicata al suo popolo, dunque in completa antitesi rispetto al ruolo occidentale della donna romana di età augustea, all'incarnazione dei doveri che quel corpo doveva rappresentare nei gesti e nelle azioni. Con la sua 'gay politics' della fine degli anni Ottanta, *Dido and Aeneas* non rappresenta i corpi sottoposti a codici di genere come 'sbagliati' per i loro ruoli, ma teatralizza la violenza e il potere che questi codici esercitano quando essi sono incessantemente applicati ai corpi. E questo lo fa attraverso una eroina emblematica in merito, in un contesto sociale in cui la condanna morale nei confronti degli interpreti sia come danzatori sia come cittadini contemporanei alla propria cultura era forte. Così, Morris decide per il «restaging the accusations on his own terms» e «performs in drag to ironize and exceed gender expectations».⁷⁸

Quando, dopo il 2000, il coreografo abbandona i ruoli creati per se stesso, dopo un periodo di stasi e di trasmissione dei ruoli a danzatori diversi (una donna per Didone e un uomo per la Sacerdotessa), l'interpretazione del personaggio è nuovamente affidata a una sola persona, in genere donna. Ma l'insegnamento è ancora quello di danzare 'come un uomo' il personaggio della Sacerdotessa.

⁷⁶ Interessante incrociare la lettura di Morris con l'analisi della critica femminista rispetto alla *Early Modern Dance* e alla *Post Modern Dance* rispetto al corpo della donna e allo sguardo maschile nel lavoro di Susan Manning, *The Female Dancer* cit., pp. 153-166.

⁷⁷ Cf. M. Franko, *Danza e politica* cit., pp. 12-13.

⁷⁸ S. W. Schwartz, *The body of others* cit., p. 37.

Come scrive Alessandro Pontremoli a proposito degli studi di ambito teorico e storiografico, dagli anni Novanta del XX secolo la coreografia è stata affrontata «come una teoria del senso, una filosofia, a partire dalla capacità del corpo di generare idee, di offrire rappresentazioni perspicue e di essere un luogo per l'invenzione di significati». ⁷⁹ Proprio per questo fatto la danza d'Autore, liberatasi dalla dipendenza dai «processi estetici generati direttamente dalle tecniche», assegna all'interprete una funzione così importante da corrispondere ad essi una «dimensione di autorialità che consiste nel rappresentare per un determinato coreografo una corporeità difficilmente sostituibile»: ⁸⁰ questo appare applicabile a quanto detto in merito alla genesi e alla scelta degli interpreti principali della *Dido* di Morris, soprattutto della protagonista. Ad apparire insostituibile come 'significante' sarebbe proprio il corpo maschile in sé per il personaggio della regina, ma ancor più il corpo dello stesso coreografo, in virtù di quanto detto in precedenza sulla valenza del *drag* e da quanto si osserva nella letteratura relativa a questo concetto applicato al creatore/interprete.

Ma questa creazione coreografica tocca un altro aspetto presente in Virgilio e di perenne attualità, in quanto il problema etnico emerge dall'evidente contrapposizione visiva con un Enea dai tratti marcatamente esotici, ma di un esotismo molto diverso da quello virgiliano. Nel testo latino Iarba traccia il profilo dell'ospite orientale con una sprezzante descrizione di effeminatezza tipicamente attribuita a quel tipo di provenienza, come si legge ai vv. 215 e ss.: *ille Paris cum semiviro comitatu*, ovvero il solito insulto fatto dagli antichi ai popoli orientali, soprattutto Frigi (cf. Orazio, *Car.*, I, 37). Il corteo di effeminati di cui Iarba parla, caricando di disprezzo le tinte della effeminatezza del suo rivale, sono nel coro di donne/uomini indefiniti di Morris. L'odio di genere diventa odio tra i popoli, in uno scontro perenne Oriente-Occidente, il cui avvicinamento non è stato che un attimo fugace. Lo stesso Guillermo Resto, all'epoca della prima rappresentazione veniva contrastato come straniero, a causa del colore della pelle: Morris gli fa vestire i panni di Enea, icona della storia culturale europea, per controbattere la diffidenza razzista nei suoi confronti. ⁸¹

Susan L. Foster si interroga sullo «statuto di Didone in quanto *altro*» e ricorda che

⁷⁹ A. Pontremoli, *La danza 2.0*. cit., p. 94.

⁸⁰ Ivi, pp. 93-94, n. 25.

⁸¹ S. W. Schwartz, *The Bodies of Others* cit., p. 36.

Dido and Aeneas: Mark Morris e il dramma di Didone

nella *Poétique française* Marmontel assimila Didone ad Armida e Calipso, entrambe incantatrici esotiche che vivono sulle isole e abordano gli eroi che alla fine le abbandonano. Voltaire, al contrario, la immagina come un personaggio della vita reale osservando le differenze tra le sue origini siriane e la cultura e la religione musulmana locale con cui si confronta quando si trasferisce a Cartagine.⁸²

L'epicentro di un incrocio di culture orientali prima differenti, punto di incontro/scontro tra Oriente e Occidente in seguito all'arrivo ma soprattutto alla partenza di Enea.

Il conflitto etnico è una conseguenza di un antico, quanto primitivo, conflitto di genere che contrappone lui, fondatore di un impero occidentale – e che in ogni caso proviene dall'Oriente – a Didone, vera regina orientale.

Il corpo di Didone è il vero «mediatore fra appartenenze culturali diverse, nella ricerca di un linguaggio comprensibile ai più»⁸³ e questo avviene grazie al 'lessico' coreico di Morris, che rende la regina cartaginese punto di mediazione tra culture diverse in maniera più evidente rispetto allo stesso testo virgiliano.

D'altra parte, è la natura intrinseca del personaggio virgiliano a prestarsi alla scena in maniera felicemente funzionale, così da far leggere al pubblico del Novecento il dualismo conflittuale dell'individuo che termina in solitudine la propria lotta con la società e l'amore. Questo sentimento è la proiezione di se stesso in un altro individuo e dei due individui insieme nel sociale. Lo stesso Virgilio, che con la transvalorizzazione dei modelli omerici doveva rispondere alle mutate esigenze e condizioni dell'Impero Romano (la *pietas* e la *virtus* maschile celebrata nell'*Eneide*), rappresenta la donna quale tradizionale figura che sovverte «la continuità, la gerarchia e l'ordine. La figura femminile è un

«polo negativo di opposizioni binarie» e «la sua repressione o soppressione garantisce la sopravvivenza e l'affermazione della comunità patriarcale [...] Lo scontro tra uomo e donna è spesso scontro tra visioni del mondo, tra paradigmi etici e campi di forze che si configurano anche sul piano storico-geografico delle connotazioni ideologiche: è Roma contro Cartagine o contro l'Egitto, Roma virile contro le mollezze femminee dell'Oriente, la civiltà occidentale contro la minaccia di corruzione che l'Oriente incarna».⁸⁴

L'intertesto virgiliano emerge dunque nell'analogia di queste oppo-

⁸² S. L. Foster, *L'alterità di Didone* cit., p. 174 e relative note.

⁸³ A. Pontremoli, *La danza 2.0.* cit. p. 107.

⁸⁴ P. Bono, M. V. Tessitore, *Il mito di Didone* cit., p. 27-28.

zioni binarie che i corpi *drag* portano in scena *con* e *per* Morris e la sua compagnia.

Riflessioni conclusive aperte

Si è visto come l'utilizzo del libretto e della partitura originale del dramma di Tate-Purcell faccia rivivere Didone in un'atmosfera barocca di cui la protagonista è 'perla irregolare' in quanto regina-maga, donna-politico, donna-amante, donna-non donna in Morris. L'esperienza personale e universale del mito antico che porge la mano ai problemi esistenziali, politici e sociali dell'omosessualità degli anni Ottanta in America si nutrono in maniera meravigliosamente inconscia dell'intertesto virgiliano. Questo emerge prepotente in quanto assorbito, nel corso dei secoli (per non dire millenni), da ciò che ha voluto di volta in volta significare. Didone sa essere sempre 'attuale' per tutto ciò che riguarda d'amore e il rifiuto, la politica attiva e il senso del dovere, le debolezze umane e il giudizio degli altri, la diversità etnica e l'inclusione.

Un corpo maschile veste un abito femminile nella totale negazione del sé, che diviene la messa in scena incarnata del neutro virgiliano, per la prima volta 'tradotta' con efficacia in una performance danzata che *attraversa* la parola (non *attraverso* essa). In Virgilio la 'mascolinità' di Didone si trova nell'idea di sovrano *femina* che, non ottemperando ai propri doveri né in un senso né in un altro, diviene un luogo neutro *varium et mutabile*. Il disagio portato in scena appare quello di un corpo che, sebbene possa dimostrare di ospitare gesti e pensieri non ascrivibili al genere imposto dalla natura sotto il profilo biologico, nel compimento della tragedia annulla l'uno e l'altro elemento (maschile/femminile) nella solitudine.

Mark Morris ha studiato la partitura e il contesto storico di Purcell ma, come già detto, ha dichiarato di non conoscere la fonte latina in maniera diretta. Fa dunque parte di quei 'traduttori' dell'antichità in altri codici e attraverso mediazioni di epoche diverse che, se da una parte si allontanano dall'originale, dall'altro ne fortificano la vitalità generando nuove tradizioni.

La forza del mito si manifesta spesso nei mutamenti che una figura subisce nella modernità e in allestimenti apparentemente (o realmente) molto diversi dalla natura dell'originale, ovvero nell'universalità che permette un adattamento incondizionato. Il suo valore risiede nel fatto di essere un'entità viva e adattabile al lettore/spettatore contemporaneo, non un *eidolon* di un mondo passato senza vita, ma l'esempio tangibile che i grandi miti non solo sono parte della nostra storia, quanto una inesauribile miniera di riflessioni e verità. Non si dimentichi che il mito spesso traman-

da realtà storiche così lontane da non essere state affidate alla scrittura, per cui non va ascritto solo alla sfera dell'irreale.

Morris si pone in sintonia con la fonte antica senza troppo indugiare sugli stereotipi teatrali che hanno caratterizzato Didone nei secoli precedenti, nonostante utilizzi una partitura di fine Seicento e un lessico composto fatto anche di citazioni coreiche o di altra natura. La sua ambivalenza è quello che Virgilio descrive con il genere neutro, anche se, nella mentalità augustea, il dispregiativo annienta sia l'una che l'altra natura (maschile / femminile) insite in Didone declinandola in *-um*. Non è né uomo e né donna, ma li è entrambi in una decostruzione della identità di genere che inizia proprio nell'età augustea.

La stessa decostruzione di una identità di genere prefissata è l'evidenza più grande che emerge da questo (e da altri) lavori di Morris, mediante uno stile che è impossibile qualificare in maniera univoca, reso a-storico proprio per la commistione di elementi così diversi che organizzano se stessi generando un qualcosa di nuovo. Una riflessione sull'uomo all'interno delle sue strutture codificate, di cui mostra la vulnerabilità. Come quella di Ungaretti, la Didone di Morris è una *memoria*, benché la regina canti la preghiera a dimenticare il proprio destino.

L'intertesto virgiliano, se conosciuto, si coglie con grande effetto nella coreografia di Mark Morris attraverso una serie di tracce che, dal I secolo a. C., sono giunte a noi senza soluzione di continuità attraverso diversi tipi di *medium*. L'opera coreografica, in quanto «oggetto sociale», è condivisa dai corpi che la conservano come archivi in movimento e che riconsegneranno all'osservatore un testo inevitabilmente tradito (come farebbe qualsiasi traduzione), in una interessante filiazione che, dalla testualità propriamente detta, genera nuove vite per la fonte latina.⁸⁵

⁸⁵ Sulla tradizione corporea si vedano, tra gli studi più recenti, Susanne Franco, *Archivi per la danza tra ricerca storica e pratica coreografica. I casi di Martha Graham e Rudolph Laban. Storie di incorporazioni e incorporazioni della storia*, «Acting Archives Review», IV, 8 (2014), pp. 182-201; André Lepeki, *Il corpo come archivio. Volontà di ri-mettere-in-azione e vita postuma delle danze*, «Mimesis Journal», V, 1 (2016), pp. 30-52; Emanuele Giannasca, *Dal corpo all'archivio. Arte della danza tra ontologia e memoria*, tesi di dottorato, XXVIII ciclo, Università degli Studi di Torino, 2017.

I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

Appunti per uno studio sonoro

Emanuela Chichiricò

Un caso di studio insolito

Nell'ambito degli studi teatrali, quello che è stato definito come *acoustic turn*¹ – la svolta impressa alla disciplina dall'accoglienza dei materiali orali e sonori nel novero dei documenti praticabili dagli studiosi – ha da tempo aperto anche in Italia un nuovo versante di ricerca, ancora in parte da esplorare e disciplinare: gli inediti “oggetti acustici” messi in campo, se interrogati in modo adeguato, possono dare vita a studi metodologicamente originali.

Quello che si tenterà nelle pagine che seguono, dunque, è un'indagine esplorativa di alcune delle potenzialità di questi materiali: un tentativo di analisi sonora applicata a uno spettacolo di tradizione, *I due gemelli veneziani* per la regia di Luigi Squarzina, un caso-studio singolare sia a livello storico-artistico che per ricchezza documentale; uno spettacolo che vanta una vita scenica lunga e fortunatissima, e poco indagato dagli studi storici contemporanei.²

La commedia, che debutta il 9 marzo 1963 al Teatro Stabile di Genova,

¹ Livia Cavaglieri, *Tempo di un acoustic turn anche negli studi teatrali*, «Mimesis Journal», VII, 1 (2018) con riferimento a Jean-Marc Larrue e Marie-Madeleine Mervant-Roux (a cura di), *Le son du théâtre - XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*, CNRS éditions, Paris 2016. Alla pubblicazione di Cavaglieri rinvio, per brevità, per la bibliografia critica aggiornata sull'argomento.

² Emblematico, in questo senso, è lo spazio esiguo riservato ai *Due gemelli veneziani* nel volume degli Atti del Convegno Internazionale di Studi, 4-6 ottobre 2012, Venezia, Fondazione Giorgio Cini editi in Maria Ida Biggi (a cura di), *Luigi Squarzina studioso, drammaturgo e regista teatrale*, Scienze e Lettere, Roma 2012, dove gli interventi sulle regie goldoniane sfiorano appena lo spettacolo, considerandolo un'anticipazione della trilogia del Goldoni “serio” (così Ginette Herry, *Squarzina e il «suo Goldoni»*, ivi, pp. 83-94), o lo tralasciano del tutto (Roberto Alonge, *Il Goldoni di Squarzina*, ivi, pp. 239-244). Non diverso è il caso del numero monografico curato da Marina Dattola, *Alessandro D'Amico e Luigi Squarzina, due maestri*, «Ariel», I, 1 (2011), di cui si vedano in particolare gli interventi di Paolo Bosisio (*L'impegno goldoniano*, ivi, pp. 133-138) e Carmelo Alberti (*Nel laboratorio del linguaggio teatrale: Squarzina mette in scena*

rimane in repertorio per 15 anni, fino alla stagione 1977/1978. La storiografia ufficiale ne ha confermato, in sostanza, l'immagine critica plasmata dal Teatro stesso (e che si evince ancora oggi dalle parole dei testimoni diretti della sua costruzione).³ *I due gemelli* sono costruiti ad arte per fornire lo Stabile genovese di un cavallo di battaglia da esportazione, sul modello dell'*Arlecchino* di Strehler: uno spettacolo leggero, spendibile nelle *tournées* internazionali, facile da tenere in repertorio e immediatamente accessibile al pubblico perché fondato sul talento istrionico di Alberto Lionello, alla sua terza stagione sotto la direzione di Squarzina e ancora fresco del successo della partecipazione a *Canzonissima 1960*. Lo spettacolo inizia a viaggiare immediatamente, già nella stagione 1963/1964, attraverso l'Europa, in direzione dell'Unione Sovietica (tra il 1964 e il 1966), per approdare poi in Sud America (1966/1967) e negli Stati Uniti (1967/1968).⁴

Si tratta di una grande sfida per la macchina organizzativa dello Stabile, ancora in fase di rodaggio, ma anche di un grande successo a livello di prestigio, un riconoscimento di pubblico e critica fortemente cercato in un momento fondamentale per la definizione dell'identità del teatro. Non a caso, tra il copioso materiale promozionale dello spettacolo che gli archivi del teatro conservano, il termine "repertorio" compare fin dal debutto e ritorna insistentemente per tre lustri e non a caso, ancora, *I due gemelli veneziani* sono la prima messa in scena di cui, per le ragioni e con le modalità che si chiariranno più oltre, lo Stabile conserva una memoria sonora.

Date le circostanze, lo spettacolo ha sempre avuto una lettura critica monodica, in parte per il particolare valore identitario ad esso attribuito, in parte per la pressione esercitata dalle personalità degli artefici del

Goldoni, ivi, pp. 139-159), e del volume a cura di Claudio Meldolesi, Arnaldo Picchi e Paolo Puppa, *Passione e dialettica della scena: studi in onore di Luigi Squarzina*, Bulzoni, Roma 1994.

³ Nell'ambito dello studio monografico sulla messa in scena dello Stabile genovese dei *Due gemelli veneziani* da cui muove questa ricerca sono state realizzate interviste a diversi testimoni. Per la descrizione del progetto e il link alle interviste si rinvia alla pagina dedicata sul sito <<http://www.ormete.net/project/dal-piccolo-teatro-della-citta-di-genova-allo-stabile-interrogare-la-memoria-dei-testimoni-1951-1976/>>, ultima consultazione 21/05/2021.

⁴ La bibliografia critica relativa allo spettacolo e le tappe delle *tournées* sono state ricostruite grazie alle indicazioni riportate in Mario Bottaro, Mario Paternostro, *Dalla "Stalingrado del teatro" agli anni Ottanta. Storia del Teatro a Genova*, vol. II, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova 1982, pp. 113-114, 118-122 e in Maurizio Giammusso, *Il Teatro di Genova. Una biografia*, Leonardo arte, Milano 2001, pp. 90-93 e 417-436; fondamentale è stato inoltre il materiale promozionale e amministrativo relativo allo spettacolo conservato negli archivi del Teatro Nazionale di Genova. Per un profilo critico del regista si rinvia invece a Laura Colombo, Federica Mazzocchi (a cura di), *Luigi Squarzina e il suo teatro*, Bulzoni, Roma 1996.

I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

suo successo e della sua mitologia: il direttore Ivo Chiesa, il regista Luigi Squarzina (che avrebbe di lì a poco assunto l'incarico di condirettore) e lo stesso Alberto Lionello.

La tendenza storiografica alla radice della lettura univoca e, pertanto, poco problematica di uno spettacolo di questo tipo si fonda su un approccio storiografico rigido e gerarchico che, come chiarito da Roberta Gandolfi,⁵ si è risolto spesso in un atteggiamento sostanzialmente acritico, apologetico delle ragioni del testo e del suo autore, inizialmente, poi di quelle dell'attore e infine di quelle del regista; un atteggiamento che ha portato a «concentrarsi sullo studio di figure mitiche, anziché contribuire all'indagine critica delle pratiche e dei linguaggi teatrali: perché il teatro si connota per modi di operare, prima che per autori ed eventi, e “la storia del teatro va fissata negli scenari molteplici dei comportamenti rappresentativi”».⁶

Se è certamente vero, come sostiene Gandolfi, che l'antidoto alle «scorciatoie di senso» provocate da tale stortura prospettica possa venire solo da approcci fenomenologici o comunque legati a «specifici soggetti di studio» naturalmente destinati a «fare resistenza al discorso canonico»,⁷ è altrettanto vero che l'uso delle fonti sonore può rivelarsi una componente decisiva per la narrazione di un procedimento empirico come la creazione e la conservazione di uno spettacolo di tradizione, permettendo di superarne la lettura limitante legata all'egemonia registica o a quella attoriale, e restituendolo invece alla sua natura polifonica e alla dimensione cronologica concreta, dilatata, che ha abitato e abita come fenomeno.

In questo caso, quindi, il metodo d'indagine può rivelarsi una scelta fortunata in presenza di un oggetto di studio particolarmente ostico, spostando il fuoco dalla narrazione (o autonarrazione) all'evento teatrale in sé, e rifondando dunque il discorso sugli elementi concreti della messa in scena (la drammaturgia sonora, musicale, attoriale e quella dello spettatore)⁸ fino a ricostruire una ricchezza di contesto che faccia emergere e valorizzi le

⁵ Roberta Gandolfi, *La regia estesa: una prassi refrattaria al pantheon della mise en scene*, in Ead., *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 179-204 e Ead., *Gli studi sulla regia teatrale*, «Annali online di Ferrara, Lettere», 1 (2006), pp. 237-253.

⁶ Ivi, p. 239, con citazione da Raimondo Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Bari 2005.

⁷ Ibidem.

⁸ Di particolare interesse, per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, gli studi di Hélène Bouvier-Smith, *Expérience auditive et mémoire phonique dans les entretiens avec des spectateurs de théâtre*, «Revue Sciences/Lettres», 5 (2017), Ead., *De l'usage expérimental des archives audio dans la recherche sur la mémoire des spectateurs*, «Revue Sciences/Lettres», 6 (2019).

pratiche organizzative e artistiche poco enfatizzate dalle fonti storiografiche tradizionali.

Le questioni aperte sono moltissime. In primo luogo, i rari tentativi di creazione di archivi di audioregistrazioni di spettacoli hanno fatto emergere le difficoltà pratiche che si incontrano nella progettazione e nella messa in pratica di operazioni di mappatura e conservazione delle tracce sonore del passato che richiedono finanziamenti, competenze, strumentazioni tecniche e criteri di scientificità originali.⁹ Entrando poi nel merito del lavoro di ricerca, si impone la necessità di creare e impiegare protocolli d'ascolto uniformi, favorendo la formazione di competenze specifiche da parte dei ricercatori e l'articolazione di un vocabolario adeguato alla descrizione dei fenomeni sonori, spesso reticenti per la poca frequentazione di chi li interroga.¹⁰

Le prospettive scientifiche aperte dall'impiego di tali materiali si possono, al momento, solo intravedere: esplorare la relazione tra testualità e vocalità come traduzione da una dimensione semiotica ad un'altra; accreditare il ruolo della voce nella fenomenologia dell'attore, nella sua fisionomia e in relazione alla memoria dei testimoni e alla memoria critica; apprezzare il peso della sonorità nella sperimentazione, sia che questa si manifesti attraverso studiate drammaturgie sonore sia che lo faccia attraverso l'uso di dispositivi più o meno tecnologici (dalla maschera alle apparecchiature

⁹ Le esperienze principali in questo senso sono quella del Theater Klank en Beeld, l'archivio di suoni e immagini del Toneelmuseum di Amsterdam, descritto in Ricarda Franzen, *Best before...? The Dutch theatre sound archive between shelf-life and "functional memory"*, «Revue Sciences/Lettres», 5 (2017), quella della Théâtrothèque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture du Québec (CRILCQ) di Montréal, per cui si veda Jean-Marc Larrue, *De l'audible à l'aural: les avancées des études sonores en théâtre*, «Revue Sciences/Lettres», 5 (2017) e quella della sezione "Fondi sonori" del Département des Arts du spectacle della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, descritta in Joël Huthwohl, *À l'écoute du patrimoine théâtral. Archives sonores du département des Arts du spectacle de la BnF*, «Revue Sciences/Lettres», 6 (2019).

¹⁰ Gli esiti scientifici più avanzati in questo senso sono stati concretizzati dall'*équipe* francese di ECHO (ÉCRIre l'Histoire de l'Oral), guidata da Marie-Madeleine Mervant-Roux, che ha dato vita alle pubblicazioni più rilevanti sull'argomento, tra cui i già citati numeri monografici di «Revue Sciences/Lettres», *L'Écho du théâtre. Dynamiques et construction de la mémoire phonique, XXe-XXIe siècles*, a cura di Hélène Bouvier-Smith e Marion Chénétier-Halev, 5 (2017) e *L'Écho du théâtre. La scène parle. Voix, acoustiques et auralités (seconde moitié du XXe siècle)*, a cura di Jeanne Bovet e Marie-Madeleine Mervant-Roux, 6 (2019); i tre numeri di «Théâtre/Public»: *Le Son du théâtre: I. Le passé audible*, 197 (2010); *Le Son du théâtre: II. Dire l'acoustique*, 199 (2011); *Le Son du théâtre: III. Voix Words Words Words*, 201 (2011) e il più recente volume miscelaneo *Le son du théâtre - XIXe-XXIe siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne* cit.

I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

re elettroacustiche) in grado di intervenire sulla capacità articolatoria o amplificatoria; rettificare, infine, le distorsioni storiografiche causate dalla carenza di studi sulla prassi teatrale, sulla tradizione in senso specifico, che penalizza in particolare la commedia e i generi leggeri e di consumo.

Il fondo sonoro del Teatro Nazionale di Genova e i nastri dei Due Gemelli veneziani: descrizione, note sul metodo e ipotesi di lavoro

A partire da uno dei filoni d'indagine di ORMETE (ORalità, MEMoria, TEatro, progetto dedicato alla creazione, conservazione e studio di documenti sonori per lo studio della storia dello spettacolo) nasce l'interesse per *I due gemelli veneziani* di Squarzina che ha stimolato la ricognizione nel deposito del Teatro della Corte (oggi Teatro Ivo Chiesa).¹¹

Ne sono emerse oltre 200 audiocassette, datate dal 1974 al 1994, che registrano prove, riunioni di compagnia, incontri con professionisti e studiosi, conferenze stampa e materiali vari (ora sommariamente catalogate e depositate presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova); oltre a queste, i "fondi" del teatro hanno restituito un numero considerevole di registrazioni audio e audiovideo di spettacoli.

La parte più antica di questo fondo consiste nelle registrazioni integrali in formato bobine per Revox di un terzo delle produzioni allestite dallo Stabile genovese tra il 1963 e il 1983 (32 registrazioni su 96 produzioni); nella maggior parte dei casi è stata conservata una sola registrazione per ogni spettacolo. Da quanto si evince dall'inventario redatto dallo storico capo degli elettricisti del teatro, la pratica di registrazione, inizialmente limitata agli spettacoli di maggior prestigio, diventa abituale a partire dalla stagione 1975/1976 (in corrispondenza col debutto di Marco Sciaccaluga come regista stabile del teatro); i supporti tecnologici si modificano nel corso degli anni fino a quando, nel 1999, il teatro inaugura la consuetudine di videoregistrare tutte le produzioni.

La consistenza generale del fondo, che non rientra nell'archivio storico del teatro, e il fatto che nessuno degli attuali impiegati (tranne il capo elettricista Stefano Ciraulo) né nessuno dei collaboratori, degli animatori e degli artisti impegnati in quegli anni in teatro abbia memoria della sua esistenza, fanno ipotizzare che si tratti di materiali allestiti dai tecnici ad

¹¹ Per la descrizione del progetto si rinvia al sito a questo dedicato <<http://www.ormete.net/>> e quello del database che ne custodisce i documenti sonori, *Patrimonio orale. Collezione digitale di fonti orali per le arti della scena*, consultabile all'indirizzo <<http://patrimonioreale.ormete.net/>>, ultima consultazione 21/05/2021.

uso interno, come supporto alla memoria per la ripresa degli spettacoli; un supporto raccolto forse con beneficio d'inventario, perché il silenzio dei testimoni su queste registrazioni (sulla loro creazione e sul loro uso in fase di rimessa in prova degli spettacoli) è indicativo di un impiego limitato.

Questa scoperta apre almeno tre questioni: quella del sondaggio presso le istituzioni teatrali storiche e gli archivi privati (la più urgente, trattandosi di supporti molto fragili e deteriorabili), quella della conservazione delle registrazioni attraverso la digitalizzazione e il riversamento in archivi dedicati e quella della messa a punto di strumenti di analisi che possano valorizzarle come fonti per la ricerca storica. Per quanto riguarda le prime due questioni, basti in questa sede avvertire della possibilità di trovare, anche in depositi "di servizio", questo tipo di materiali e stimolare gli studiosi al confronto con le istituzioni di conservazione più esperte nella loro digitalizzazione e schedatura.¹² Per sondarne le potenzialità, sviluppare un lessico adeguato alla descrizione dei fenomeni sonori e prosodici in ambito teatrale e trovare modo di interrogare questi documenti adeguatamente, si è pensato invece di metterli in opera immediatamente, impostando uno studio acustico sui *Due gemelli veneziani*.

Il faldone dedicato ai *Due gemelli*, il primo spettacolo di cui il teatro conserva traccia sonora, contiene 3 bobine rispettivamente indicate come "Mosca 64", "Milano 68" e "Genova". Grazie alla strumentazione offerta dal Museo Biblioteca dell'Attore e dalla Casa della Musica di Genova, i nastri sono stati trasferiti su supporto digitale e editati, operazione necessaria perché sia il nastro russo che quello milanese erano registrati a una velocità superiore a quella naturale. Si tratta di una circostanza comune e di non poco conto, perché la velocità aumentata, oltre ad alterare la qualità dell'audio, ha reso necessaria una correzione del suono (*pitch correction*) intuitiva da parte di chi ne ha eseguito l'editing rendendo impossibile il confronto tecnico tra i diversi spettacoli.

Per questo motivo, si è scelto di lavorare anche sull'audio dell'edizione televisiva dei *Gemelli* allestita al teatro Nuovo Parioli di Roma nel 1978,¹³ che permette il raffronto con le voci "naturali" degli attori, testando inoltre la resistenza dello spettacolo a 15 anni dal debutto; è stato invece escluso dall'analisi il nastro marcato "Genova", che si è rivelato una copia di quello milanese.

¹² Per la redazione di questo studio è stato fondamentale il confronto avviato con Marie-Madeleine Mervant-Roux, Hélène Bouvier-Smith, Marion Chenetier-Alev, responsabili del progetto ECHO, e il Département des Arts du Spectacle della BNF.

¹³ *I due gemelli veneziani*, regia di Luigi Squarzina, Rai Cinema, Roma 1978.

I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

Oltre a queste registrazioni, si disponeva, come accennato, di moltissimi documenti relativi allo spettacolo, disseminati tra il Museo Biblioteca dell'Attore, il Teatro Nazionale e la Fondazione Gramsci di Roma: 3 dattiloscritti del copione con annotazioni manoscritte, un adattamento a stampa edito dallo Stabile nel 1964,¹⁴ diverse bozze delle note di regia, 8 raccoglitori di recensioni relative ai *Gemelli* (dal debutto all'ultima ripresa), bozzetti, fotografie di scena, fogli di sala, locandine, materiale promozionale in diverse lingue, materiale amministrativo relativo alle non semplici questioni contrattuali degli attori e la corrispondenza privata di Luigi Squarzina. A questo materiale di archivio si sono poi aggiunte le interviste a Sandro Rossi (assistente di Squarzina nelle prime messe in scena dei *Gemelli*), Carla Cannone (storica segretaria di direzione dello Stabile), Camillo Milli (attore, interprete del personaggio di Pancrazio), Giovanni Battista Garbuggino e Pietro Niego (rispettivamente direttore di scena e capo elettricista), Anna Laura Messeri (attrice, regista e insegnante) e a diversi spettatori.¹⁵

Tanto materiale inviterebbe a uno studio storico-filologico sui *Due gemelli veneziani* come "luogo della memoria", in cui le fonti sonore siano impiegate a complemento di quelle tradizionali; in questa sede, per sondarne il potenziale, si è scelto invece di metterle al centro, utilizzando le fonti tradizionali e quelle orali solo per ricostruire il contesto storico e il discorso critico intorno alla messa in scena.

La qualità delle registrazioni ha scoraggiato l'analisi tecnica inizialmente prevista; si è inoltre evitato di scomporre la sonorità in sistemi di codici, con approccio semiotico, mettendo invece in primo piano un'idea di traccia sonora come riproduzione dell'impressione percettiva dello spettatore.

La possibilità di concentrarsi sulla sonorità dello spettacolo ha permesso di articolare l'analisi che segue intorno a quattro aspetti: la musicalità (i momenti strumentali, quelli canori e la prosodia melodica della recitazione); la caratterizzazione vocale dei personaggi da parte degli attori (sia di quelli che conservano negli anni il proprio ruolo sia di quelli che entrano via via nel cast); le dinamiche di coinvolgimento del pubblico e il ruolo di queste nella fortuna dello spettacolo; la ricostruzione delle vicende dello

¹⁴ Carlo Goldoni, *I due gemelli veneziani*, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, Genova 1964; si noti che, nonostante la pubblicazione indichi come autore Carlo Goldoni, il testo che vi si trova corrisponde alla drammaturgia dello spettacolo di Squarzina, liberamente tratto dal testo goldoniano ma ampiamente modificato secondo le esigenze di scena.

¹⁵ Il materiale consultabile è disponibile all'indirizzo <<http://www.ormete.net/project/dal-piccolo-teatro-della-citta-di-genova-allo-stabile-interrogare-la-memoria-dei-testimoni-1951-1976/>>, ultima consultazione 21/05/2021.

spettacolo attraverso una narrazione evolutiva che tenga conto dei processi di produzione e riproduzione.

Prima di addentrarsi nello studio dei nastri, vale la pena ricordare che questi non sono stati incisi in prova o allo Stabile (come ci si aspetterebbe se fossero destinati solo ad uso interno, come supporto mnemonico) ma corrispondono in realtà a due appuntamenti prestigiosi dei *Gemelli*: quello moscovita del 1964, per il quale lo spettacolo è dichiaratamente allestito come correttivo disimpegnato alla seriosità pirandelliana di *Ciascuno a suo modo*, che lo accompagna in *tournée*, e quello milanese del 1968, che segna l'approdo della compagnia al Piccolo Teatro di Milano, con cui lo Stabile genovese si misura a livello a livello artistico e commerciale fin dai tempi della sua fondazione. La stessa ripresa romana del 1977/1978, non a caso, corrisponde a un terzo momento cruciale nella storia dei *Gemelli*: quello in cui (ricalcando peraltro i percorsi dei suoi più illustri predecessori, i Pantaloni D'Arbes e Collalto)¹⁶ Lionello chiede e ottiene di riprendere lo spettacolo nella stagione inaugurale della sua direzione artistica al Teatro Parioli di Roma.

I nastri sonori dei Due gemelli veneziani: considerazioni generali

Il primo dato che merita di essere segnalato è la sensazione data dall'ascolto non focalizzato dei nastri, che restituiscono qualcosa di intimo e vitale: sono registrazioni che, per la loro natura clandestina e per il fatto di negarsi alla vista, il senso a cui associamo abitualmente l'esperienza del teatro, hanno il fascino del *bootleg*, dello spettacolo rubato.¹⁷

Le registrazioni sono catturate da microfoni unidirezionali collocati sul palcoscenico, come si può dedurre dal rimbombo dei passi sulle assi, dall'assenza di altre voci o rumori oltre a quelli prodotti in scena e in platea (a cui si aggiungono, a sipario chiuso, le voci che intervengono a rassicurare gli

¹⁶ Sulla vicenda storica del testo goldoniano, conteso tra la paternità autoriale e quella attoriale con vicende che anticipano in modo affascinante quelle della messa in scena dello Stabile genovese, mi permetto di rinviare a Emanuela Chichiriccò, *Tra "drammaturgia dell'attore" e "drammaturgia per l'attore": testi e canovacci intorno a I due gemelli veneziani di Carlo Goldoni*, in Javier Gutiérrez Carou, Francesco Cotticelli, Irina Freixeiro Ayo (a cura di), *Goldoni «avant la lettre»: drammaturgia e pratiche attoriali fra Italia, Spagna e Francia (1650-1750)*, Lineadacqua, Venezia 2019, pp. 139-150.

¹⁷ L'impressione trova conferma nei resoconti degli studiosi che hanno lavorato più assiduamente su questo tipo di materiali, e che riferiscono un'impressione simile a quella riportata da Marc Larrue, *De l'audible à l'aural* cit.: «le plus souvent, on aurait affaire à des enregistrements qui s'apparenteraient aux enregistrements pirates réalisés lors des concerts rock».

I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

attori, tra cui pare addirittura di poter riconoscere il vocione genovese del suggeritore Ugo del Corso) e dal fatto che entrambe le registrazioni abbiano gli stessi momenti “sordi” proprio in corrispondenza dei passaggi in cui gli attori si spostano a recitare in proscenio o tra il pubblico.

Entrambe le registrazioni si interrompono nei cambi d'atto. Data l'inevitabile discrezionalità delle operazioni di editing necessarie alla conversione analogico-digitale, come si è detto, non è stato possibile confrontare tecnicamente gli spettri audio; il solo dato tecnico che è possibile fare emergere (elementare ma per nulla scontato) riguarda la durata dello spettacolo, che tra il 1964 e il 1978 rimane sempre approssimativamente uguale, intorno alle 2 ore, con una suddivisione interna tra gli atti (40 minuti per il I, 30 per il II e 50 per il III) che resta sostanzialmente invariata.

La musicalità dello spettacolo

La musica è un elemento forte nella spettacolarità dei *Due gemelli veneziani* di Squarzina;¹⁸ un elemento riuscitissimo, perché immediatamente indicativo dell'atmosfera da opera buffa immaginata dal regista e capace di sorreggere la messa in scena a livello ritmico, garantendone di fatto la tenuta estetica.¹⁹ Si possono individuare nello spettacolo almeno tre livelli di musicalità: quella in senso proprio, circoscritta alle musiche composte per l'occasione da Giancarlo Chiaramello, nel corso delle prove, ed eseguite dal vivo da fondo scena;²⁰ quella dei momenti canori singoli e corali introdotti dalla regia; quella della recitazione degli attori, che tende continuamente verso il melodico per significare il patetico e finisce per trasformare la prosa goldoniana in una parodia dell'operetta musicale.

La partitura musicale costituisce l'intelaiatura dello spettacolo, scanden-

¹⁸ Nel corso delle interviste, è capitato non di rado di riscontrare come alcuni dei testimoni (sia spettatori “ordinari” che spettatori “eccezionali” come Anna Laura Messeri) fossero ancora in grado di ricordare e accennare alcuni dei motivetti più contagiosi dello spettacolo.

¹⁹ Si rinvia a questo proposito alle riflessioni dello stesso Squarzina sulle sue regie goldoniane in Luigi Squarzina, Bianca Mazzoleni, *Un laboratorio d'innovazioni incessantes*, «Théâtre/Public», 112-113 (1993), dove il regista paragona il proprio ruolo a quello di un direttore d'orchestra, maestro del tempo, a cui si richiede di presiedere all'orchestrazione della musicalità linguistica e tematica delle messe in scena.

²⁰ Così secondo il ricordo di Sandro Rossi, storico assistente alla regia di Luigi Squarzina durante le prove dei *Due gemelli veneziani*, registrato in *Intervista a Rossi Sandro* di Emanuela Chichiriccò, Roma, 18/05/2018, *Dal Piccolo Teatro della Città di Genova allo Stabile: interrogare la memoria dei testimoni (1951-1962)*, Collezione Ormete (ORMT-08q) <<http://patrimoniaire.ormete.net/interview/intervista-a-rossi-sandro/>>, ultima consultazione 21/05/2021.

dolo con interventi puntuali che non subiscono variazioni nel tempo e conferiscono allo spettacolo un tono settecentesco leggero, mozartiano. I momenti canori veri e propri, tutti registrati già nella versione del testo affidata alla stampa, sviluppano la musicalità di alcune battute originali in canzonette a una o più voci (duetti, terzetti e canzoni corali), con un incremento nel corso dello spettacolo che diventa un'impennata a partire dalle musicalissime scene finali del II atto (dove al duetto dei cicisbei Lelio e Florindo si aggiungono prima Beatrice e Brighella, in qualità di direttore d'orchestra, e poi via via tutti gli attori) e per tutto l'atto III, in gran parte giocato sul canto.

Il finale del II atto è interessante perché permette di osservare le (pur minime) variazioni dell'attitudine melodica dei personaggi nel corso degli anni: intorno ai momenti musicali veri e propri, infatti, si individuano delle zone in cui al parlato si vanno sostituendo lievi recitativi.

Esemplare in questo senso, nel finale del II atto, è l'evoluzione subita nella videoregistrazione del 1978 dai personaggi di Lionello, che propongono appunto alcune cavatine in luogo di battute semplicemente dette,²¹ e dalla Beatrice di Fiorenza Marchegiani (che sostituisce per la ripresa romana la storica Beatrice, Lucilla Morlacchi). L'interpretazione di Marchegiani è particolarmente interessante perché indicativa da un lato dell'estrema precisione nella definizione e nella ripresa delle più minute sfumature interpretative nel passaggio di testimone tra attrici e attori, negli anni, e sintomatica dall'altro del sottile scivolamento melodico dello spettacolo.

Nelle scene finali dell'atto il patetismo del carattere di Beatrice è esorcizzato da un'accentuata inclinazione al canto prevista già dalle didascalie del libretto dello spettacolo. Il suo ravvicinato alternare gli «oh me felice» ai «voglio morire» (già da testo goldoniano) diventa nelle scelte registiche un vero e proprio tormentone melodrammatico, con gorgheggi che richiamano (per pochi secondi della scena II, 18) la popolare e riconoscibilissima melodia di *Per Elisa*. Il vocalizzo eseguito da Morlacchi sia nella registrazione del 1964 che in quella del 1968 (totalmente slegato da ogni esigenza funzionale) è ripreso puntualmente da Marchegiani nel 1978: è evidente, all'ascolto, l'intenzione di rispettare l'originale spartito vocale del personaggio. Altrettanto evidente, però, è l'impronta energetica di Marchegiani su questo spartito, che contagia Lionello, a sua volta sottilmente più cinguet-

²¹ Carlo Goldoni, *I due gemelli veneziani*: «Zanetto [...] in preson no ghe son mai stà, no ghe voggio gnanca andar!», II, 16 cit., p. 69 (le citazioni e i numeri di pagina si intendono sempre, dove non diversamente segnalato, con riferimento alla già ricordata edizione dell'adattamento del testo a cura dello Stabile, stampata a Genova nel 1964).

I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

tante nelle sue scene con Beatrice nel 1978, e più divertito e assiduo nel sottolinearne la buffa inclinazione («la canta sempre!», con toni dallo stupito allo spazientito).

Da qui, l'ultima questione da segnalare: la traduzione dell'artificiosità emotiva del testo goldoniano, dove il gioco drammatico era imperniato proprio sulla recitazione dell'attore protagonista, in un antinaturalismo operettistico.²² Lo spettacolo dello Stabile è costruito sulla dilatazione di uno spunto testuale per essere uno spettacolo leggero, musicale, secondo uno spirito non lontano dalla serietà filologica impiegata da Squarzina nella sua più nota "trilogia goldoniana" (1968-1973) se non per l'adesione a un ideale meno angusto di filologia.

Gli attori e la recitazione

Dal punto di vista della recitazione degli attori, l'analisi sonora di uno spettacolo come *I due gemelli veneziani* offre l'occasione di ragionare sull'interpretazione di Alberto Lionello e del cast che negli anni si è avvicinato intorno a lui spostando l'attenzione dalla categoria dell'insolito, dell'eccezionale (dove questa abitualmente si concentra), verso quella del consueto, dell'abituale e della prassi che la critica difficilmente rileva.

Lionello, innanzitutto. La storiografia ha registrato i *Gemelli* come prova mattatoriale dell'attore che interpreta Zanetto e Tonino, due gemelli veneziani di temperamento opposto che si ritrovano senza saperlo nella città di Verona, generando diversi equivoci con le rispettive promesse spose. Il *focus* sull'istrionismo del protagonista è sicuramente l'aspetto più rimarcato dai testimoni diretti della costruzione della messa in scena (che esaltano il ruolo creativo e direttivo dell'attore in prova e in *tournee*)²³ oltre che da critica e pubblico, che celebrano unanimemente la centralità di Lionello – sulla scia, peraltro, del materiale promozionale dello spettacolo, dove *I due gemelli veneziani* subiscono negli anni una curiosa involuzione da spettacolo di regia («di Luigi Squarzina, da Carlo Goldoni, con Alberto Lionello») a

²² Un esempio tra gli altri è la canzonetta di Zanetto, «Se mi ve fusse arente» (III, II cit., p. 86), che Lionello introduce al pubblico in tutte le registrazioni (non però nel copione) declamandone il titolo di "Canzoneta".

²³ Nella già citata *Intervista a Rossi Sandro*, il testimone esalta il ruolo di Lionello nella creazione dello spettacolo e riporta diversi episodi di contrasto tra l'attore e il cast: nel racconto del testimone, il protagonista percepisce sé stesso come "primo attore" e si pone in contrasto con le prerogative direttive di Squarzina e dello stesso Rossi, soprattutto durante le *tournee*.

classico italiano («di Carlo Goldoni, con Alberto Lionello») a “rappresentazione del grande attore” («di Alberto Lionello»)²⁴

Fermo restando l'innegabile protagonismo di Lionello, le tracce sonore ne contraddicono l'immagine di fantasista celebrata da critica e pubblico, documentando al contrario l'estremo rigore della sua interpretazione, fedelissima – a se stessa, più che al copione affidato alle stampe – nell'arco di tre lustri: l'impressione di “spontaneità” rilevata dai testimoni, che parlano di un Lionello improvvisatore e istrionico, che dà vita ogni sera a uno spettacolo nuovo fino a stravolgere completamente nelle ultime repliche romane il testo originale,²⁵ si dovrà dunque rettificare in “spontaneità artefatta”, studiatissima, costruita fin dal debutto per simulare una drammaturgia del pubblico sempre nuova, legata alla tradizione di naturalezza e oralità (altrettanto studiata e artefatta) della commedia dell'Arte.

Quanto emerge dal confronto tra le tre registrazioni è, per questo motivo, ancora più interessante: da una rappresentazione all'altra intervengono solo microvarianti contenutistiche (minimi tagli non significativi e rarissimi interventi sulle battute, soprattutto per reiterare e potenziare gli effetti comici) e ritmico-tonali che testimoniano l'esatto opposto di quello che ci si attendeva: uno spettacolo saldamente fissato nella memoria degli interpreti e identico a se stesso, anche e soprattutto nella sua simulata immediatezza.

Vale la pena rievocare qui la scena III, 6, che tutti i testimoni ricordano come “la scena della garitta”, la più emblematica dello spettacolo. L'ultimo atto si apre con un cambio di scenografia, con la comparsa al centro del palco di un casotto di legno. La costruzione ha come unico scopo quello di servire da camerino per una scena di bravura trasformistica di Lionello, che non compare nel testo di Goldoni, in cui l'attore, passando dietro la garitta, ne esce di volta in volta fiero e rilassato con la spada (ornamento distintivo del gemello astuto e coraggioso, Tonino) o stringendo, impacciato e ricurvo, l'ombrello da passeggio (oggetto feticcio di Zanetto, pavido e sciocco) fingendo un momento di “quasi incontro” tra i due, che si avvicinano dietro la garitta, senza riconoscersi e mancandosi di pochissimo.

Si tratta, per inciso, di una scelta che, indipendentemente dalla sua genesi, raccoglie l'intuizione goldoniana di rinnovare la tradizione, affidando entrambi i gemelli a un solo attore in grado di giocare sulla diversità

²⁴ Si veda a questo proposito l'interessantissimo materiale promozionale consultabile presso il Teatro Nazionale di Genova e, per quanto riguarda la ripresa del 1977/1978, presso l'Archivio Luigi Squarzina alla Fondazione Gramsci di Roma.

²⁵ Si vedano, tra le altre, le recensioni di Renzo Tian, «Il Messaggero», 28/10/1977, Tommaso Chiaretti, «La Repubblica», 28/10/1977 e Franco Cordelli, «Paese sera», 28/10/1977.

I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

dei caratteri anziché sulla somiglianza fisica dei personaggi, come era uso nel teatro di maschera latino e rinascimentale dove i ruoli gemellari erano affidati ad attori diversi. In questa valorizzazione del comico goldoniano, rievocata dai testimoni come lazzo acrobatico, con l'attore che insegue se stesso dentro e fuori dal casotto, ha in realtà un ruolo essenziale la tecnica vocale di Lionello, che simula le voci dei due fratelli con la stessa velocità con cui ne mima la postura, in modo da farli quasi sovrapporre ma tenendoli sempre distinti e riconoscibili.

La preparazione della scena è indicativa del lavoro dell'attore: fuori da ogni realismo interpretativo, Lionello gioca, nelle tre registrazioni, sullo straniamento. Zanetto e Tonino sono colti, uno dopo l'altro, da un impellente bisogno di urinare che li distoglie dalla recita, facendogli "buttare via" le rispettive battute per poter correre al più presto alla garitta-vespasiano. Interessante è il modo in cui i due escono dal ruolo. L'ingenuo Zanetto, disperato per aver perso i suoi gioielli, quando è colto dall'urgenza sembra dimenticare di essere il protagonista di una commedia: l'amarezza per le complicazioni della vita cittadina della battuta goldoniana²⁶ si trasforma nella voce di Lionello in impazienza di liberarsi del suo interlocutore, liquidando con lui la speranza di tornare in possesso dei suoi averi, pur di poter fare pipì; l'orgoglioso Tonino, invece, sembra considerare il bisogno fisiologico una fastidiosa distrazione dalla sua altisonante battuta sul valore dell'amicizia,²⁷ che pertanto accelera e appiattisce, come in una prova all'italiana, prima di gridare a gran voce verso la garitta (occupata dal fratello) perché lo facciano entrare.

L'ascolto delle registrazioni permette di riconoscere la diversa caratterizzazione metateatrale che Lionello conferisce ai suoi personaggi: quella di Zanetto attore inesperto, incapace di restare nella parte, e quella di Tonino, attore troppo sicuro, affetto dai più comuni vizi filodrammatici. Questa attitudine parodica risulta decisamente acuita nella recita moscovita, dove Zanetto perde più sensibilmente di espressività per guadagnare in velocità, spostando le sue battute su toni più acuti e queruli, e Tonino

²⁶ Carlo Goldoni, *I due gemelli veneziani*: «Zanetto Torno alle mie montagne. Là no ghe xe né giudici, né avvocati, né sbiri. Quel che xe mio, xe mio; e no se usa a scortegar, col pretesto de voler far servizio. Compare caro, no so cossa dir. Sparti quelle zogie tra de vualtri, e se avanza qualcosa per mi, sappiemelo dir, che ve ringrazierò della caritae. Vegni, ladri, vegni; robeme anca la camisa, che no parlo mai più», III, 5 cit., p. 79.

²⁷ Ivi: «Tonino Vardè quando che i dise dell'amicizia del dì d'ancuo. Florindo xe stà a Venezia; l'ho trattà come un proprio fradello. [...] L'amicizia xe la più sacra leze del mondo, e pur el mondo ghe ne fa cussì poco conto! Pilade e Oreste...», III, 6 cit., p. 80.

a sua volta accelera le battute e ne accentua la monotonia; il lavoro sulla vocalità, fondamentale per un pubblico che non parla italiano ma comprende l'intenzione espressiva degli attori, è esaltato nella registrazione russa, dove la partecipazione degli spettatori è cercata a livello emotivo, fuori dalle esigenze comunicative.

Si tratta di una scena facile, di comicità muscolare e immediata, di cui i microfoni, dalle assi del palcoscenico, rilevano la grande concitazione; le tre registrazioni rivelano inoltre come Lionello, approfittando degli applausi, si fermi a conversare col pubblico uscendo dai panni dei due personaggi per vestire quelli, ugualmente falsi, dell'attore che si lamenta della lunga tirata fingendo di parlare all'impronta («che fatica tutte le sere», «cusì ciapo un po' el fia», «e va ben ca semo dò...») ma ripetendo in realtà un copione sempre identico.

Gli scambi di questo “terzo gemello” con la platea suggeriscono un'ulteriore osservazione a proposito dello scontro del milanese Alberto Lionello con la lingua della commedia. Quest'ultima, che Squarzina affronterà negli anni a venire con l'acribia che caratterizzerà la sua trilogia goldoniana, è liquidata dall'interprete come estrema, superflua complicazione in una performance tutta muscoli e polmoni, che Lionello sostiene saltando continuamente fuori dai personaggi e parlando, anziché *in lingua*, *sulla lingua*.

Gran parte della comicità della messa in scena è affidata a trovate che rientrano nella categoria della confusione linguistica, veri e propri lazzi verbali, solo in parte registrati nel testo stampato nel 1964 ma comuni a tutte le registrazioni, con alcune eccezioni in quella moscovita, dove il pubblico le avrebbe difficilmente apprezzate. Per quanto riguarda la lingua veneta, si sprecano le ironie intorno ai malintesi causati dagli omofoni («so fia», “sua figlia” scambiato per «Sofia», II, 10) o dall'incomprensibilità di alcuni vocaboli («[...] secondo che mi brisega in tel cor quel certo non so che», III, 1, a cui l'attore aggiunge, rivolto al pubblico: «Oh, quando brisega, brisega», travisando completamente il veneto “bisegar”, “frugare”), oltre alle continue proteste per le difficoltà di dizione, soprattutto per l'ironico Tonino, spesso impegnato in lunghi e articolati soliloqui in veneziano che Lionello sciorina con voce piatta, a velocità quasi inintelligibile, imprimendo alle frasi un tracciato melodico salmodiante che manifesta una sarcastica sfiducia nella possibilità del pubblico moderno di comprendere la lingua goldoniana.²⁸

²⁸ Si veda, ad esempio, la scena I, 13, dove il lungo resoconto in veneziano delle disavventure di Tonino è frammentato, fin dalla versione a stampa dell'adattamento dello spettacolo,

I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

Non diverso è lo schianto linguistico di Zanetto, il gemello naturalizzato bergamasco, che in diverse scene abdica alla possibilità di farsi comprendere introducendo battute a soggetto (in realtà studiatissime e invariate negli anni) in una sorta di *grammelot* valligiano (si veda l'incontro tra Zanetto e il compatriota Arlecchino nella scena II, 7, identico nelle registrazioni del 1968 e del 1978 ma meno spinto in quella russa del 1964, dove sarebbe stata inutile e difficile da capire) o lamentandosi con il pubblico dal quale si sente buffamente incompreso (I, 18). Interessanti, poi, sono i momenti di confusione dialettale in cui l'attore permette a se stesso di distrarsi, approdando a un generico dialetto settentrionale (esemplare la pronuncia della battuta «Perché gh'ho paura che la diga cussì a tutti», conclusa in tutte le registrazioni da un genovesissimo «mèa», II, 10).

Il distacco emotivo dal testo settecentesco imposto dalla recitazione di Lionello è evidente, più in generale, nelle battute di una certa lunghezza o di una certa letterarietà: si vedano, ad esempio, i bisticci di Tonino con i latinismi («*Tonino* [...] “Prugna per patta e fraditor chi rugge” *Florindo* (*correggendo*) “Pugna per patria e traditor chi fugge” *Tonino* Come go dito mi?» II, 13)²⁹ o ancora la scena I, 12, dove la ripresa goldoniana di Tasso («Va pur, e per tua gloria basti/ Il poter dir che contro me pugnasti») si frammenta, diventando:

TONINO Momento. (*citando*): «Va pur e per tua gloria basti il ...»
(a *Florindo*) Come xe?
FLORINDO Il poter ...
TONINO Grazie ... «il poter dir che contra me pugnasti».
Non me le ricordo mai ste cosse.³⁰

La verbosità del testo, molto distante dalla lingua teatrale contemporanea, ricade in modo evidente sulla sonorità dell'intera commedia. Il cast, in tutte le sue formazioni, adotta diverse strategie per movimentare il copione, modificando andamento e inflessione (con dizione innaturalmente veloce, oscillante o monotona), adottando un'enunciazione confusa, sbiasticata, o una sillabazione stentorea, quando risulta problematico trasmettere o

dagli interventi di Florindo che Tonino, spazientito, mette a tacere in tutte le registrazioni protestando che le continue interruzioni gli rendono ancora più difficile il monologo, già incomprensibile al pubblico per l'ostilità della lingua.

²⁹ Ivi, p. 30.

³⁰ Ivi, I, 12, p. 28.

sostenere il significato delle battute, o ancora frammentando la sintassi e introducendo elementi stranianti che minano l'impianto finzionale.

Esemplari in questo senso sono le scene finali, a partire dalla III, 24. L'improbabile successione di morti e agnizioni che le scuote è presentata agli spettatori attraverso un filtro da "commedia in commedia" che le rende godibili anche nella loro inverosimiglianza: gli attori in scena assistono agli eventi in qualità di pubblico interno, reagendo coralmente ai colpi di scena (a soggetto – a quanto indicano le didascalie – ma seguendo in realtà un copione fissato) con simulati stupori, commenti sulla recitazione, applausi, richieste di «voce!» ai colleghi e rumorizzando distratti durante le tortuosissime *rhésis* finali. Questi interventi, a cui il pubblico in sala risponde divertito, sono in parte attestati già dalla stampa del copione e restano pressoché identici nelle tre registrazioni, con pochissime eccezioni. Tra queste, l'ultimo monologo del Dottore, che mostra un piccolo campionario delle strategie adottate di fronte a battute faticose: recitato integralmente nella registrazione russa del 1964, nel 1968 il testo della tirata è quasi totalmente coperto dal chiacchiericcio degli altri personaggi che manifestano, in scena, una rumorosa insofferenza per gli intrighi della trama (tanto che sospirano, sollevati, quando il Dottore proclama «Ho finito!») e ritorna comprensibile nel 1978, quando un vistoso taglio lo semplifica e lo rende accessibile al pubblico anche senza ironiche prese di distanza.

Esiste evidentemente una concreta sinergia tra il lavoro impostato inizialmente e quello portato avanti nel corso delle repliche. Il modello antinaturalistico si estende inoltre, fin dal copione a stampa e in tutte le registrazioni, agli altri effetti sonori: le canzoni sono spesso create a partire da battute ad alto tasso retorico e, quando non sono prosecuzione diretta dell'azione scenica, sono introdotte dagli stessi attori, in alcuni casi richiamando l'attenzione del musicista che da dietro le quinte li accompagna, altre volte annunciandone il titolo (sempre un autodescrittivo "Canzone" o "Canzoneta"); gli effetti scenici, allo stesso modo, giocano un ruolo importante nel distanziamento antirealistico della commedia: esemplare, qui, il finto alterco di Lionello con un rumorista che, tardando a riprodurre il suono della campanella che sta tirando, rovina la sua scena.³¹

Un'analisi scientifica della vocalità degli attori richiederebbe uno studio tecnico che le condizioni dei documenti audio rendono al momento impra-

³¹ La didascalia, riportata a p. 85 del libretto di scena, recita: «*fa il gesto di tirare la corda per suonare ma solo quando abbassa la mano viene il suono. L'attore si rivolge verso la quinta a discutere col rumorista*».

ticabile. Basandosi solo su una serie di ascolti ripetuti delle registrazioni, è possibile comunque registrare alcune annotazioni relative all'interpretazione del cast.

Come già accennato, il protagonista imposta i suoi due personaggi sulle varianti metateatrali dei tipi psicologici dell'astuto e dell'ingenuo. Tonino e Zanetto si rivelano due maschere dello stesso Lionello: Tonino è l'attore virtuoso, sofisticato e lezioso, velocissimo atleta della dizione che indulge nel birignao e rivolge preferibilmente le sue battute al pubblico anziché agli interlocutori in scena. Zanetto, invece, è quello superstizioso, volgare e carnale, incapace di modulare il suo timbro vocale rauco, velare e la sua netta tendenza vocalica posteriore – sensibilmente differente dalla tendenza palatale che facilita la parlata di Tonino.³²

A proposito dell'interpretazione virtuosistica di Lionello, è curiosa la testimonianza delle recensioni alla ripresa romana del 1977/1978, che riferiscono di uno spettacolo stravolto dalla sua interpretazione, responsabile dello «sbiadimento delle intuizioni iniziali della regia»,³³ con «dialoghi a soggetto» e «gags vecchie e nuove»; uno spettacolo che, dopo tanti anni, finisce per «fare il verso a sé stesso»,³⁴ slittando inesorabilmente verso gli spettatori. Curioso, si diceva, perché l'impressione della critica (che il confronto con le registrazioni del 1964 e del 1968 contraddice) è ricondotta proprio alla cifra metateatrale costitutiva della recitazione. Si veda, tra le altre, la recensione di Renzo Tian,³⁵ che segnalava la schiettezza della scena III, 17, dove Tonino non riesce a fingere di leggere per la prima volta due lettere di cui conosce il testo a memoria – nella registrazione romana lo si sente dire al pubblico «la so tutta a memoria, son tredese anni che andemo avanti con 'sta comedia» – e la battuta con cui lo stesso Tonino chiude la rappresentazione, segnalata da Tian come un'aggiunta istrionica dell'ultimo Lionello.

Il gemello furbo, in quel passaggio, si rammaricava di non poter resuscitare Zanetto pronunciando la sua ultima battuta («Se el podesse resussitar, lo faria volentiera»)³⁶ proprio con la voce del fratello. L'ascolto delle tracce

³² Si tratta di un fenomeno descritto in uno dei rari studi di psicolinguistica applicati al teatro (Iván Fónagy, *La vive voix. Essai de psycho-phonétique*, Payot, Paris, 1991) dove, basandosi sull'ascolto di diverse registrazioni di messe in scena di *My fair lady* di George Bernard Shaw, lo studioso rileva come le diverse interpreti del personaggio di Eliza spostino uniformemente l'articolazione in avanti nel corso della loro metamorfosi da umile fioraia a dama dell'alta società.

³³ Renzo Tian, «Il Messaggero», 28/10/1977.

³⁴ La citazione è tratta, come le precedenti, da Aggeo Savioli, «L'Unità», 28/10/1977.

³⁵ Ancora Renzo Tian cit.

³⁶ Carlo Goldoni, *I due gemelli veneziani*, III, 28 cit., p. 109.

sonore degli spettacoli attesta invece la gag della lettera già nella registrazione milanese del 1968 (dove Lionello ironizzava sul simulatissimo stupore della sua lettura: «donca cosa sarà? son tre atti [anni?] che andemo avanti con sta commedia») e il gioco vocale finale fin dalla registrazione moscovita,³⁷ segno di una grande stabilità dello stile vocale dei due personaggi, rispetto al quale il semplice ascolto non riesce ad apprezzare scarti significativi nel corso delle repliche, se non in una leggera marcatura dei tratti caratteristici di entrambi: accelerazione e vocalizzi per Tonino e modulazione irregolare e gioco sui toni gravi e acuti per Zanetto.

In realtà, gli scarti significativi sono pochissimi, come si evince dall'analisi (sommaria, eppure indicativa) del lavoro vocale degli altri attori.

Margherita Guzzinati (Colombina) e Camillo Milli (Pancrazio, il tartufesco antagonista di Lionello) sono stabili nei loro ruoli dal debutto al 1978. Milli, che ha una parte decisamente più verbale che fisica, la ripropone con una precisione impressionante, rispetto alla quale si apprezzano minime eccezioni nella recita moscovita (dove tenta una voce più cupa, arrochita, e scorcia la grottesca scena mimica della sua morte); la consuetudine scenica con Lionello permette la conservazione totale del ritmo e delle varianti rispetto al copione a stampa: una fra tutte, quella che si sente nelle registrazioni del 1968 e del 1978, all'altezza della scena III, 22, dove Pancrazio, interrogato da Zanetto sul contenuto di un "a parte" in cui ragionava sul proposito di avvelenarlo, lo liquidava rispondendo che si trattava di una parte della commedia, riprendendo una gag di Tonino presente nella scena II, 3 fin dal copione.³⁸ Lo stesso vale per la Colombina di Guzzinati, la cui estrema fedeltà alla partitura della commedia, senza eccezioni, è fondamentale alla salvaguardia della musicalità d'insieme: si pensi, tra le altre, alla battuta che Colombina rivolge a Tonino nella scena II, 3 – «Oh quest'è bella! Colle gioie dovete venire se volete consolarla» – ripresa da Lionello che, marcando le consonanti, le fa il verso fin dalla registrazione moscovita («Ma colle gioie dovete venire!»), sottolineandone divertito la finta ingenuità.

I personaggi delle due prime amoroze Rosaura (nell'ordine: Paola Mannoni, Silvia Monelli e Maddalena Crippa) e Beatrice (Lucilla Morlacchi a Mosca e a Milano, Fiorenza Marchegiani a Roma) sono esemplari della

³⁷ Il copione non lo attesta ma sembra di trovarne traccia nelle note di regia di Squarzina, che fa riferimento ad un non meglio precisato «singolare congedo, occasione per l'attore anche di salutare il pubblico denunciando non tanto il gioco di bravura della doppia parte quanto, almeno per noi, i suoi polivalenti significati espressivi» (ivi, p. 112).

³⁸ Ivi: «Tonino (E bela rufiana che ti xe) (*da sé*) Colombina Come? Tonino È una parte della commedia», II, 3 cit., p. 47.

trasmissione dei ruoli: recitando per lo più con Lionello (che interpreta i rispettivi fidanzati), le attrici si attengono rigorosamente alle caratteristiche vocali dei ruoli che ereditano, conservandone ritmo e inflessioni, in modo da lasciare al protagonista qualche margine di libertà nelle scene d'amore o di ripulsa.

È possibile infatti riconoscere qualche minimo scarto, più che tra la recitazione delle diverse interpreti, nella relazione dei loro personaggi con quelli di Lionello: nella registrazione del 1968, ad esempio, dopo l'ingresso nel cast di Silvia Monelli, lo stile vocale di Rosaura rimane identico (tolta la naturale differenza timbrica e una leggera enfaticizzazione della pronuncia del bolognese) permettendo a Lionello di sviluppare il gioco recitativo impostato con Mannoni: si veda ad esempio la scena II, 10, dove la fedeltà prosodica delle interpreti supporta un (pur sottilissimo) scivolamento di Lionello, che si sente nella registrazione del 1968 chiedere all'attrice se stia comoda e in quella del 1978, con Maddalena Crippa, abbandonare il dialetto, distratto dall'infatuazione. Non diverso è il caso di Beatrice, per cui valga quanto già indicato, sopra, a proposito della scena II, 18, dove l'attitudine melodica dell'attrice è sottolineata in modo sempre più divertito, nel corso degli anni, da Tonino-Lionello, con i suoi ripetuti «e la canta!».

Le maschere di Brighella (Omero Antonutti, sostituito nel 1978 da Donatello Falchi) e Arlecchino (Giulio Brogi nel 1964, Giancarlo Zanetti nel 1968 e Renzo Fabris nel 1978), che pure hanno grande fedeltà nella trasmissione dei lazzi, sembrano godere di una libertà maggiore rispetto agli altri attori: il Brighella di Falchi, che sostituisce i mugolii e il canticchiare di Antonutti con una balbuzie da Tartaglia, è forse il personaggio più visibilmente modificato a livello di qualità dell'enunciazione. Simile è il caso di Arlecchino, la cui parte subisce negli anni una progressiva accelerazione, e che risulta più caricato a livello dialettale nell'interpretazione di Fabris. La trasformazione ricade sull'interpretazione di Lionello, che carica a sua volta il bergamasco nella registrazione del 1978: la differenza si apprezza in particolare nella scena II, 7, dove il momento dell'incontro tra il bergamasco Zanetto e il suo antico servitore Arlecchino risulta tanto convincente che, sotto le risate e gli applausi del pubblico, si fatica a distinguere nelle parole degli attori altro da un rimpallo di «de hura» e «de hota».

Al di là di questo, è evidente che le due maschere, il cui contributo alla creazione dello spettacolo è esaltato da Sandro Rossi, sono i personaggi la cui interpretazione, tutta mimica e giocata su una vocalità spesso non verbale, sempre antinaturalistica, risulta al tempo stesso più difficile da apprezzare attraverso le registrazioni e più riconoscibile nei passaggi tra gli

interpreti, perché necessariamente incentrata da ciascuno sull'esasperazione del proprio timbro vocalico.

Anche Lelio (stabilmente Eros Pagni, sostituito da Gino Pernice nel 1978) conserva nel corso degli anni una precisione degli effetti sonori notevole – che si registra soprattutto nell'identica modulazione dei vocalizzi nelle scene canore con Florindo e Beatrice (I, 11-12 e II, 18) – con un minimo scarto di Pernice nell'accentuazione del romanesco, già distintivo del personaggio di Pagni, e minimi supplementi metateatrali al copione, sullo stile di Lionello (ad esempio un: «bravo, caffè pagato per il ragazzo» rivolto all'attore che interpreta lo staffiere di Beatrice).³⁹

Non diverso è il caso dell'altro amoroso, Florindo, portato in scena, nell'ordine delle registrazioni, da Emilio Cappuccio, Gianni De Lellis e Massimo Lopez, la cui interpretazione, fedelissima alla lettera e agli effetti impostati già a copione, risulta particolarmente puntuale nelle scene dove il personaggio fa da spalla a Lionello. Esempio, se pur minimo, un passaggio della scena II, 16, dove nel testo di Goldoni si legge: «*Florindo* Ma né tampoco potete farlo. *Zanetto* Mo perché?»; e che diventa, nel copione dello spettacolo: «*Florindo* Ma né tampoco potete farlo. *Zanetto* Perché, tampoco?»⁴⁰ per permettere a Lionello-Zanetto di sottolineare l'esotismo del goldoniano “tampoco”, sillabandolo in modo innaturale. L'effetto comico, che nasce dalla pronuncia spagnoleggiante di Florindo, è identico nelle prime due registrazioni e addirittura intensificato nel 1978 da Massimo Lopez.

Lo stesso vale per il napoletano Bargello (Enrico Ardizzone, che prende il posto di Corrado Nardi già nella *tournee* nell'Est Europa); il personaggio manifesta l'acutissima incertezza morfologica da cui è affetto – incertezza che pure si presterebbe facilmente all'improvvisazione – con modalità assolutamente invariate nel corso degli anni (le stesse, peraltro, indicate dal copione). Si veda, ad esempio, lo scambio tra Ardizzone e Lionello nella scena III, 5, macchinosissimo nella sua instabilità formale eppure stabile, nell'articolazione dei due attori, dal 1964 al 1978 (*Bargello*: «Iammo da u giudice, e se egli dirà che ce le dia [le gioie] io te le darò [...] senza di lui non te gliele posso dare. *Zanetto* E se lu non volesse che te me le dessi? [...] Mo cosa ghe ne faressi? [...] Donca le poderossi perderossi ... perderle?»)⁴¹

E lo stesso vale, ancora, per il Dottore (Mario Bardella nel 1964 e nel 1968, sostituito nel 1978 da Raffaele Giangrande, che l'aveva interpretato

³⁹ Ivi, I, 11, p. 25.

⁴⁰ Ivi, II, 16, p. 68.

⁴¹ Ivi, III, 5, p. 78.

I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

al debutto) puntuale negli effetti comici e solo alleggerito, grazie ai tagli già segnalati nel finale del III atto, di alcuni passaggi particolarmente verbosi della sua parte e per lo speciale Tiburzio, caratterizzato da Gino Bardellini a Mosca e da Luigi Carrubbi a Milano da una voce roca e un'enunciazione confusa, spezzata da una respirazione ansimante, che Franco Carli, nella ripresa romana del 1978, trasforma in una tosse asmatica producendo un identico effetto di sospensione sintattica.

L'intero cast, nelle diverse formazioni fotografate dalle registrazioni, collabora alla conservazione dello spettacolo. Il leggendario istrionismo di Lionello ne riesce drasticamente ridimensionato – e confinato, in via del tutto ipotetica, alla fase creativa dello spettacolo –;⁴² l'accentramento dei *Due gemelli veneziani* intorno al suo doppio ruolo, più che alterarne gli equilibri, ne assicura la stabilità, obbligando gli interlocutori che negli anni si avvicendano intorno a lui a garantire una trama sonora impeccabile che gli consenta di ottimizzare gli sforzi ottenendo un effetto di rinnovata freschezza.

In questo senso, è evidente come tutta la messa in scena risulti segnata da un uso della voce emblematico della commedia dell'Arte; una voce come strumento di finzione di un linguaggio orale e naturale, di un “venire dicendo” il cui testo si scrive nel momento in cui lo si pronuncia. L'intero cast impiega, qui, una tecnica di autosabotaggio della parola, caricando il discorso di affettazione proprio dove ci si aspetterebbe una rappresentazione realistica delle passioni e dei sentimenti, e segnando una spaccatura rispetto all'immediatezza realistica di una tecnica performativa come il mimo o alla nobiltà declamatoria della recitazione attoriale seria.⁴³

Il piacere stimolato nel pubblico, a livello verbale, è dunque di tipo metaforico anziché mimetico, e consiste nella simulazione e negli slittamenti del linguaggio, nella messa in scena dello smarrimento del significato, nell'interruzione del senso logico con l'intervento irrazionale degli effetti comici. Il grande successo e la “normalità” di uno spettacolo come *I due gemelli veneziani* racconta qualcosa di certamente noto ma utile da rammentare intorno alla continuità fra tradizione e sperimentazione in materia di straniamento sonoro, antimimetismo vocale ed espressività non naturalistica ed eccessiva, giocata sullo sconvolgimento parodico degli stilemi recitativi.

⁴² Il riferimento va ancora ai ricordi dell'assistente alla regia Sandro Rossi raccolti in *Intervista a Rossi Sandro* di Emanuela Chichiriccò cit.

⁴³ Per l'analisi della vocalità della commedia dell'Arte si rinvia al bello studio di Anna Panicali, *La voce, il gesto, la maschera* in Stefano Mecatti (a cura di), *Fonè. La voce e la traccia*, La casa Usher, Firenze 1985, pp. 178-188.

La ricezione: dinamiche di coinvolgimento pubblico

Rispetto alla ricezione, i materiali sonori rivelano informazioni inaccessibili alle altre fonti e – incrociati con i dati del botteghino e le testimonianze dirette – contribuiscono in modo inedito a illuminare le dinamiche di coinvolgimento impiegate nella creazione e nella tradizione di uno spettacolo nel tempo, rettificando, quando necessario, letture ideologiche e autointerpretazioni promozionali o comunque parziali delle ragioni del suo successo.

La questione è rilevante nel caso dei *Due gemelli veneziani* di Squarzina, che sono di gran lunga lo spettacolo più visto dei primi anni dello Stabile genovese, con 430 repliche totali e 238.545 spettatori in tutto il mondo – numeri che corrispondono a tre volte quelli del suo primo “compagno di viaggio” pirandelliano, *Ciascuno a suo modo* (131 repliche per 74.000 spettatori) e a poco meno del doppio di quelli del secondo spettacolo più memorabile dei primi anni dello Stabile, *Madre Courage e i suoi figli* (246 repliche per 186.145 spettatori).

Lo spettacolo raggiunge, da solo, i numeri della trilogia goldoniana di Squarzina (*Una delle ultime sere di Carnovale*, 1968/1969, *I rusteghi*, 1969/1970 e *La casa nova*, 1972/1973),⁴⁴ superando in popolarità e longevità quello che è riconosciuto da più parti come «il momento più alto del contributo di Squarzina alla riscoperta di Goldoni»,⁴⁵ vero e proprio rodaggio del suo modello di “regia critica”, sostenuto da un’aspirazione al tempo stesso storico-filologica e psicologico-psicanalitica. Eppure, tra le messe in scena goldoniane dei primi anni dello Stabile i *Due gemelli* hanno subito, nel tempo, una sorta di rimozione, incoraggiata dal regista stesso che, dopo l’esaurimento della loro parabola vitale, ha voluto cederne idealmente la paternità al loro protagonista, arrivando a definirli un’operazione di tipo commerciale, condotta allo scopo di «tirare il collo» all’*Arlecchino* di Strehler grazie a «l’ambizione e la versatilità» di Lionello, capaci di stravolgere lo spettacolo e «tirarlo da tutte le parti».⁴⁶

Al di là delle prese di distanza postume, lo spettacolo è prodotto, più che per permettere a Squarzina di confrontarsi con un testo goldoniano accessibile *anche* a un pubblico straniero, per fornire la compagnia dello Stabile di uno spettacolo godibile *in primo luogo* da un pubblico straniero: ancora

⁴⁴ I dati di botteghino degli spettacoli del Teatro Stabile di Genova sono stati meritoriamente raccolti da Maurizio Giammusso, *Il teatro di Genova. Una biografia* cit., pp. 417-418.

⁴⁵ Siro Ferrone, *Carlo Goldoni. Vita, opere, critica, messinscena*, Sansoni, Firenze 2001, p. 244.

⁴⁶ Luigi Squarzina, *Per capire Goldoni e poi amarlo mi ci è voluto tempo*, in *Verso il bicentenario Goldoni vivo*, «QUADERNI DI HYSTRIO», 5 (1989), pp. 12-13: 12.

I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

nel corso delle prove, la stampa genovese dava notizia dell'invito dei *Due gemelli* al Festival Internazionale di Vienna per quella primavera stessa,⁴⁷ e ne salutava il debutto genovese annunciando con toni trionfali le prime date della *tournée*.⁴⁸

Nonostante la vocazione internazionale inscritta nella genesi della messa in scena, sembra essere il pubblico italiano (con il suo orizzonte di attesa e le sue prime reazioni) a condizionarne l'impostazione: nella memoria di Sandro Rossi, storico assistente di Squarzina, è intatto il ricordo dell'anteprima dei *Due gemelli* per l'Ilva di Genova, nel corso della quale Lionello avrebbe esasperato il rapporto con il pubblico, inserendo per la prima volta elementi che sarebbero poi entrati stabilmente nello spettacolo e costringendo di fatto il regista a rimetterlo in prova. La testimonianza, alla quale è impossibile trovare riscontro, è già in sé indicativa di una messa in scena protesa verso la platea, dove il protagonista recita con il pubblico piuttosto che con gli altri attori, prestando agli spettatori un'eccezionale attenzione che gli permette di determinare e registrare gli effetti comici più efficaci.

Fin dalla presentazione dei suoi personaggi, Alberto Lionello manifesta in modo vistoso, anche grossolano, l'intenzione di andare incontro alle attese della platea, adattando di volta in volta non solo i riferimenti più contingenti ma gli stessi tempi comici ai diversi tipi di uditorio.

Esemplari, in questo senso, le rispettive entrate di Zanetto e Tonino. Per l'ingresso di Zanetto, che il testo goldoniano ritarda alla scena I, 6 (amplificando l'attesa del pubblico per il protagonista), l'attore osserva l'indicazione registica di un buffo capitombolo con il Dottore, preparato già fuori scena⁴⁹ prolungandolo ben oltre i tempi naturali. Questo momento, che genera immediatamente il primo applauso di saluto alla star dello spettacolo da parte del pubblico milanese e di quello romano, risulta dilatato nella registrazione moscovita del 1964, di fronte a una platea impreparata a riconoscerlo, ed è seguito da una performance vocale più caricata, attraverso la quale l'attore fa sfoggio delle sue qualità e permette agli spettatori di identificare in lui il protagonista, provocandone (con un sensibile ritardo) le risate e l'applauso di saluto.

Per l'ingresso di Tonino (I, 12), Lionello usa una strategia simile, portando

⁴⁷ «Il Secolo XIX - Genova», 23/02/1963.

⁴⁸ «Stampa sera - Torino», 8/03/1963.

⁴⁹ La didascalia dell'adattamento del Teatro Stabile indica infatti: «(dopo una serie di complimenti [Zanetto e il Dottore] si decidono a passare dalla porta insieme e si precipitano in scena cadendo per terra. Intanto la sciarpa che Zanetto porta lunghissima si è attorcigliata intorno al collo del Dottore per cui girano per districarsi tutti e due)»; Carlo Goldoni, *I due gemelli veneziani*, I, 6 cit., p. 15.

al parossismo il ritmo del duello con Lelio e il tracciato melodico monocorde degli enunciati nella replica russa, agevolando così il riconoscimento della sua eccezionalità rispetto agli altri interpreti. L'attitudine metateatrale di Tonino di fronte alla platea di Mosca assume poi tratti singolari: il personaggio si presenta con un accogliente добрый вечер (*dobry vecher* buonasera), sciorinando un dongiovannesco "catalogo" delle sue conquiste nelle precedenti tappe della *tournée* (Bucarest, Varsavia e Minsk), espediente che gli permette di creare col pubblico straniero quella stessa vicinanza che avrebbe costruito, a Milano e Roma, ironizzando sull'impraticabilità della lingua goldoniana.

Nella registrazione russa del 1964, certamente la più suggestiva, la corallità d'insieme risulta meno armoniosa. I tempi delle azioni comiche tendono a dilatarsi ed è potenziato l'uso espressivo della voce: la distanza linguistica toglie gran parte del credito semantico alla parola (credito che peraltro le scelte registiche tendono complessivamente a svalutare), penalizzando alcuni ruoli per tradizione verbosi (quelli del Dottore e del pedante Pancrazio) e diversi passaggi narrativi e retorici della messa in scena. Le scene di comicità fisica occupano gli attori in modo più intenso e risultano di immediata comprensione, mentre alcuni tentativi di esasperazione vocale (certe espressioni mugolanti di Zanetto o i tentativi di Pancrazio di arrochire la voce per ovviare alla mancanza di fisicità del suo personaggio) incontrano poco il favore del pubblico.

La traduzione in russo di vocaboli o brevi enunciati è giustificata solo in due casi dalla necessità di fissare le coordinate narrative della vicenda – lo scambio di veleno (яд, *yad*) tra Tiburzio e Pancrazio e l'agnizione finale tra Zanetto, Tonino e Rosaura, due fratelli e una sorella (два брата и сестра, *dva brata i sestra*) – mentre è usata, di norma, per sollecitare l'attenzione del pubblico sulle scene più applaudite e partecipate nelle registrazioni di Milano e Roma, scene che probabilmente il pubblico di Mosca non riesce comunque a cogliere appieno (i termini tradotti sono isolati, svincolati dal discorso) ma rispetto alle quali mostra di riconoscere, apprezzare e voler accogliere l'invito a farsi coinvolgere.

Tra queste, la scena di misoginia in cui Pancrazio ammonisce Zanetto ad evitare il matrimonio (брак, *brak*), diffidando di ogni donna (женщина, *zhenshchina*), mentre quello, da parte sua, non finisce di ringraziarlo (спасибо, *spasibo*, grazie) e lodarlo (дорогой, *dorogoy*, caro)⁵⁰ e quella dei malintesi tra Tonino e lo stesso Pancrazio (II, 11). In quest'ultima,

⁵⁰ Ivi, I, 18, pp. 35-38.

Lionello-Tonino sottolinea nelle registrazioni di Milano e Roma la sua domanda retorica («Ma si è mai vista una figlia più modesta di un padre più scellerato?») uscendo, al solito, dal personaggio per chiedere al pubblico di rispondere, una volta tanto, e chiamando così applausi e risate; allo stesso modo nel 1964 l'attore si rivolge agli spettatori, che evidentemente nemmeno capiscono la domanda, ripetendo «это вопрос» (*eto vopros*, è una domanda): è sufficiente il semplice richiamo per provocare una reazione ancora più calorosa. Lo stesso vale per la scena della garitta, alla fine della quale Lionello recitava un'improbabile sentenza in veneziano,⁵¹ chiosando a Milano e a Roma: «proverbio svizzero». Nella registrazione di Mosca, l'attore non traduce il proverbio ma solo la chiosa, «немецкий поговорка» (*nemetskiy pogovorka*, proverbio tedesco) ma gli spettatori russi, pur potendo apprezzare solo la buffa prosodia cantilenata di Zanetto, ridono e applaudono tanto quanto quelli italiani.

Molti dei giochi verbali sul veneto, sul bergamasco, sui latinismi e sulla retorica “alta” di Goldoni, che passerebbero inosservati a una platea non italoфона, sono “buttati via” nella registrazione del 1964, dove il pubblico mostra di apprezzare soprattutto la comunicazione paraverbale, le scene di gruppo (duelli, inseguimenti, canzoni e il funerale finale) e gli effetti sonori (molto apprezzata la gag del contrattempo con il rumorista che dovrebbe far suonare la campanella). Percettibilmente snaturato – seppure sempre fedelissimo al copione – è il finale dello spettacolo, dove nelle registrazioni italiane gli attori forzano la loro interpretazione in direzione metateatrale, dissolvendo di fatto l'illusione finzionale della commedia; i toni della registrazione russa sono decisamente più tradizionali, meno caricati, ma è sufficiente il ricorso a minime traduzioni per garantire la partecipazione del pubblico agli snodi strategici della vicenda.⁵²

La registrazione milanese e quella romana mostrano poche differenze. Si tratta, probabilmente, di due platee sentite dagli attori come non troppo diverse tra loro: molto raramente l'attenzione è intercettata con ammiccamenti campanilistici fuori copione (tra i rari esempi: nella registrazione del 1968, gli scherzi sulla romanità di Lelio di fronte al pubblico milanese, che Lionello riconosce come “rivale”; nella scena I, 18 l'aggiunta: «a Milano non

⁵¹ «Alla piegora tanto ghe fa che la magna el lovo, quanto che la scana el becher» (per la pecora è uguale essere mangiata dal lupo che scannata dal macellaio); cfr. *ivi*, III, 6, p. 80.

⁵² Si vedano, ad esempio, gli appelli disperati di Zanetto («женщины», *zhenshchiny*, donne) rivolti nella scena III, 14 al pubblico femminile che, pur senza comprendere il resto del monologo, risponde divertito o l'esclamazione di Arlecchino davanti al corpo del suo antico padrone: «он умер девственником» (*on umer devstvoennikom*, è morto vergine).

si grida così per la strada»; nella scena I, 19 la considerazione di Zanetto, mentre corre per la platea: «è proprio Piccolo 'sto teatro»).

Il pubblico milanese, raffinato e maturo, risponde agli stimoli degli attori in modo puntuale: applaude, ride e tace accompagnando con tempismo perfetto gli ingressi e le uscite dei protagonisti, i momenti d'insieme, le gag storiche e gli inserti campanilistici, quelli bergamaschi in particolare, dimostrando una perfetta coincidenza culturale tra palco e platea (esperienza piuttosto rara per un ascoltatore moderno, abituato ad aspettarsi un certo scollamento empatico tra gli attori e la sala).

La videoregistrazione romana è, ovviamente, un documento più “opaco”:⁵³ la consapevolezza degli attori e degli spettatori di essere ripresi modifica in parte le relazioni. Lionello manifesta una particolare premura nei confronti delle prevedibili difficoltà di comprensione di un pubblico poco pratico di dialetti settentrionali: si fanno più convincenti i riferimenti metalinguistici alla difficoltà (sua) di sostenere una parte in veneziano e a quella (del pubblico) di comprendere la lingua di Goldoni. L'atmosfera di solidarietà linguistica che l'attore riesce a creare con la sala del Parioli, che da quella stagione avrebbe diretto, genera qui (caso unico tra i documenti analizzati) l'intervento di uno spettatore, che dice all'attore di essere di Padova – come a dire che lo capisce –, intervento a cui Lionello reagisce prontamente ma senza dare seguito al dialogo.

Appunti per una storia evolutiva dei Due gemelli veneziani

La particolare ontologia delle registrazioni, che implicano una dimensione ulteriore rispetto alle altre fonti, quella della durata, ha certamente condizionato l'analisi, estendendo le possibilità di lettura dello spettacolo alla categoria della temporalità dilatata. Fuori dal tempo determinato del *momento* (la creazione, il debutto, la performance, la ripresa) il discorso si è assestato sulla temporalità distesa del *continuum*: quella dei processi, della

⁵³ Parlando delle registrazioni sonore degli spettacoli, Marc Larrue, professore di Storia e Teoria del teatro e direttore della Théâtrothèque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture du Québec di Montréal, ha impiegato il termine «inopaque» per sottolineare al tempo stesso che le registrazioni corrispondono, nella sostanza, all'esperienza di ascolto degli spettatori “originali” e che la loro creazione non influenza la sonorità della sala, schermandola, né condiziona in alcun modo l'esperienza del pubblico. Si tratta dunque, secondo Larrue, di documenti particolarmente preziosi per gli studiosi perché privi di mediazioni intenzionali, con caratteristiche di prossimità e trasparenza che quasi neutralizzano la distanza dall'evento teatrale di cui sono traccia. Cfr. in Jean-Marc Larrue, *De l'audible à l'aural: les avancées des études sonores en théâtre*, «Revue Sciences/Lettres», 5 (2017).

prassi, della memoria e della tradizione – intesa, quest’ultima, in senso ampio, non come un patrimonio immobile, solidamente fissato, ma come l’azione di incarnare quel patrimonio e tradurlo nel tempo e nello spazio.

Il lavoro sui nastri ha obbligato a un approccio aperto, basato sui dati più che su ipotesi di lavoro iniziali difficili da formulare e continuamente da correggere: dove si cercava un’evoluzione, supportati dalla letteratura critica e motivati dalla convinzione di poter comprendere e tracciare le dinamiche di un movimento lineare, unidirezionale, ci si è scontrati con la realtà di uno spettacolo flessibile, elastico, capace di adattarsi alle diverse piazze ma sempre sostanzialmente stabile, sempre pronto a rientrare in se stesso.

Ci si aspettava, in pratica, uno stravolgimento o almeno qualcosa di assimilabile allo «sbiadimento delle intuizioni iniziali della regia» segnalato dalla critica;⁵⁴ si è dovuto constatare che la natura almeno in parte “attoriale” dello spettacolo, creato e trasmesso negli anni grazie attraverso i suoi interpreti, ha finito per generare un effetto opposto: pur trovandosi ad attraversare il mondo per tre lustri, fuori dal controllo del regista, con uno spettacolo leggero, potenzialmente aperto all’improvvisazione e organizzato intorno alle qualità istrioniche di un protagonista doppio, gli attori rimangono straordinariamente fedeli alla “loro” messa in scena – lo testimonia forse più chiaramente di ogni altra osservazione un dato quantitativo, quello della durata che, contrariamente alle attese, rimane identica nel corso degli anni, senza smagliature.

L’ascolto dei nastri ha inoltre messo in primo piano la sonorità, riconoscendole un ruolo inatteso: la partitura musicale della messa in scena, che l’abitudine dell’orecchio alla prosa tende ad allontanare e circoscrivere alla categoria di “accompagnamento”, si è imposta all’analisi come la vera ossatura dello spettacolo, intelaiatura all’interno della quale il linguaggio canoro, quello verbale e quello rumoristico, concreto, possono prendere posizione in modo sicuro ed esatto, vincolando gli attori a tempi e toni molto determinati che rendono più funzionale la trasmissione dello spettacolo e ne favoriscono, ancora oggi, la mappatura per chi ascolta.

Il *focus* sulle tracce “temporalmente consistenti” di eventi teatrali distanti tra loro – e non, ad esempio, su documenti come i copioni di regia, che pure registrano una stratificazione temporale senza però restituirla a livello materiale – ha permesso inoltre di riconoscere, dietro la visione ideologica di spettacolo come creazione autoriale, attoriale o registica, l’incessante lavoro di custodia e manutenzione degli interpreti e delle maestranze, per

⁵⁴ Renzo Tian, «Il Messaggero», 28/10/1977.

i quali la messa in scena è un oggetto concreto, quadridimensionale; un capitale da ricevere, abitare e trasmettere.

Questa prospettiva materiale, pragmatica, ha permesso di correggere la lettura critica dei *Due gemelli veneziani* come eccezione, deviazione, deroga al modello artistico e organizzativo dello Stabile di Ivo Chiesa e Luigi Squarzina, invitando piuttosto a guardare allo spettacolo come a una alternativa parallela, almeno per un certo periodo di tempo, a quel modello. Nel momento in cui sono allestiti e iniziano il loro viaggio *I due gemelli*, è chiaro, il teatro di regia è una realtà tutt'altro che scontata o consolidata. Al contrario, la corrispondenza di Squarzina conservata all'archivio della Fondazione Gramsci e gli antichi contratti degli attori conservati oggi dal Teatro Nazionale di Genova, se osservati come documenti di un'evoluzione *in itinere*, testimoniano di un passaggio lentissimo, meno deciso di quanto non si sia abituati a pensare, tra modelli organizzativi diversi – con una visibile incertezza nella definizione di ruoli, titoli, prerogative, opzioni contrattuali ecc. – proprio in corrispondenza dei primi anni di vita dello spettacolo. In questo senso, *I due gemelli veneziani* rappresentano una possibilità che non si concretizza, un'“invenzione sprecata” (prendendo a prestito, forse non troppo a sproposito, la bella definizione di Claudio Meldolesi): e se è vero che la loro genesi fotografa un'opzione che la storia avrebbe poi bollato come eretica, è vero anche che la loro parabola vitale certifica la resistenza di “un certo tipo” di linguaggio e di prassi teatrale molto oltre il limite che di solito gli si concede all'interno del cosiddetto teatro di regia.

Nell'ottobre del 1977 un incantato Franco Cordelli salutava nella ripresa romana dei *Gemelli* la ricomparsa di un Goldoni fulminante, superiore a quello dell'*Arlecchino* di Strehler (oltre che per brevità)⁵⁵ per la sua completa libertà da «ogni scoria intellettuale», e traduceva per i lettori il viatico dello spettacolo «di Squarzina-Lionello» agli spettatori: «che la tecnica è tutto, tutta l'arte possibile oggi. È per questo, forse, che *I due gemelli veneziani* resta lo spettacolo migliore di Squarzina».⁵⁶ Il giudizio è epigrafico ma la percezione è lucida e corrispondente a quella suggerita dall'ascolto delle registrazioni che, libere dalle ideologie postume della storiografia, restituiscono un'eco preziosa della sopravvivenza e dell'autonomia delle pratiche teatrali concrete.

⁵⁵ Franco Cordelli, «Paese sera», 28/10/1977: «Ciò che per Strehler sarebbe durato tre ore, qui dura un'ora e cinquanta effettive».

⁵⁶ *Ibid.*

Le invenzioni tecnologiche di Michele Sambin nello spazio teatrale*

Flavia Dalila D'Amico

Il saggio si propone come ricognizione di alcune delle invenzioni tecnologiche dell'artista Michele Sambin nel corso della sua attività con la compagnia teatrale Tam Teatromusica, fondata nel 1980 insieme a Pierangela Allegro e Laurent Dupont e ampliata nel corso del tempo da una nuova generazione di artisti¹. Michele Sambin è un artista polifonico che a partire dagli anni Settanta conduce una ricerca trasversale a più territori artistici – pittura, musica, cinema, video, performance e teatro –, ricombinandone i codici nell'idea di sondare le possibilità di relazione e conflitto tra immagine e suono. Il termine “Teatromusica” non si riferisce al teatro musicale, ma indica un linguaggio che estende il criterio compositivo della musica alla progettazione scenica. In particolare, Michele Sambin resta affascinato dal lavoro del musicista John Cage, che nel 1958 era passato da Padova, presso il Circolo del Pozzetto² e da una performance del musicista statunitense Steve Reich negli anni Sessanta. Questi riferimenti, insieme a quelli europei come Karlheinz Stockhausen o Luciano Berio, accanto alla passione per la musica jazz (Coltrane, Coleman, Davis)³ indirizzano l'immaginario dell'artista verso strutture aperte, sovrapposizione e accumulo di segni di diversa natura. Ne deriva una scena che si staglia nel buio come pulsazione luminosa e sonora, come un campo di forze che sembra rispondere tanto al regime del performativo che a quello delle immagini in movimento, non solo per la composizione plastica e visiva, ma per la logica che ne struttura la progressione e ne organizza gli enunciati. Parallelamente potremmo dire che la produzione filmica e videografica di Michele Sambin, antecedente

* Il saggio è frutto di un fitto scambio di informazioni con l'artista Michele Sambin, iniziate nel 2017 con un'intervista effettuata il 10 Settembre 2017, Studio Michele Sambin, Padova e proseguite nel corso degli anni attraverso mail e incontri.

¹ La compagnia Tam Teatromusica con la direzione artistica di Flavia Bussolotto prosegue la propria ricerca, oggi rivolta principalmente all'infanzia e alle generazioni più giovani. Per maggiori informazioni cfr. <<http://www.tamteatromusica.it/>>, consultato il 15/10/2021.

² Cfr. Laura Zattra, Sergio Durante (a cura di,) *Vent'anni di musica elettronica all'università di Padova. Il Centro di sonologia computazionale*, Padova Cleup, 2002.

³ Da un'intervista a Michele Sambin effettuata il 10 Settembre 2017, Studio Michele Sambin, Padova.

alla costituzione della compagnia e qui solo marginalmente considerata, è sempre stata investita da una componente performativa, fondata sull'intervento artigianale sui mezzi utilizzati e sulla loro manipolazione in tempo reale di fronte agli spettatori.

La peculiare attitudine interdisciplinare si accosta infatti sin dalle prime battute all'interesse costante a manomettere, dismettere e reinventare gli strumenti tecnologici disponibili sul mercato, in un affondo nella carnalità della materia teso a recuperare il valore etimologico della *Tèchne*: «arte come comportamento produttivo guidato dal sapere».⁴ È per tale motivo che risulta difficile, se non limitante, isolare l'esperienza teatrale dell'artista dalle altre senza tener conto della complessità di un fare artistico che nell'arco di quarant'anni si è dato costantemente per negazione e stravolgimento dei territori in cui ha dimorato. Pur tenendo conto dei contesti storico-critici e dei rivolgimenti linguistici ed estetici che hanno segnato i diversi decenni delle pratiche teatrali italiane e internazionali dagli anni Ottanta a oggi, l'analisi tenta di restituire la ricchezza delle sperimentazioni dell'artista, assumendo come linee guida le invenzioni tecniche e tecnologiche che di volta in volta hanno forgiato le dimensioni concettuali ed estetiche delle sue pratiche. Ciascuno degli spettacoli presi in esame nasce infatti dall'urgenza di esplorare le possibilità espressive di un particolare ambiente tecnologico portando in alcuni casi alla reinvenzione di un determinato dispositivo. Leggere la storia della compagnia attraverso la lente dei dispositivi tecnologici utilizzati, non vuol dire considerare la produzione artistica della compagnia come risposta deterministica all'innovazione tecnologica, ma spostare l'accento sull'interrelazione tra le possibilità tecniche ed espressive degli strumenti, i discorsi che ne orientano gli usi e le pratiche che ne reinterpretano i valori dismettendone le ideologie sottese. Come sostiene lo studioso Raymond Williams, pratiche, discorsi e strumenti tecnici si modificano a vicenda, i mezzi espressivi stabiliscono solo i limiti al cui interno le pratiche mediali e culturali si sviluppano, non le cause.⁵ In questa prospettiva i dispositivi di seguito analizzati si costituiscono come tracciati di orizzonti filosofici che contraddistinguono e modellano gli spettacoli della compagnia Tam Teatromusica nonché mettono a fuoco un'importante stagione del panorama teatrale italiano.

⁴ Aristotele, *Etica Nicomachea*, VI libro, 1140a.

⁵ Cfr. Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, Routledge, London 1974, [trad. it. Enrico Menduni, *Televisione. Tecnologia e forma culturale e altri scritti sulla TV*, Editori Riuniti, Roma 2000, pp. 148-153].

Dispositivi sinestetici: il suono del mio respiro ti illumina

La fondazione della compagnia Tam Teatromusica negli anni Ottanta coincide con una stagione di rinnovamento per le pratiche teatrali nazionali e internazionali, quella che il critico Giuseppe Bartolucci ha definito “nuova spettacolarità”.⁶ Dopo i tumulti tra gli anni Sessanta e Settanta che avevano riformulato la pratica teatrale desituendo il palco come luogo deputato al fatto teatrale e il testo drammatico dall’egemonia di codificare l’intero spettacolo a vantaggio della scrittura scenica,⁷ gli anni ‘80 segnano una volontà da parte degli artisti di recuperare elementi più consolidati della tradizione drammatica accantonati nel decennio precedente (come la narrazione, i personaggi, il testo verbale), intarsiati però in una scena governata dalle proprietà delle tecnologie elettroniche. In Italia sono gli anni di *Crollo Nervoso* (1980) di Magazzini Criminali, *Tango Glaciale* (1982) di Falso Movimento, *Angeli di luce* (1985) di Krypton, spettacoli che segnano il ritorno dei gruppi riottosi al riparo dell’edificio teatrale e all’ordine di una forma-spettacolo precedentemente rifiutata, per quanto espansa senza gerarchie nei diversi elementi della scena: corpo, luci, spazio, suono, tecnologie.

In questo contesto, l’esperienza di Tam Teatromusica risulta particolarmente emblematica perché, pur rispondendo alle pulsioni dei tempi, edifica un personale panorama estetico che trova nel suono il principio compositivo, nell’immagine il punto di raccordo tra diversi linguaggi e nell’approccio artigianale alle tecnologie uno spessore concettuale.

Un esempio che ben sintetizza questa attitudine è lo spettacolo *Armoniche* (1980), che debutta a Palazzo dei Diamanti di Ferrara. *Armoniche* nasce dopo una lunga fase di ricerca su ritmi e situazioni sonore complesse a partire da movimenti semplici.⁸ L’idea è quella di sviluppare una partitura

⁶ Cfr. Giuseppe Bartolucci, “Dalla post-avanguardia alla nuova spettacolarità”, in *Giuseppe Bartolucci. Testi critici: 1964-1987*, a cura di Valentina Valentini, Giancarlo Mancini, Bulzoni, Roma 2007, pp. 243-297.

⁷ Scrive Giuseppe Bartolucci: «La scrittura scenica è strutturalmente una scrittura “materialistica”. Come tale essa rifiuta, in primo luogo, esteticamente, qualsiasi ascendenza idealistica, che salvaguardi e dia privilegio alla parola. Oggi la scrittura scenica non si estende, non riposa più su questa autonomia della parola; e giustamente si vuole porre questa parola alla pari degli altri elementi, gesto, fonetica, spazio e tempo, sulla scena. Così la parola viene considerata puro materiale scenico essenzialmente tecnico, prima di far capo a ogni sua possibile altra referenza, e viene descritta poi nei suoi elementi fonici e visivi, nella sua spazialità e temporalità, al fine di trarne scientificamente tutte le potenzialità espressive. Ciò che allora importa, e che è determinante, è la *materialità* di questa parola, la sua potenzialità espressiva ancorata agli elementi che la compongono e non ai significati che se ne traggono». Giuseppe Bartolucci, *La “materialità” della scrittura scenica*, ivi, pp. 65-66.

⁸ Dice Michele Sambin: «Prima di definire il dispositivo di *Armoniche* Io, Laurent Dupont,

visiva e sonora che, come per la musica minimalista dell'amato Steve Reich, progredisse per l'accumulo, la variazione e la combinazione di fattori elementari, nello specifico il movimento e la respirazione. I quattro performer (Michele Sambin, Laurent Dupont, Pierangela Allegro e Marinella Juvarra) si muovono nello spazio portando alla bocca delle armoniche che ne amplificano i respiri. La partitura fisica e sonora si sviluppa mediante la composizione delle combinazioni e le possibili variazioni ritmiche associate ad un modo di percorrere lo spazio attraverso diversi ritmi respiratori. All'azione dei performer si combina quella della scena. I percorsi tracciati dai performer nello spazio vengono tradotti sul piano verticale e su quello orizzontale in fasci di luce che disegnano figure geometriche essenziali: quadrati di dimensioni digradanti uno dentro l'altro tagliati da diagonali. Questi fasci di luce non sono impiegati per illuminare i performer, ma per sviluppare a partire dall'interazione corpo/luce una drammaturgia ritmica e minimale per suoni ed immagini.

È bene tener presente che, sebbene il laser fosse stata utilizzato in ambito artistico a partire dagli anni Sessanta,⁹ la compagnia italiana non disponeva negli anni Ottanta dei mezzi e delle economie per impiegare tale tecnologia. È proprio grazie alla tensione tra approccio artigianale, creatività e povertà di mezzi, che *Armoniche* acquista un valore di particolare rilievo. I fasci di luce sono ottenuti mediante un sistema di proiezione che fa affidamento su pellicole ortocromatiche e trasferibili Letraset, un procedimento quest'ultimo allora utilizzato in tipografia per la stampa. La pellicola ortocromatica è sensibile al blu-viola, ma insensibile alla gamma giallo-rossa, la conseguenza è un'alterazione dei colori tale da registrare il blu-viola come bianco/grigio e il giallo-rosso come grigio scuro/nero. Questa caratteristica unita al funzionamento dei trasferibili Letraset consente di proiettare linee luminose tanto nette da apparire come fasci laser.¹⁰

Pierangela Allegro e Claudio Ambrosini abbiamo trascorso ore e ore a giocare con palle da tennis su un tavolo che ne risuonava il balzo. L'intento era comprendere quanti ritmi e situazioni sonore complesse potevamo ottenere a partire da movimenti semplici come il battito della palla sul tavolo da ping pong». Intervista effettuata il 10 Settembre 2017, Studio Michele Sambin, Padova.

⁹ Come sottolinea lo studioso Frank Popper: «The laser - first produced in 1960 - became an opportunity for a generation of artists, including specialists like Rockne Krebs, who contributed to the 1969 exhibition 'Laser Light - a New Visual Art' at Cincinnati Art Museum. He was the first to create an outdoor laser installations, such as Inclined Planes, in Pennsylvania, while artist Dani Karavan work showed 'Homage to Galileo', 1978, in Florence». Cfr. Frank Popper, *Art of Electronic Age*, Thames and Hudson, London 1993, p. 42.

¹⁰ Spiega Michele Sambin: «Per creare una forma precisa di questi fasci luminosi, che corri-

Il sistema proiettivo messo a punto da Sambin attua una particolare modalità di illuminazione che opera per occlusione del visibile scenico. La luce, più che rispondere all'esigenza di allargare un campo di visione o evidenziare una porzione di realtà, funge da visualizzatore della partitura performativa, riscrivendo lo spazio per punti e linee che altro non sono che i tracciati percorsi dai performer respirando attraverso le armoniche. Il risultato è un ambiente visivo complesso in cui il corpo si staglia frammentato per le sue qualità plastiche in un rapporto imprescindibile con la luce. Questo però non vuol dire che il corpo sia reificato e schiacciato in figura, perché è proprio il più semplice e intimo dei movimenti vitali, il respiro, a disegnare lo spazio visivo e sonoro. Viene a crearsi un meccanismo organico che abolisce ogni strutturazione gerarchica tra gli elementi, generando un organismo "armonico" appunto.

Nella produzione filmica di Michele Sambin un simile meccanismo di parcellizzazione del visibile era stato sperimentato quattro anni prima in *Film a strisce* (1976), otturando l'obiettivo della cinepresa con diversi tipi di maschere nere con fenditure che facevano passare la luce. Anche in questo caso, dunque, l'artista interviene manualmente sul dispositivo per sezionare il reale in porzioni luminose sovrapposte. La pellicola, infatti, viene riavvolta e soprascritta più volte modificando la posizione dei filtri "fino a giungere all'astrazione della pura luce".¹¹ Indicativo in questo caso il fatto che il film in 16 mm sia privo di sonoro, proprio perché l'opera è stata concepita da Michele Sambin come apparato visivo di un'improvvisazione musicale live. Dunque, *Film a strisce* potrebbe essere definito un film performativo, sia per l'intervento diretto e manuale dell'artista in fase di ripresa che per l'aggiunta della componente sonora in fase di proiezione.

Tornando alle invenzioni per la scena teatrale, negli spettacoli successivi ad *Armoniche*, la ricerca della compagnia e di pari passo le invenzioni di Michele Sambin sono tese a trovare una maggiore sincronia tra i gesti, la respirazione dei performer e la corrispondenza visivo-sonora. Tale

spondevano ai nostri tracciati allora si usavano i trasferibili Letraset, che erano delle lettere con vari font. Questi fogli con le lettere venivano incollate su carta e poi fotografate. Io ho usato le barre di Letraset per produrre le linee rette dei nostri tracciati e poi le ho fotografate. Pensala come una serigrafia: dove c'è luce passa l'inchiostro e dove non c'è luce non passa. Queste diapositive facevano passare luce pura o buio puro, le mandavamo con un proiettore allo xenon e il risultato fu quello di ottenere fasci luminosi così precisi da sembrare dei laser». Intervista effettuata il 10 Settembre 2017, Studio Michele Sambin, Padova.

¹¹ Cfr. il sito dell'artista: <<http://www.michelesambin.com/contributo/film-strisce>,> consultato il 19/12/2020.

urgenza risente dell'eredità del compositore argentino Mauricio Kagel,¹² teorizzatore del teatro strumentale¹³ che vedeva nella relazione tra gesto, oggetto e suono la chiave per far assumere alla rappresentazione teatrale una struttura musicale e alla musica una struttura drammatica. Da questa lezione, più vicina all'avanguardia musicale che non a quella teatrale, Tam Teatromusica si avvicina sempre più all'idea del performer come musicista in movimento e degli strumenti come amplificatori acustici del corpo. I performer di Tam sono percussionisti della scena, mentre quest'ultima non è mai concepita come spazio neutro, ma come energia in continuo movimento. Gli strumenti musicali a loro volta suonano grazie ai movimenti dei performer, sono estensioni corporee acustiche e plastiche.

In questa direzione uno spettacolo indicativo è *Blasen* (1984) diretto omaggio a Kagel ispirato anche dal titolo alla sua performance del 1969/70 *Atem* (respiro). *Blasen*, infatti, rimanda al verbo tedesco che significa “soffiare” e si installa su una partitura tra una performer (Pierangela Allegro) e uno strumento a fiato, un trombone a coulisse. Tale strumento è però reinventato da Michele Sambin in dispositivo ottico-sonoro capace di mettere in immediata relazione e sincronia l'immagine e il suono. Il dispositivo è costruito disponendo una lampada sul fondo della coulisse e una resistenza nello stantuffo della coulisse in modo da generare contemporaneamente un glissando sul piano sonoro e una scala graduale di luce sul piano visivo. La lampada è rivolta verso il volto della musicista-performer che suonando crea un'autoilluminazione di intensità variabile a seconda della posizione della coulisse, e dunque al suono emesso. Tuttavia, a questa prima doppia qualità attribuita al trombone si aggiungono quelle di amplificatore del respiro o del gesto vocale, e quella di “costume-maschera” della performer che ne trasforma il corpo in figurazioni astratte che ricordano il *Triadisches Ballett* (1922) di Oskar Schlemmer.

Lo spazio scenico, completamente buio, è modellato dalla fonte luminosa della coulisse e dalla proiezione di diapositive ortocromatiche su schermo. Sia gli agenti illuminanti che le immagini proiettate ancora una volta

¹² Nel 1981 Tam Teatromusica mette in scena *Repertoire*, da *Staatheater* di Mauricio Kagel, la cui partitura è costituita da una successione di 60 azioni, ciascuna delle quali caratterizzata dall'utilizzo di un diverso oggetto sonoro. Per un maggior approfondimento cfr. la scheda dedicata sul sito della compagnia <<http://www.tamteatromusica.it/teatrografia/1981>>, consultato il 18/05/2021, mentre sui riferimenti musicali della compagnia cfr. Veniero Rizzardi, “Le fonti sonore”, in Fernando Marchiori (a cura di), *Megalooop, L'arte scenica di Tam teatromusica*, Tivivillus, Corazzano 2010, pp. 161-178.

¹³ Cfr. il sito dell'artista <<http://mauricio-kagel.com/it/index.html>>, consultato il 19/12/2020.

sezionano lo spazio visibile in dettagli, particolari di braccia, mani, bocche, volti. La composizione della scena, dunque, pur guidata dal principio costruttivo del suono, si avvicina linguisticamente alla ripartizione in piani e dettagli cinematografici, scanditi dal ritmo musicale.¹⁴ Inoltre, tali porzioni del corpo, in scena e in immagine, si differenziano e sostanziano per la polarità positivo/negativo. La figura dal vivo di Pierangela Allegro si staglia infatti sul fondo nero grazie all'autoilluminazione della coulisse, mentre le immagini pre-registrate in diapositive si assolvono su fondo bianco. L'accostamento di queste diverse gradazioni dell'essere, positivo e negativo, rimandano visivamente e concettualmente ai *rayograph* di Man Ray. Come in *Le Retour à la Raison* (1923), del soggetto non resta che la traccia impressionata per contatto con la luce. Il corpo della performer, infatti, pur alimentando la partitura sonora e gestuale dello spettacolo che ne scandisce il ritmo, non si da se non come sineddoche, come impronta di un essere atemporale, privo di spessore esistenziale e storico. È un corpo plastico-sonoro. *Blasen* infatti, così come *Armoniche*, non prevede un testo verbale, né una struttura gestuale che possa veicolare un'identità psicologica dell'attante in scena. I movimenti della performer sono interamente al servizio della composizione scenico-sonora. La prassi del corpo plastico-sonoro giunge al suo parossismo in *Macchine sensibili* (1987), spettacolo in cui Michele Sambin usa per la prima volta dei piccoli altoparlanti collegati a piccoli microfoni – anziché degli strumenti musicali. Ancora una volta però l'artista non si adatta all'offerta tecnologica del mercato, ma piega la strumentazione esistente alla propria idea. I microfoni utilizzati vengono infatti liberati dal loro supporto e collegati a numerosi amplificatori distribuiti nello spazio scenico e nella platea. Con questo sistema l'artista risponde all'urgenza di attuare una portabilità e una spazializzazione del suono. La minuta dimensione del microfono a contatto consente ai performer di ingoiarlo per catturare suoni non verbali, deglutizioni, sussurri, micro-movimenti corporei. Le piccole membrane infatti vengono applicate ai corpi dei performer e sui diversi elementi della scena, di conseguenza qualsiasi movimento e qualsiasi interazione con la scena viene amplificata e trasformata in suono. La scena, inoltre, memore dell'immaginario di certo cinema espressionista, è costituita da elementi minimali in rame: tubi,

¹⁴ Dice Michele Sambin: in una conversazione privata per mail «C'era una partitura andata perduta. Anche se le mie partiture non avevano nulla del tradizionale pentagramma. Erano strutture grafiche con i vari livelli suono, luce, traiettorie di movimento, sovrapposti nell'asse verticale e il tempo era tradizionalmente nell'asse orizzontale. Potevano esserci segni, parole di descrizione disegnini». Mail del 17/04/2021

parallelepipedi e praticabili triangolari, e si dispone interamente come strumentazione sonora, a fiato o a percussioni.

I tubi, nel cui fondo è stato applicato un microfono, hanno una lunghezza di due metri e mezzo e vengono utilizzati dai performer come amplificatori di respirazioni e gesti vocali o come un qualsiasi strumento a fiato. In alcuni momenti dello spettacolo due performer suonano nello stesso tubo creando dei battimenti, ossia delle sovrapposizioni risultanti dall'incontro di due onde sonore¹⁵. I praticabili, o le lastre di rame vengono invece calpestati o percossi, producendo un altro genere di sonorità. Tanto lo spazio scenico quindi, quanto il corpo dei performer diviene cassa di risonanza. Dice Michele Sambin: «Volevamo materializzare il suono, avere una voce in mano, giocarci, farla oscillare nello spazio, distorcerne il potere comunicativo per trasformarla in puro suono».¹⁶ La molteplicità dei suoni prodotti viene inoltre trattata da un multiprocessore Yamaha SPX, gestito da un tecnico con la possibilità di aprire o chiudere in tempo reale dei microfoni e aggiungere dei riverberi. Il risultato finale è una partitura di sovrapposizioni di piste diverse che disegnano un ambiente sonoro stratificato, memore della performance musicale *Nine Bells* di Tom Johnson (1979), che Michele Sambin aveva potuto vedere nel 1982.¹⁷

Anche in questo caso la narrazione fa a meno della parola ed è portata avanti esclusivamente dal movimento fisico e vocale dei performer nella direzione di orchestrare una partitura sonora via via sempre più complessa. I performer, sebbene a differenza dei casi precedenti siano interamente illuminati, ancora una volta si danno come soggetti sonori in movimento, “macchine sensibili” appunto, privi di uno spessore psicologico.

Cavalcando l'onda del Postmodernismo, la drammaturgia degli anni Ottanta porta in scena identità ibride e camuffate dalle tecnologie, sogget-

¹⁵ Per maggiori informazioni sul fenomeno del battimento cfr. <<http://fisicaondemusica.unimore.it/Battimenti.html>>, consultato il 18/05/2021.

¹⁶ Intervista effettuata il 10 Settembre 2017, Studio Michele Sambin, Padova.

¹⁷ L'artista aveva assistito a *Nine Bells* presso il Centro d'Arte di Padova, nello spazio dell'Orotorio delle Grazie. Tale performance consisteva in: «Nove campane sospese a formare una griglia quadrata 3×3 che viene percorsa da un esecutore secondo tracciati regolari e sempre diversi. Questi tracciati sono nove, e possono essere molto semplici o molto complessi; ciascuno ha come riferimento una campana principale ogni volta diversa, e vengono percorsi secondo ritmi e tempi differenti. Ascoltare il processo musicale e seguire il movimento del performer – un'inevitabile somiglianza con la spoglia danza minimalista dell'epoca – sono una sola cosa». Cfr. Veniero Rizzardi, <<https://www.centrodarte.it/concerti/2019-10-25-nine-bells/>>, consultato il 20/04/2021.

ti spezzati che agiscono in un reale replicato come simulacro.¹⁸ Venuto meno il compito del testo verbale di organizzare la narrazione, quest'ultima è affidata alla creazione di «un contesto e alla relazione tra le azioni del personaggio e l'ambiente scenico», come scrive Mario Martone.¹⁹ Tam Teatromusica in questa prima fase della propria ricerca trova il proprio contesto nell'avanguardia musicale e in quella cinematografica ereditandone logiche compositive, sostrato filosofico e un approccio creativo verso gli strumenti tecnici. Il rapporto suono-luce è stato infatti un fenomeno ampiamente indagato, teoricamente e operativamente, nell'ambito delle avanguardie, specialmente quelle tedesche.²⁰ A questo panorama visuale si accosta, come abbiamo visto, l'interesse dell'artista per le strutture aperte e minimali della musica elettroacustica, la scena intermediale nordamericana e il teatro strumentale di Mauricio Kagel. Ed è a questo sfondo teorico e operativo che la scena “schermica²¹” di Tam Teatromusica guarda quando fa il suo ingresso nel mondo del teatro.

Dispositivi in loop: Le aporie del tempo

Se i dispositivi appena analizzati rispondono all'urgenza di interrogare la relazione tra suono-immagine e movimento, un'altra serie di invenzioni di Michele Sambin richiama la volontà di riflettere sulla temporalità. La sperimentazione dell'artista anche nel campo della musica elettronica²² ha

¹⁸ Cfr. Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Éditions Galilée, Paris 1981, [trad. it. Matteo G. Brega, *Simulacri e impostura. Bestie Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Pgreco, Roma 2008].

¹⁹ Cfr. Valentina Valentini, *Alla ricerca delle storie perdute*, «Biblioteca Teatrale», n. 74-76, (2005), p. 49.

²⁰ Tra gli anni Venti e Trenta prolifera la creazione di diversi dispositivi e sistemi di sincronizzazioni tra musica e immagine. Nel 1920 ad esempio Alexander Laszlo, artista del Bauhaus, realizza ad esempio il *Sonchromatoskop*, l'anno successivo Ludwig Hirschfeld-Mack e Kurt Schwerdtfeger (sempre nell'ambito del Bauhaus) creano i *Reflektorische Lichtspiele* (giochi di luce riflessi). Per una ricognizione sui dispositivi ottico-sonori brevettati tra la fine dell'Ottocento e la metà del Novecento sul rapporto suono-luce cfr. Flavia Dalila D'Amico, *Utopie e mercato: il ruolo degli artisti nell'innovazione tecnologica*, «Sciami Ricerche», n. 5, (2019), pp. 28-54.

²¹ Termine utilizzato dalla studiosa Anna Maria Monteverdi per indicare la drammaturgia multimediale del teatro a cavallo tra la fine degli anni Ottanta e la comparsa del digitale negli anni '90 e in seguito. Cfr. Anna Maria Monteverdi, *Leggere lo spettacolo multimediale. La nuova scena tra videomapping, interaction design e intelligenza artificiale*, Dino Audino, Milano 2020, p. 26.

²² Diplomatosi in Musica Elettronica, al Conservatorio di Venezia nel 1975, fonda negli anni 1972-73, il gruppo Arke Synth insieme a Giovanni De Poli, Marco Sambin e Alvisse Vidolin. Come scrive Veniero Rizzardi: «Arke Synth proponeva una musica ibrida tra elettronica e strumentale integrando strumenti appartenenti a tradizioni musicali differenti: attorno al Synth (musica elettronica), due sax (jazz), un violoncello (musica d'arte occidentale)

certamente influito su una concezione del tempo ciclico, una ripetizione continua che nel rinnovarsi si usura mutando in qualcos'altro. Sulla base di questa concezione nel 1978 elabora la tecnica del *videoloop* giuntando un nastro magnetico a mo' di anello e fondendo in un unico sistema complesso il dispositivo di riproduzione a quello di registrazione video.²³ Una performance che esemplifica il funzionamento del *videoloop* è *Il tempo consuma* (1978): l'artista si siede davanti a un monitor, ripreso frontalmente da una telecamera. Inizia ad oscillare dicendo: "Il tempo consuma le immagini, il tempo consuma i suoni". Le immagini della sua azione viaggiano letteralmente nello spazio attraverso l'anello di nastro, raggiungono il registratore e dopo un piccolo scarto temporale appaiono sul monitor alle sue spalle. Lo spettatore si trova di fronte ad un'azione reale (l'oscillazione) e la sua registrazione sullo schermo. Dopo qualche minuto l'artista si siede tra gli spettatori e assiste alla generazione di immagini e suoni che il sistema audiovisivo genera autonomamente, potenzialmente all'infinito. Il nastro infatti continua in maniera circolare ad essere scritto dalla ripresa in tempo reale e sovrascritto dalla registrazione di poco sfalsata, producendo una stratificazione di immagini e suoni che via via diventano sempre più pastose e indistinguibili dimostrando quanto enunciato: "Il tempo consuma le immagini, il tempo consuma i suoni". Gli spazi che emergono dalla performance si configurano come entità indiscernibili dal tempo ciclico e sono almeno tre: quello fisico dell'ambiente in cui agisce il performer, quello virtuale del monitor, quello del nastro magnetico, suscettibile al deterioramento. Lo spazio del monitor crea uno spessore di immagini-suono che altro non sono che sovrapposizioni di diverse temporalità. Viceversa, si potrebbe dire che lo scarto temporale dei "presenti" multipli coesistenti sul monitor sia generato dal viaggio delle immagini-suono nello spazio fisico che separa la telecamera dal registratore, collegati dal nastro magnetico.

un organo Vox (pop) – il cui pedale wah-wah veniva usato per quel che materialmente è, un filtro». Cfr. <<https://www.aaa-angelica.com/aaa/festival/angelica-27-arke-sinth/>>, consultato il 18/05/2021. Per maggiori informazioni sulla formazione di Michele Sambin cfr. Lisa Parolo, "Storie tra Padova e Venezia", in Sandra Lischi, Lisa Parolo (in a cura di), *Michele Sambin. Performance tra musica pittura e video*, CLEUP, Padova 2014, p. 78

²³ È bene sottolineare che analoghi esperimenti in ambito sonoro vennero condotti da Terry Riley che intorno al 1962 aveva prodotto *Mescaline Mix*, un primo tentativo di live looping e Alvin Lucier con il brano *I am sitting in a room* (1969). Mentre quest'ultimo caso non era al tempo conosciuto da Michele Sambin (come riporta in una conversazione personale), l'artista aveva avuto possibilità di confronto con Terry Riley. Per maggiori informazioni su i rapporti tra i rispettivi esperimenti loop di Sambin, Riley e Lucifer, cfr. Veniero Rizzardi, "Le fonti sonore", in Fernando Marchiori cit., pp. 166-168.

Le invenzioni tecnologiche di Michele Sambin nello spazio teatrale*

Certamente alimentata dalla peculiarità della tecnologia elettronica, questa concezione del tempo circolare e interdipendente dallo spazio, precipita in gran parte delle produzioni di Tam Teatromusica, generando altrettante soluzioni tecniche innovative.

Il primo spettacolo ad affrontare come oggetto la dimensione temporale è *Opmet* (1982) come si evince dallo stesso titolo (il rovescio di tempo). Se *Armoniche* partiva da una ricerca formale, *Opmet* ha l'obbiettivo di scardinare il tempo senza parlarne o tematizzarlo. Lo spettacolo, nato per la scena, in seguito viene convertito anche in opera sonora per la trasmissione Rai Audiobox (Radio 3). L'opera sonora è composta di tre brani ognuno dei quali propone un diverso metodo compositivo che si basa su strutture visive geometriche e concettuali, così come lo spettacolo. Alla base dell'impianto drammaturgico vi è la figura composta da due triangoli scaleni che si fronteggiano opposti e sovrapposti. Immaginando il tempo con una linea descritta dal primo triangolo, il secondo ne costituisce esattamente il rovescio. Come spiega Michele Sambin:

Traslare questa figura su un palco significa disporre due persone frontalmente che avanzano cantando a velocità e intensità diverse. Uno procede con velocità crescente, l'altro con velocità decrescente. Cosa accade? In un determinato momento, in un punto mediano dello spazio i due performer si troveranno alla stessa velocità. Da un punto di vista musicale succede la stessa cosa, si intersecano due figure sonore rovesciate che si incontrano alla medesima intensità/velocità in un solo istante.²⁴

A questa partitura fisica e sonora si aggiunge un impianto scenico composto da: due schermi installati sul fondo dello spazio d'azione su cui agiscono due proiettori per diapositive, tre telecamere poste ai tre angoli di un immaginario triangolo equilatero, tre monitor posti in serie sul proscenio. Ogni telecamera è collegata al monitor rovesciato del lato opposto, per cui in ogni monitor manda l'immagine del lato opposto capovolta. Questo dispositivo di ribaltamento è a sua volta un espediente messo a punto da Michele Sambin nell'installazione *From left to right*, realizzata per la Triennale di Milano nel 1981. In quel caso un violoncello oscillava generando un suono, precedentemente registrato, grazie a un altoparlante posto al suo interno. Questo fenomeno era osservato da tre telecamere, munite di microfono, il cui raggio di visione veniva mandato ad altrettanti monitor. Il violoncello aveva due luci sui fianchi e oscillando si avvicinava

²⁴ Intervista a Michele Sambin effettuata via skype il 27/11/2020.

e allontanava dalle telecamere dotate di microfoni. La telecamera di destra era associata al monitor di sinistra e viceversa. Questo ribaltamento produceva sugli schermi delle scie luminose pulsanti e sfalsate rispetto al reale movimento del violoncello, poiché appunto invertite. Lo stesso sfasamento avveniva a livello sonoro.

Allo stesso modo in *Opmet*, lo spettatore ha la possibilità di assistere a ciò che avviene in scena e, contemporaneamente, al suo ribaltamento illusorio sui monitor. Nel corso dello spettacolo si compiono azioni elementari, disegnare spirali nell'aria, correre, cantare ecc. Ad un certo punto si apre un momento di crisi in cui i performer simulano un guasto al proiettore. Da questo punto di rottura i performer avviano una serie di sequenze reiterate, ma ogni volta a ritmi fisici e toni della voce differenti. Uno dei tre mantiene lo stesso tempo, uno decelera e l'altro accelera. Solo quando i ritmi e le intensità vocali dei performer si incontrano e assestano sulle stesse frequenze, lo spettacolo ricomincia da dove si era interrotto. Come nella performance *Il tempo consuma*, la tecnologia elettronica fornisce il sostrato concettuale su cui poggia la temporalità dello spettacolo. Il circuito chiuso invertito del sistema elettronico diviene infatti motore di senso per la ricorsività delle azioni dei performer, modellandone la periodicità circolare. Anche in questo caso, del resto, ci troviamo di fronte a una temporalità strettamente coincidente con lo spazio percorso tanto dalle traiettorie attraversate a diverse velocità dai performer, quanto dal segnale elettronico nel circuito chiuso.

Tuttavia, non è semplicemente un tempo ciclico sempre uguale a se stesso, ma una ripetizione che si sforma ad ogni rinnovamento ripiegandosi in se stessa come un nastro di Moebius: I tracciati percorsi a velocità inverse dai performer si aggrovigliano infatti in un punto di incontro mediano, annullando la polarità delle diverse temporalità in un unico istante. Allo stesso modo, l'inversione del segnale elettronico da destra a sinistra, crea ciò che nella fisica gravitazionale è definita una singolarità, ovvero "un punto dello spazio-tempo in cui il campo gravitazionale ha un valore infinito",²⁵ una piega del tempo che si avvolge in uno sfasamento spaziale.

Una simile concezione del tempo ricorre anche in *Perdutamente* (1989). In questo spettacolo l'esplorazione delle possibilità del registratore a nastro divengono motore drammaturgico e concettuale dell'opera. *Perdutamente* nasce infatti dall'introduzione nel mercato del Registratore a nastro a

²⁵ Dizionario Treccani, <<https://www.treccani.it/vocabolario/singularita/>>, consultato il 17/12/2020.

quattro piste Tascam. Le possibilità che il Tascam offriva erano: registrare su quattro piste per 30 secondi e riascoltare immediatamente. Queste potenzialità si offrono come spunto per complicare il funzionamento del loop, caro a Sambin. Quest'ultimo infatti congiunge il nastro magnetico del registratore a mo' di anello, in modo da ottenere un loop delle quattro tracce registrate direttamente in scena dai due performer. Su queste possibilità tecniche, che a loro volta rimandano a orizzonti di senso, si impianta per la prima volta un testo verbale scritto da Pierangela Allegro con riferimenti a Cocteau e a Oscar Wilde. La perdita cui rimanda il titolo è quella della relazione, i due personaggi in scena sembrano non incontrarsi, né guardarsi mai. Il loro non è un dialogo, perché le risposte alle domande arrivano in differita solo dopo molto tempo. Un fonico esterno, infatti, seguendo una partitura sonora ben strutturata da Sambin, ha la possibilità di tenere in memoria le registrazioni effettuate dai performer per poi rimandarle in un altro momento dello spettacolo. L'unico elemento di relazione tra i due soggetti diviene la macchina, il registratore Tascam: I due personaggi, con i costumi di Rita Hayworth e Orson Welles come apparivano sui giornali dell'epoca, si parlano solo attraverso il registratore e da quest'ultimo attendono risposta.

Nello stesso spettacolo è presente un altro strumento la cui funzione è totalmente sovvertita rispetto alla destinazione comune: il multiprocessore SPX. Tale strumento solitamente è utilizzato per equalizzare il suono in relazione alle caratteristiche acustiche dello spazio che lo ospita. In *Perdutamente* Sambin ne esaspera le potenzialità portando al limite massimo consentito i livelli del *pitch* e del *delay*. Il risultato è che il suono dei violoncelli presenti in scena, viene allungato mediante un disturbo di ritorno che va a costituire il tema sonoro dell'intero spettacolo.

A questa complessa stratificazione sonora si accosta una scena minimale: un fondale retroilluminato che diviene anche tappeto curvandosi, dunque senza un orizzonte definito. Questa soluzione corrisponde al desiderio di annullare coordinate spaziali e storiche. Pur includendo il testo verbale, infatti, anche in questo caso non assistiamo allo svolgimento di un racconto, le frasi pronunciate dai performer sono brandelli di memoria slegate da una consecutio logica. Unico elemento a strutturare la temporalità è ancora una volta il suono, registrato in tempo reale e ascoltato in differita. Viene a formarsi uno spazio mentale agito da soggetti-ombra che si attestano attraverso le parole di qualcun altro (Wilde e Cocteau). Il riferimento al cinematografico – i costumi di Rita Hayworth e Orson Welles – non tratteggia infatti personaggi definiti, al contrario delle identità che si danno volutamente come camuffate e artificiose e che nel corso dello spettacolo

lo si svestono poco alla volta fino a mostrarsi nella loro nudità. Bisogna sottolineare che l'estetica postmoderna degli anni Ottanta era approdata in scena attraverso mondi alterati e filtrati dagli immaginari dei mass media, dove la parola si installava come cesura o interpunzione nel flusso inarrestabile delle immagini. Per fare degli esempi, *Tango Glaciale* (1982) di Falso Movimento incastrava i performer in un sistema multimediale per diapositive e musica che dava forma a uno scenario fumettistico con l'idea di "lavorare alla seconda,²⁶ ovvero replicare codici culturali pre-esistenti per dare sfogo all'irreale. Di poco precedente a *Perdutamente*, lo spettacolo *La Camera Astratta* (1987) di Giorgio Barberio Corsetti e Studio Azzurro aveva messo in scena lo spazio psichico attraverso il contrappunto di un set di dodici monitor che mandavano senza soluzione di continuità immagini registrate in diretta dai performer nel backstage ed immagini pre-registrate. Una doppia scena, l'una visibile, l'altra invisibile allo spettatore, che slargava i confini del sensibile sul palco magnificandone il piano attuale e sostanziano quello virtuale.²⁷

Pur con qualche contatto con le pratiche teatrali coeve, *Perdutamente* più che sulla possibilità delle tecnologie elettroniche di doppiare il reale, poggia l'accento sulla capacità di modellare il tempo. Le possibilità del registratore a quattro piste divengono infatti una riflessione su quelle domande che nella vita non trovano immediatamente una risposta se non dopo un certo periodo. Una ricorsività di parole e suoni strappati da una situazione definita, ma impresse nella mente come pensieri morbosi e insistenti. Viene a strutturarsi una temporalità ciclica che però non ammette somiglianza alla ripetizione, memore del pensiero di Deleuze:

La ripetizione come comportamento e come punto di vista concerne una singolarità impermutabile, insostituibile [...] Ripetere è comportarsi in rapporto a qualche cosa di unico o di singolare, che non ha uguale o equivalente. E forse codesta ripetizione come condotta esterna riecheggia per proprio conto una vibrazione più segreta, una ripetizione interiore e più profonda nel singolare che l'anima. La festa non ha altro paradosso apparente: ripetere un «irricominciabile». Non aggiungere una seconda e una terza volta alla prima, ma portare la prima volta all'ennesima potenza.²⁸

²⁶ Ruggero Bianchi, *Falso Movimento. Spostamenti progressivi del teatro*, «Quarta Parete - quaderni di ricerca teatrale», n. 7/8 (1983), p. 178.

²⁷ Per maggiori approfondimenti cfr. Valentina Valentini, *La Camera Astratta*, Ubulibri, Milano 1988.

²⁸ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, PUF, Paris 1968, [trad. it. Giuseppe Guglielmi, *Differenza e Ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971, p. 10].

L'incorruttibilità dell'ambiente digitale

Gli spettacoli analizzati fin'ora sono informati delle proprietà degli ambienti tecnologici di riferimento. La prossimità intima tra gesto e suono garantita dagli strumenti acustici (*Armoniche, Blasen, Macchine sensibili*) genera uno spazio-mondo asservito alle funzioni vitali dell'organismo. L'impressionabilità chimica della pellicola ortocromatica (*Armoniche, Blasen*) sostanzia una dimensione alchemica governata dall'azione della luce, memore del cinema d'avanguardia. La polarità positivo-negativo soggiacente al funzionamento dell'energia elettrica, la stessa che alimenta il dispositivo ottico-sonoro di *Blasen*, modella le impronte di un soggetto che si assolve per contatto, come in un *rayograph*. La leggerezza, la possibilità di riscrivere il nastro, il meccanismo della diretta proprie delle tecnologie elettroniche, precipitano in una concezione del tempo circolare che si fa tutt'uno con lo spazio (*Opmet, Perdutoamente*).

Questa concezione della tecnica come orizzonte di senso e sperimentazione, erede delle lezioni delle avanguardie storiche, sembra trovare per Michele Sambin un punto di arresto con la comparsa del personal computer.²⁹ Non perché manchino invenzioni interessanti della compagnia in ambiente digitale, ma perché la potenza di calcolo e l'esattezza procedurale dei software non si configurano come stimolo per l'approccio concettuale dell'artista.

A cavallo tra i due millenni, i principali motori di senso per gli spettacoli della compagnia divengono i contesti artistici o sociali, i testi drammatici, le architetture degli spazi. Negli anni Novanta prendono il via i progetti laboratoriali nel carcere di Padova che hanno dato vita a spettacoli bellissimi come *Blu di Giotto | Medit'Azioni* (1994). Sono gli anni in cui la compagnia si misura con testi drammatici di grande respiro, come *Fuore de mi medesimo* 1991 ispirato ai testi di Ruzante, le *Baccanti* (1997), e con l'opera musicale con spettacoli come *Barbablu* (2000).

Dagli anni 2000 la compagnia assume drammaturgicamente gli spazi che abita, ossia è l'architettura e la specificità dei luoghi a costituirsi come motore di senso e principio compositivo per opere site specific.

Per fare qualche esempio, in *La On son stato io me* (2003), tratto da *Il reduce* Ruzante e dedicato alla morte del padre di Sambin, la simmetria delle mura cinquecentesche padovane dà forma alla struttura drammaturgica. In *DEFORMA* (2007-2009) sono i diversi luoghi del Teatro delle

²⁹ Nel corso dell'intervista effettuata il 10 Settembre 2017, Studio Michele Sambin, Padova, l'artista sostiene che le elaborazioni di calcolo del computer automatizzano certi effetti o processi, lasciando poco spazio all'errore e all'intervento umano, per tale motivo risultano per Michele Sambin meno interessanti rispetto ad un approccio artigianale sul mezzo.

Maddalene di Padova, sede di ricerca della compagnia dal 1995 al 2012, a distillare una drammaturgia diffusa, dedicata alla musicista Teresa Rampazzi. In *Stupor Mundi* (2004), dedicato a Federico II, i bastioni del Castello Maniace di Ortigia a Siracusa divengono la sede per una drammaturgia itinerante installata su linguaggi compositi e stratificati.

Spettacoli questi che non mancano di approntare soluzioni poetiche, drammaturgiche e scenotecniche di ampio respiro tanto da meritare un maggior approfondimento. Tuttavia spettacoli che assolvono la tecnologia al servizio di terreni concettuali stimolati da altri fattori.

Nel contesto più ampio delle pratiche teatrali nazionali e internazionali, la transizione tra i due secoli e tra analogico e digitale è caratterizzata da un misto di fascino e timore per le sofisticate tecnologie di manipolazione del vivente (biotecnologia, ingegneria genetica) e quelle di elaborazione e trasmissione delle informazioni (informatica, realtà virtuale, intelligenza artificiale). La compagnia Società Raffaello Sanzio ad esempio, inneggia all'iconoclastia "come bisogno di purificare il mondo occidentale dal linguaggio, dai codici prospettici, dalle immagini, dalla tradizione visibile e del realismo ottico".³⁰ È in quest'ottica che la Società si scontra con i grandi classici della storia del teatro d'Occidente: *Amleto. La veemente storia di un mollusco* (1992), *Oresteia una commedia organica?* (1995), *Giulio Cesare* (1997). Spettacoli dominati da un testo verbale incarnato e risputato dal corpo degli attori e della scena. Sul versante opposto, la fascinazione per la commistione uomo/macchina di matrice postumanista si riversa in una celebrazione edonistica di un corpo-periferica, un sistema aperto e in continua mutazione che deliberatamente rinuncia a dimorare in qualsiasi soggettività definita. *Epizoo* (1990) di Marcel·li segna forse il punto limite di questa ipertrofia del soggetto. In questo spettacolo il corpo dell'artista Marcel·li diviene un'interfaccia azionata dagli spettatori, i quali si fanno produttori e carnefici del suo corpo e testimoni della trasformazione alla nuova carne.³¹

Questo fascino per l'estetica *posthuman* che spinge alla dismissione di barriere tra ambiente, corpo e cervello (Robert Pepperell)³² e tra genere,

³⁰ Cfr. Valentina Valentini, *Dopo il teatro moderno*, Politi Editori, Milano 1989, p. 146.

³¹ Con questa espressione si intende rinviare alla trilogia di David Cronenberg *Videodrome* (1983), *Il Pasto Nudo* (1991) ed *eXistenZ* (1999), che negli stessi anni al cinema conduceva una riflessione sul postumano, la commistione tra le tecnologie e l'umano, in una prospettiva *cyberpunk* a tratti distopica e tratti deterministica. Per maggiori approfondimenti cfr. Maico Morellini, *David Cronenberg, La nuova Carne*, «Nocturno», n.143, 2010.

³² Cfr. Robert Pepperell, *The posthuman condition*, Intellect Books, London 1995.

razza, organico e inorganico (Haraway)³³ per Tam Teatromusica è un terreno già battuto nel decennio precedente. Negli anni '90 se ne ritrova un'eco nello spettacolo *A.* (1995) di e con Pierangela Allegro pensato come autoritratto:³⁴ Il corpo nudo della performer, rivestito di piante e altoparlanti, diventa un'interfaccia di pulsioni, desideri e input tecnologici. L'attrice sceglie la voce come punto di partenza per autoritrarsi, dando forma a pensieri, cantati, ispirati e soffiati. È una voce però che nello stesso tempo deraglia e si infrange con gli altri dispositivi scenici, si camuffa dell'artificiale. È infatti una voce dal vivo ma anche pre-registrata, compresenza di diversi tempi del soggetto, passato e presente in continuo divenire.

Tuttavia, dopo circa un ventennio di sperimentazione tecnologica, la comparsa del digitale per Tam Teatromusica e in particolare per Michele Sambin segna un particolare momento di crisi per quell'attitudine a "manomettere la macchina". Nonostante il digitale consenta di automatizzare possibilità precedentemente sperimentate dalla compagnia con strumenti analogici, l'interesse di Michele Sambin resta infatti ancorato ad un approccio artigianale che possa schiudere l'errore, l'imperfezione, il tremolio della precarietà umana. È su queste premesse ad esempio che mette a punto la tecnica del *digital painting*. Il principio del *digital painting* impiegato in diversi spettacoli (*La On son stato io me* 2003, *Stupor Mundi* 2004, *Tutto è vivo*, 2006, *DEFORMA* 2007-2009) è quello di utilizzare un software comune come Photoshop, usando il *canvas*, ossia l'area di lavoro del programma, come un output video a coprire la scena. Il risultato è che l'intera scena diventi una tavolozza da dipingere in tempo reale.

Come spiega la studiosa Cristina Grazioli, con la tecnica del *digital painting*, Michele Sambin volge lo sguardo: «alla pittura immateriale che si compie sotto gli occhi dello spettatore, ma della cui sostanza di pura luce al termine delle performance non resta traccia».³⁵ Scomparsi i supporti e con essi la corruzione della materia sottoposta allo scorrere del tempo, l'effimero sotteso al codice binario del linguaggio digitale si trasforma in

³³ Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York-London 1991, [trad. it. Liana Borghi, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Feltrinelli, Milano 1995].

³⁴ Lo spettacolo è realizzato per la quarta edizione del "Linguaggio della Dea", manifestazione ideata da Ermanna Montanari per Ravenna Teatro, che prevedeva appunto uno spazio chiamato "Autoritratti".

³⁵ Cristina Grazioli, *Tam Teatromusica*, «Nuovo Teatro Made in Italy», <<https://nuovoteatro-madeinitaly.sciami.com/tam-teatromusica-biografia-opere/>>, consultato il 12/12/2020.

una riflessione sull'ineffabilità dell'essenza delle cose, ma non si dispone più come principio costitutivo delle opere.

Semmai, l'estemporaneità di intervento sull'immagine offerta dai dispositivi digitali apre una nuova direzione di ricerca per la compagnia che ha come oggetto e soggetto la pittura in sé. Dipingere, oltre ad essere una pratica costante di Michele Sambin nella sua attività extra-teatrale è un'azione frequente negli spettacoli della compagnia, come ad esempio in *Sogno di Andrej* (1999) ispirato alla figura del pittore medioevale Andrej Rublev; nonché coadiuvante la fase di concepimento delle opere, numerosi sono infatti i bozzetti delle scene dipinti ad acquerello.³⁶ La possibilità di poter dipingere con la luce offre l'occasione per trasportare sulla scena i mondi visionari di artisti che nel corso del Novecento hanno sperimentato nuovi linguaggi nel campo delle arti visive, attraverso una trilogia dedicata a Chagall (*Anima blu*, 2007), a Picasso (*Picablo*, 2011), e a Klee (*Verso Klee*, 2014).

La trilogia dà corpo e movimento alle grandi opere di questi artisti, caratterizzati da una drammaturgia multimediale complessa, sia da un punto di vista tecnologico che plastico-sonoro. In *Picablo* ad esempio, grazie alla collaborazione tecnica di Alessandro Martinello, nuovo membro di Tam Teatromusica e performer dello spettacolo, il controller Wiimote del Nintendo Wii viene utilizzato non solo come dispositivo per dipingere la luce in scena in tempo reale, ma anche come strumento di controllo per la musica elettronica. Grazie ai sensori di movimento dello strumento l'azione del dipingere passa dalla tavola grafica (strumento utilizzato fino ad allora) alla scena totale. Il pittore digitale lascia la postazione tecnica in regia per entrare nel vivo della scena dipingendo e interagendo con luci e suoni nello spazio tridimensionale, così come Michele Sambin con questi tre spettacoli lascia il teatro e la compagnia Tam Teatromusica³⁷ per affondare nuovamente le mani nelle maglie pulsanti della materia.³⁸

³⁶ Per una disamina dei rapporti tra la pittura e la ricerca di Tam Teatromusica si rimanda a Antonio Attisani, "Rinascita del teatro dallo spirito della musica", in Fernando Marchiori cit., pp. 65-87.

³⁷ Per maggiori informazioni sulle attuali produzioni e attività della compagnia diretta da Flavia Bussolotto cfr. <<http://www.tamteatromusica.it/>> , consultato il 10/05/2021.

³⁸ L'attività di Michele Sambin cfr. <<https://www.michelesambin.com/>>, consultato il 10/05/2021.

Regia ri-mediata e partecipativa

Un caso della Compagnia Deflorian/Tagliarini*

Viviana V. F. Raciti

Indicazioni di vicinanza. Una premessa

C'è una motivazione intima a premessa di questo intervento, che esula anche dall'interesse e dal valore che si riconosce nell'opera di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, e nello specifico di quella che verrà tra poco presa in analisi: si tratta di un'adesione che ha spinto chi scrive a ritornare più volte a partecipare alla performance itinerante del 2015 *Quando non so cosa fare cosa faccio?*,¹ che ha come ancora il film di Antonio Pietrangeli *Io la conoscevo bene* (1965). La performance crea un carattere di vicinanza che si instaura ogni volta, una adesione onesta e mutuale nei confronti degli spettatori, del personaggio di Adriana il cui riferimento cinematografico viene intrecciato ad alcune vicende biografiche della performer. Ma si tratta anche di una vicinanza prossimità e di una compassione verso i luoghi che vengono attraversati durante la performance e ai quali si prova a ri-dare un senso. Ci si è permessi questa nota personale poiché già in essa appaiono inclusi elementi fondamentali per la seguente analisi, ovvero la definizione di un rinnovato rapporto con gli spettatori, con i luoghi, e con un altro oggetto d'arte.

From A to D and back again: brevi note teatrografiche²

Prima di entrare nello specifico, è opportuno esplicitare alcune note teatro-

* Questo contributo è il frutto di un approfondimento dell'intervento dell'autrice all'interno del Convegno *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*, Università del Salento, 2-4 ottobre 2019.

¹ *Quando non so cosa fare cosa faccio?*, azione performativa di e con Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, e con Monica Demuru e Davide Grillo/Francesco Alberici, collaborazione artistica di Valerio Sirna, Produzione Teatro di Roma, 2015 all'interno del progetto "Gli anelli di Saturno", organizzazione Anna Damiani.

² Questo titolo recupera la performance di Deflorian/Tagliarini del 2010 che deve un evidente debito all'opera di Andy Warhol, dove al posto dei termini A e B dell'originale si trovano le iniziali dei nomi dei due artisti.

grafiche sui due autori, registi e performer:³ Daria Deflorian e Antonio Tagliarini si incontrano nel 2005 per la prima volta chiamati da Fabrizio Arcuri dell'Accademia degli Artefatti grazie al quale entrambi recitano in *Attempt on her life* di Martin Crimp. I due scoprono che ciascuno sembra completare il lavoro dell'altro: oltre ai due universi artistici e relative pratiche, Tagliarini, oltre alla vicinanza con le pratiche di danza contemporanea, porta sul piatto della bilancia un'attenzione al gioco (in grado di realizzare un accadimento nel tempo del qui-e-ora, tipico della pratica performativa) e la capacità di ragionare – e di agire con – leggerezza, tanto sul piano drammaturgico che su quello della presenza; Deflorian invece offre una pratica di restituzione del lavoro attraverso una sorta di *re-experiencing*, che non mette in campo questioni mimetiche o parodistiche dell'interpretazione altrui, ma concede la possibilità di poter ritrovare il proprio lavoro nella riproposizione da parte dell'altro. Questa ri-presentazione dell'esperienza scenica lascia il soggetto (divenuto momentaneamente oggetto) libero di conservare delle tracce, in una dimensione di lavoro realmente comunitaria in cui cade la nozione di proprietà e il lavoro si stratifica anche nella possibilità di conoscenza attraverso altre chiavi di lettura.⁴

In relazione a una delle problematiche centrali del lavoro attoriale, che riguardano la capacità di essere sempre in grado di ricreare una determinata condizione e che, in ambito performativo sono state risolte portando colui che agisce in un contesto reale, l'evento, Deflorian sostiene che:

la sovrastruttura più difficile sulla quale lavorare senza entrare in una dimensione psicologica, perché noi tendiamo a evitare una dimensione di regia (interpretativa), è quella di cercare di aumentare la consapevolezza di sovrastrutture comportamentali che sono anche una reazione di difesa nei confronti delle proprie goffaggini, delle proprie cadute. Fino a quando vogliamo essere “fighi” in scena non succede mai niente, noi cerchiamo, allora, di farci degli “sgambetti reciproci”, anche attraverso piccoli esercizi. Non si tratta tanto di ragionare sull'autenticità, perché quando arriva tutti la riconoscono. Il problema in teatro

³ Una teatrografia aggiornata al 2015 è consultabile all'interno della voce Deflorian/Tagliarini curata da L. Guerrieri per progetto *Nuovo Teatro Made in Italy*, <<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/deflorian-tagliarini-biografia-opere/deflorian-teatrografia-guerrieri-2015/>> (ultima consultazione 13/03/21).

⁴ Le affermazioni di Deflorian/Tagliarini, qui sintetizzate, nascono da un incontro nell'ambito del progetto “Teatro. Teorie e Pratiche. Ciclo di conferenze a cura di GUT Sapienza”, dal titolo *Tra scritture e realtà*, condotto da chi scrive il 13/5/2020. Il video dell'incontro è disponibile sulla rete, <https://www.youtube.com/watch?v=iy_v4_JOwpU&t=423s> (ultima consultazione 20/03/21).

non è di creare ma di ricreare. Il primo strumento che ho offerto ad Antonio nel cercare di non dirgli delle cose su di lui ma di permettergli di guardarsi da qualcun altro – rispettando la partitura ma senza imitare – andava proprio in questa direzione.⁵

In seguito alla grande sintonia trovata sul palco, i due iniziano a lavorare a un progetto che segnerà l'avvio della loro compagnia. Nel 2008 danno così vita a *Rewind*, uno spettacolo nato a partire dalla visione dello *stück* di Pina Bausch *Café Müller*, che essi rievocano verbalmente «senza mostrare, raccontare, far vedere»,⁶ in un impossibile eppure riuscito tentativo di riappropriazione di quell'oggetto artistico a partire da un lavoro sulla memoria condivisa. Fin da quella prima esperienza, il duo costruisce i propri spettacoli quasi sempre a partire da elementi preesistenti rielaborandoli attraverso una struttura narrativa all'interno della quale cade la convenzione del personaggio e cade «la convenzionale alterità dei luoghi teatrali, stabilendo fra sé e gli spettatori uno spazio reale, dove la drammaturgia procede per addensamenti di senso, alternanze di livelli o dinamiche di gioco, operando transizioni, montaggi e alterazioni».⁷ I materiali artistici da cui attingono sono vari: uno spettacolo (il già citato *Café Müller* per *Rewind*); diari (è il caso del *Progetto Reality*, ispirato al reportage narrativo dello scrittore polacco Mariusz Szczygieł, 2012); romanzi (*Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*, a partire da *Lesattore* di Petros Markaris il quale poneva al centro la recente crisi economica e sociale greca, 2013; il recentissimo *Chi ha ucciso mio padre*, di Édouard Louis, 2020); film (*Quando non so che cosa fare cosa faccio?* ispirato a *Io la conoscevo bene* di Pietrangeli, 2015, assieme a *Quasi niente* e il progetto collaterale *Scavi*, liberamente ispirati a *Deserto Rosso* di Antonioni, 2018).

Tra performance e teatro, una «congiunzione» estetica

Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, in un approccio assolutamente plurale e fluido nella definizione dei ruoli all'interno della compagnia,⁸ creano

⁵ *Ibidem.*

⁶ Graziano Graziani, Riavvolgendo Pina Bausch. Il teatro di Deflorian-Tagliarini, «Carta», n. 38, 2009.

⁷ Gerardo Guccini, «Tra luogo “teatro” e spazio, tra realtà e reale: i ludi metafisici di Deflorian e Tagliarini», in Graziano Graziani (a cura di), *Trilogia dell'invisibile*, Titivillus, Pisa 2014, p. 130.

⁸ Tale percezione di teatro “de-gerarchizzato” è tuttora il segno distintivo di molti dei gruppi a cavallo tra fine anni Novanta e Duemila. Cfr. Aleksandra Jovičević, Annalisa Sacchi (a cura

delle opere dense di rimandi letterari, artistici e filosofici, si muovono tra la performance e il teatro⁹, in una tensione costante e sempre viva che diventa non un'opposizione ma una possibilità di compresenza, di «congiunzione».¹⁰ Come evidenziato dalle teorizzazioni inaugurate nei numerosi studi di Richard Schechner,¹¹ per il teatro novecentesco si è reso necessario ripensare una teoria che fosse in grado di poter rispondere alle diverse¹² esperienze “performative”, tanto da considerare sul piano analitico la definizione “teatro” come una categoria non più sufficiente a partire da una serie di pratiche e di processi in netta rottura con il passato. Nel caso della compagnia, come si accennava brevemente sopra, i due approcci sono il frutto di una relazione «contemporanea [...], in singolare relazione con il proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze».¹³ Il loro è un teatro che ricerca una presenza fortemente aderente al qui-e-ora – che mette in campo e in discussione gli artisti in quanto persone, tenendo sempre presente gli spazi e gli spettatori che osservano – e la necessità a voler inseguire una certa nostalgia di teatro, di figuratività. Atteggiamento, questo, che emerge come tendenza comune anche per molti altri artisti a cavallo tra fine Novecento e primi Duemila, la cui idea di spettacolo, sostiene Paolo Ruffini, «non ripropone una forma o una prassi» ma individua al centro del loro agire una

di), *I modi della regia nel nuovo millennio*, «Biblioteca Teatrale», n. 91-92, luglio-dicembre 2009, p. 22; più avanti, nello stesso volume, anche Alexandra Jovičević, “Nuove prassi della regia nel teatro contemporaneo e nelle arti performative”, ivi, p. 35, Valentina Valentini, “La vocazione plurale della regia. Conversazione con Paolo Rosa”, ivi, pp. 143-164.

⁹ In relazione alla “svolta performativa” del teatro, si rimanda a Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, p. 54, ma anche Id., *Regia e post regia: dalla messa in scena all'opera contenitore*, in Claudio Longhi (a cura di), *La regia teatrale in Italia oggi. Per Luca Ronconi*, «Culture Teatrali», n. 25, 2016, p. 73-76. Nello specifico, lo studioso si riferisce a questa terza possibilità come possibile sintesi tra la direttrice che rileva il superamento della regia e quella che invece ne consacra la supremazia.

¹⁰ Daria Deflorian, *Tra scritture e realtà* cit.

¹¹ Le seminali ricerche di Richard Schechner, non soltanto nell'ambito dei “Performance Studies”, hanno avuto notevole seguito in Italia. Cfr. Id., *La teoria della performance*, cura e introduzione di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma 1984; Id., *Magnitudini della performance*, a cura di Fabrizio Deriu, Bulzoni, Roma 1999; Id., *Introduzione ai Performance Studies*, [ed. orig. Routledge, London-New York, 2013], a cura di Dario Tomasello, prefazione di Marco De Marinis, Cue Press, Imola 2018.

¹² Cfr. Valentina Valentini, “Professione cartografo”, in Richard Schechner, *La teoria della performance* cit., p. 14.

¹³ Giorgio Agamben, *Nudità*, nottetempo, Roma 2009, p. 20.

corporeità espansa fatta trascinare sulla materia dello spazio circostante con tangibile e dura frantumazione dei codici, pur servendosene. Gli artisti degli anni Duemila stanno sostanzialmente dentro questa intrusione di senso, collocati fra uno sbilanciamento verso lo spettacolo e un'anima performativa, ovvero un interstizio che è anche generazionale, quello della verità del tempo prossimo a uno spettatore che in quelle forme si riconosce.¹⁴

A cavallo tra questi due codici, Deflorian e Tagliarini mettono in campo una serie di accadimenti che si pongono in una stretta relazione soggetto e oggetto, osservatore e osservato, in un contesto in grado di generare un movimento sensibile e segnico, all'interno del quale lo spettatore può essere a più livelli coinvolto.¹⁵ Come sottolinea Marco De Marinis recuperando la lezione di Schechner e Lehmann,¹⁶ i fondamenti classici della messa in scena vengono "deragliati", verso una preferenza di «simultaneità, frammentarietà, discontinuità, ripetizione, incompiutezza, opacizzazione dei segni, sospensione del senso, corporalità, irruzione del reale, situazione/evento, drammaturgia visiva, etc.»;¹⁷ aspetti, questi, che costituiscono in pieno la scrittura drammaturgico-scenica dei due artisti, creata, come espresso nel paragrafo precedente, da una forte aderenza a modelli *altri* da quello teatrale, come il romanzo o il cinema, e dunque costruendo le proprie opere a partire da moduli ritmici, rottura dell'unità, riassetto, cambi di prospettiva. D'altro canto, essi concepiscono questa attitudine performativa all'interno di percorsi che non escludono a priori certe marche teatrali, con la differenza che, nel momento in cui queste vengono sezionate ed esplicitate, acquistano una nuova luce consapevole, tanto in chi assiste quanto in chi osserva. Il loro modo di costruire mondi e immaginari passa per un approccio che è dunque evocativo ed epico assieme, in cui il racconto dell'oggetto scenico-drammaturgico arriva mediato dalla loro «identità di persone» dove «l'identità di chi agisce si rapporta a quella di chi osserva, le loro quotidianità si corrispondono e gli uni riconoscono negli altri i contraenti d'un patto relazionale quale può venire stipulato nel

¹⁴ Paolo Ruffini, *Ultimo Novecento e ultra: deviazioni e progressioni nella scena italiana (premessa)*, in Silvia Mei (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, «Culture Teatrali», n. 24, 2015, p. 13.

¹⁵ Cfr. Erika Fischer-Lichte, "Fondazione di un'estetica del performativo", in Ead., *Estetica del performativo*, Carocci, Roma 2014, pp. 21-40.

¹⁶ Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic theatre*, Routledge, London-New York 2006, p. 134 e segg., citato in M. De Marinis, *Regia e post regia: dalla messa in scena all'opera contenitore* cit., p. 74.

¹⁷ Marco De Marinis, *ibidem*.

mondo sociale». ¹⁸ Al duo non interessa dunque lavorare esclusivamente o sull'“io” o sull'“altro” ma sul filo in tensione che corre tra i due binari, e che muta da progetto a progetto poiché

a volte può essere più vicino all'io a volte a quell'altrove, non è un filo che tiriamo sempre dalla stessa parte. Ma sicuramente il nostro lavoro è quello di essere a disposizione tutti i giorni per un tempo molto lungo incuriositi da questa tensione più che da un punto o dall'altro. ¹⁹

All'interno della stratificazione che attiene alle figure che portano in scena, dunque, risulta evidente la traccia della persona Daria, della persona Antonio (e degli altri attori che di volta in volta lavorano ai loro progetti), ma in una pratica che evita il rischio di “pornografia dell'io” creando una scrittura scenica in dialogo tra il proprio vissuto, che viene preso a *exemplum* – si parte da un episodio particolare per raggiungerne uno condiviso – e le figure cui attribuiscono parola. Queste ultime, affermano gli artisti, ²⁰ quanto più sono da loro distanti (a livello biologico, contestuale, esperienziale) tanto più sono interessanti da restituire in scena attraverso la mediazione delle loro presenze, sia dichiarate all'interno delle battute che presenti come silente immagine interiore. Tale dialogo spesso è stato definito dai critici come scavo profondo, “mise en abyme” ²¹ che continuamente rimarca l'assenza concreta dell'oggetto artistico e, contemporaneamente il suo continuo riferirsi ad esso. È un teatro in cui non c'è spazio per l'interpretazione perché, sostengono gli artisti, «prima di tutto, prima di qualunque altra cosa, noi siamo qui per quello che siamo, di fronte a voi, noi stabiliamo un contatto»; ²² tuttavia, negli anni, l'apparizione di quegli elementi più vicini a un'idea di mimesi fa emergere due diverse problematiche: la prima di ordine attoriale, l'altra registico. All'interno

¹⁸ Gerardo Guccini, “Tra luogo “teatro” e spazio” cit. p. 129.

¹⁹ Daria Deflorian, *Tra scritture e realtà* cit.

²⁰ Deflorian/Tagliarini, *ivi*.

²¹ Si vedano per esempio, per esempio: Gerardo Guccini, “Tra luogo “teatro” e spazio”, p. 133; Francesca Saturnino, *Deflorian Tagliarini: la vie est un point de vue*, «Il Pickwick», 3/3/2016, <<http://www.ilpickwick.it/index.php/teatro/item/2521-deflorian-tagliarini-la-vie-est-un-point-de-vue>> (ultima consultazione 20/03/21); Antonella Capra, *La tentazione dell'abbandono*, in «Linea editoriale», n. 9, 2017.; l'insieme di interventi circa *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* disponibile sul sito della Sorbonne, <<https://www.culture-sorbonne.fr/en/ne-andiamo-per-non-darvi-altre-preoccupazioni/>> (ultima consultazione 20/03/21)

²² Deflorian/Tagliarini in Graziano Graziani, *Roma: la nuova drammaturgia – Deflorian/Tagliarini*, video intervista, Il teatro di Rai 5, 9 giugno 2014, <<http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-99363911-f1fe-47a2-a6ce-35a236246694.html>> (ultima consultazione 10/01/21).

della drammaturgia il momento di più profonda vicinanza con quell'universo fittizio viene sempre esplicitato dagli attori: «è arrivato un momento in cui, ripensando a queste quattro donne che hanno scelto di lasciare tutto, Daria si è chiesta “e se dovessi essere una di loro, sarei sicuramente una di quelle sdraiate sul letto che aspetta di andarsene” e si sdraia a terra. Senza dover fare niente di straordinario però sposta te internamente, e anche la percezione di chi hai di fronte».²³ L'enunciazione di queste parole (il dichiarare di sdraiarsi a cui consegue l'esecuzione dell'azione) ha dunque un valore autoreferenziale, perché quelle parole «significano ciò che fanno, e sono costitutive nei confronti della realtà, producono la realtà sociale di cui parlano» e perché, così facendo hanno anche la «capacità di provocare una trasformazione – di qualunque tipo essa sia – nell'artista e negli spettatori».²⁴ D'altra parte, nel momento in cui le figure cui danno presenza²⁵ sulla scena assumono definizione in un insieme di posture, di toni e di azioni trovate durante il percorso creativo, quelle scelte diventano incarnazione di un determinato *habitus*, tanto che un'azione diversa risulterebbe fuori parte.²⁶ Il residuo della tradizione novecentesca è dunque presente, però in una «scena-corpo narrante, metafisica, lasciata vivere nella sua essenza di *phantasma*, di dualità alchemica»²⁷ tra, appunto, l'io e gli *altrove*.

²³ Antonio Tagliarini, *Tra scritture e realtà* cit. In questo contesto l'artista si sta riferendo allo spettacolo *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*.

²⁴ Erika Fischer Lichte, riprendendo le teorie del filosofo del linguaggio John Austin, indaga gli enunciati performativi, ritenendoli equivalenti a quegli enunciati linguistici che «non servono soltanto a descrivere uno stato di cose o a esporre un fatto, ma anche a compiere azioni». Ead, *Estetica del performativo* cit., pp. 41-42, 44.

²⁵ In relazione alla nozione di presenza nel teatro di Deflorian/Tagliarini, rimando almeno a Rossella Menna, “La questione della presenza. Note dal laboratorio di Deflorian/Tagliarini”, in Maddalena Giovannelli e Francesca Serrazanetti (a cura di), *Sguardi sul contemporaneo. Il politico è osceno, I quaderni del FIT, Lugano 2017*, pp. 31-37.

²⁶ «Alcuni atteggiamenti fanno parte del processo che per osmosi, ti si attaccano alla pelle, qualcosa su di te si appoggia, è uno spostamento delicato», sostiene Antonio Tagliarini e, in relazione a una sostituzione d'attrice durante una tournée, riporta come certe posture da lei assunte non fossero parte della costruzione scenica che la vedeva partecipare. Antonio Tagliarini, *Tra scritture e realtà* cit. In questa prospettiva si evidenzia la relazione con la componente identitaria che attiene alla performance, che seppure utilizza «sequenze di comportamento», che «nascono come processi e vengono utilizzate nel processo delle prove per creare nuovi processi – la performance –», queste vengano trattate come «elementi, materiali». R. Schechner, *La teoria della performance 1970-1983* cit., pp. 213-214.

²⁷ Paolo Ruffini, *Ultimo Novecento e ultra...* cit., p. 19. Tuttavia, a differenza dello studioso, che, parla nello stesso saggio di “informazioni senza artificio messe a disposizione dello spettatore”, si ritiene che, almeno per il caso di Deflorian/Tagliarini, l'artificio sia presente in una stratificazione di materiali di diversa natura, presentati però in virtù di una trasparenza che li rende distinguibili.

*Quando non so cosa fare cosa faccio? Teatri, luoghi, visioni di una “infelicità senza dramma”*²⁸

Innanzitutto, è bene fornire alcune coordinate generali sulla performance, il cui debutto è avvenuto nel 2015 e si è riproposto in tappe di 10 giorni per cinque anni consecutivamente, una temporalità dilatata che potrebbe risultare più vicina a quella delle repliche di uno spettacolo che a quello temporaneo ed eccezionale di un’esperienza site-specific. Viene ideata in un periodo «di grande libertà come un lavoro slegato da obblighi produttivi»,²⁹ all’interno di “Gli anelli di Saturno”, un più ampio progetto – poi rimasto incompleto – pensato per il romano quartiere Marconi, che ha visto il primo anno la presenza di due urbanisti, Alessandro Coppola e Vanni Attili, che hanno condotto un laboratorio sul territorio

con strumenti che non erano del teatro, ma quelli propri degli spazi. [...]. Nel girare quello stesso quartiere, il tipo di fantasia e tipo di associazione personale emergevano fortemente, anche perché noi vi abitiamo, per cui quella realtà è potuta emergere in maniera naturale a partire da un altro pensiero, sui confini, su dove guardino i palazzi, che cosa sia successo negli Anni ‘50 a viale Marconi, il perché quella frattura... Grazie al fatto che ti occupi di altro, sei più libero. Quella forma veniva anche dall’esperienza che io avevo fatto con Lotte van den Berg che mi aveva portato per strada [...].³⁰

Nel momento in cui i due artisti hanno deciso quali spazi vivere performativamente grazie a quel laboratorio che aveva permesso di illustrare e indagare il territorio di Viale Marconi e dintorni, le loro location vengono scelte nell’orizzonte di una progressiva scoperta, con un’attenzione cinema-

²⁸ *Infelicità senza dramma* è parte del titolo del volume a cura di Lino Micciché che contiene anche le note di Pietrangeli a corredo del soggetto del film *Io la conoscevo bene*. Come si vedrà più avanti, il concetto dell’infelicità in assenza di un dramma (inteso secondo il paradigma aristotelico come alternanza tra momenti felici e infelici, vissuti da un eroe) è centrale sia nel film quanto nella performance. Cfr. Lino Micciché (a cura di), *Io la conoscevo bene di Antonio Pietrangeli: infelicità senza dramma*, Lindau, Torino 1999.

²⁹ Antonio Tagliarini, *Tra scritture e realtà* cit.

³⁰ Il riferimento a Lotte van den Berg riguarda la performance itinerante *Agoraphobia* del 2013 che, nella versione italiana, prevedeva Deflorian come performer guida all’interno di un percorso strutturato dentro la città, definita da Rossella Porcheddu come «una protesta in piazza, un appello alla società». Cfr. Rossella Porcheddu, *Stare nella realtà, aprirsi al mondo: conversazione con Daria Deflorian*, «www.iltamburodikattrin.com», 7/11/2013. <<https://www.iltamburodikattrin.com/interviste/2013/conversazione-con-daria-deflorian/>> (ultima consultazione 20/03/21).

tografica per quanto riguarda le forme, emotiva per quel che concerne il legame con luoghi di per sé:

come tutti i luoghi, quando agganci al luogo anonimo qualcosa di affettivo, quello da anonimo diventa speciale. Inoltre, avevamo visto il film in cui c'era Stefania Sandrelli, che per una parte era girato proprio in quella zona; [il quartiere] rappresentava il progresso, era il moderno. Noi ritorniamo in quel moderno ma che ha 50 anni in più.³¹

Così, fin da subito, all'interno del lavoro si crea una prima frizione tra quella modernità inseguita da Adriana e lo stato di «infinita zona urbana che non è centro, ma non è ancora periferia».³² Nel 1965 il Quartiere Marconi era sinonimo di modernità, erano gli alti condomini di fronte al Tevere, i parcheggi sotterranei collettivi, i negozi, la volontà di innalzarsi da una condizione agricola verso una industriale, da jet set, in pieno spirito del boom economico. Adesso il quartiere vive frenetico, ma quel che interessa sono gli anfratti nascosti, gli interstizi, il retro dei palazzi, i negozi che, un tempo moderni ora sono segnati dall'immobilità del passato, oppure quei nuovi esercizi che sembrano rappresentare il corrispettivo della società dei consumi, in cui per stare bene bisogna continuare a spendere (non tanto per il necessario ma per ciò che permette di confermare agli altri uno proprio status sociale).

Il punto di partenza di questa azione itinerante site-specific è una delle sale del Teatro India; da qui ci si sposta nella zona circostante il teatro per poi abbracciare anche alcune zone del quartiere. Al minuto gruppo di spettatori (circa 30) è richiesto di indossare degli auricolari che, collegati via wireless al microfono di Daria Deflorian, saranno il principale canale di trasmissione delle sue parole. A guidare questo attraversamento sono, in misura e a distanza diversa, i due artisti: lei, in testa al gruppo, spesso di spalle, in avanscoperta dei diversi luoghi cittadini, intreccia narrazione autobiografica all'evocazione del film e della sua protagonista. Le sue parole possono permettersi l'intimità del tono sommo, di un dialogo privato che si rivolge singolarmente a ciascuno dei partecipanti. Ad Antonio Tagliarini, invece, è affidato il compito di delimitare con la propria presenza momento per momento, la distanza della visione spettatoriale, come uno zoom umano o un operatore *in real life* in grado di porre

³¹ Deflorian/Tagliarini, *Tra scritture e realtà* cit.

³² Nicola Gerundino, *Deflorian/Tagliarini*, «Zero», 4/9/2017, <<https://zero.eu/it/persona/defloriantagliarini/>> (ultima consultazione 20/03/21).

gli spettatori immediatamente prossimi oppure più lontani, con o senza barriere architettoniche e paesaggistiche che limitino lo sguardo tra essi e il duo. Dopo un tragitto di circa un'ora e mezza, si fa ritorno negli spazi aperti del teatro; qui l'attrice abbandona il racconto in prima persona, gli elementi autobiografici intrecciati agli eventi del film; cambia il registro interpretativo, muta d'abito, che ora è antico e bianco e legge un passo dal I Atto di *Il Giardino dei ciliegi* di Anton Pavlovič Čechov. In quella lotta a sostegno dell'impossibilità di costruire personaggi, l'interpretazione è tenuta alla modesta distanza della lettura da un foglio, come a rimarcare che si tratta sempre di una re-citazione da qualcun altro.

La struttura finora esposta pone come evidenti le principali caratteristiche della performance: il distacco e il ritorno al teatro; il rapporto con il quartiere romano, la mescolanza tra vissuto dell'attrice e storia della protagonista di un film, il rapporto prospettico e mutevole con gli spettatori, la capacità di fare regia da una prospettiva cinematografica in grado di utilizzare la natura architettonica del quartiere come *frame* (che è sia limite che apertura), modulando il rapporto di distanza-vicinanza tra i vari oggetti dell'attenzione.

Si prova ora ad entrare nel merito di tali caratteristiche, analizzando alcuni quadri della performance. In teatro Deflorian parla direttamente al pubblico (momentaneamente collocato tra le prime file), di alcuni timori e di piccole abitudini personali, per poi manifestare il desiderio di voler uscire dal teatro, esprimendo come sarebbe stato bello se anche gli spettatori l'avessero seguita. L'incipit volutamente sottotono prepara il campo tematico attraverso uno *stream of consciousness* che manifesta la compresenza di pensieri opposti, dove da una parte emerge l'attenzione e la cura quasi vanesia (il volersi depilare le gambe, il timore che le stia crescendo una pancetta), dall'altra la volontà di «tenersi lontana da qualunque progetto», «l'essere fuori servizio»,³³ questioni debitorie, per i due, specialmente alla filosofia di Byung-Chul Han.³⁴ Tuttavia, se da una parte viene dichiarata quella volontà di essere, appunto, «trasparente in mezzo agli altri»,³⁵ di voler riconquistare la possibilità di negarsi alla società sempre positiva, in cui bisogna dire sempre di sì (tema, questo, che emerge fortemente anche nel film, come si vedrà più avanti), dall'altra questa occasione diventa la nuova possibilità di apertura, come il prologo che avviene nel teatro spoglio. Apertura non solo come inizio della performance ma ricerca di

³³ Deflorian/Tagliarini, *Quando non so cosa fare cosa faccio?*, copione inedito aggiornato al 2018. Su gentile concessione degli autori. Si ringrazia Rossella Menna per la preziosa intercessione.

³⁴ Cfr. in particolare Byung-Chul Han, *La società della trasparenza*, notetempo, Roma 2014.

³⁵ Deflorian/Tagliarini, *Quando non so cosa fare cosa faccio?* cit.

un percorso di scoperta personale: «Fuori servizio fino a quando sto qua dentro, così... Nel momento in cui, come adesso sto per fare, io apro questa porta e vado fuori, (*apre la porta*) divento io. Io. Solo io».³⁶ Quel gesto utopico, quella metafora del linguaggio racchiusa nella capacità del narratore di portare altrove con le proprie parole, si fa concreta: l'attrice arriva fino in fondo al palco, apre le porte di servizio e chiede realmente agli spettatori di seguirla, ché il luogo più adatto al suo racconto non può essere più – o non può essere ancora – il teatro.³⁷

Attraverso la narrazione si ricava una scansione cronologica degli eventi del film, dalle scene iniziali in cui Adriana, la giovanissima Stefania Sandrelli, si trova al mare in topless e poi scappa ad aprire il negozio da parrucchiera in cui lavora, fino alle feste mondane a Roma, dal lavoro come maschera in un cinema alla sfilata disastrosa durante un incontro di boxe; poi i continui innamoramenti e le relative batoste (fallimenti?), affrontate con una leggiadria cui fanno da contrappunto i primi piani del volto di lei, sempre più catatonici, fino alla cruda scena finale. È però importante ribadire il concetto che *Quando non so cosa fare cosa faccio?* non abbia l'obiettivo di essere un aggiornamento delle vicende o delle questioni del film; non ripropone il ritmo serrato, vorticoso e rapsodico della pellicola, che, come restituisce lo stesso Pietrangeli

non è proprio una storia, perché non ha – come del resto tutto il personaggio di Adriana – un inizio preciso né uno sviluppo ragionato e conseguente. Racconteremo alcuni “momenti” della sua vita casuale e un po' sconclusionata [...]. Dei ritratti di Adriana, quello che viene prima non è certo la causa di quello che viene dopo.³⁸

Quando non so cosa fare cosa faccio? abbraccia in pieno una scrittura non lineare, adottando però il tempo placido della passeggiata³⁹. Più interes-

³⁶ *Ibid.*

³⁷ A tal proposito è illuminante la riflessione operata dai due artisti in merito alla crescita del percorso in seguito a un lavoro site-specific: «La questione interessante che poi riportiamo dentro il teatro riguarda quanto fissare e quanto lasciare spazio. Quando sei in teatro diventa un po' più automatico fissare le cose, perché si riproducono sempre le stesse condizioni; occorre quel “fortunato errore” perché gli eventi mutino e ti costringano a cambiare all'ultimo momento: lì senti come si rialza l'energia vitale performativa. All'aperto puoi controllare pochissimo». Deflorian/Tagliarini, *Tra scritture e realtà* cit.

³⁸ A. Pietrangeli, “Il secondo soggetto”, in Lino Micciché (a cura di), *Io la conosco bene* cit., p. 88.

³⁹ In relazione alla concezione iterativa della performance, si rileva come sia importante la collaborazione al progetto di Valerio Sirna, che dell'indagine performativa attraverso le pratiche di abitazione del paesaggio ne ha fatto il centro di DOM, progetto fondato assieme a Leonardo Delogu. Cfr. <www.casadom.org> (ultima consultazione 20/3/2021).

sante sembra invece la riflessione e lo slittamento continuo tra dimensioni reali e finzionali, e la profonda adesione rispetto alla critica sociale che emerge già dal film.⁴⁰

Oggi ci sono le ragazze-madri, le lolite, le ragazze all'antica, le ragazze-squillo, le ragazze-milione, le ragazze-diecimila, le taxi-girl, le play-girl, le miss, le reginette, le attricette generiche comparse, le ragazze di famiglia che si uccidono per un cinque in latino, le ragazze insoddisfatte a tredici anni che fuggono da Caserta e telefonano da Milano. E poi ci sono le ragazze come Adriana, che non rientra in alcuna di queste categorie. In più, è difficile metterle addosso un'etichetta che ce la definisca tutta, così com'è, in una parola. Adriana è una ragazza tranquilla, serena, allegra, "spensierata" [...]. È una ragazza "riposante". Le va tutto bene. Dove la mettono resta. Dove la portano, va. È ingenua, è remissiva, è spontanea, dice tutto quello che pensa: forse è per questo che parla così poco. Ha una capacità di immobilità pari a quella di un sasso.⁴¹

È ancora Pietrangeli a parlare, evidenziando come l'estrema disponibilità di Adriana, quel suo voler sempre accettare tutto, dai rapporti fugaci alle situazioni lavorative precarie e niente affatto soddisfacenti, la porterà a fare i conti con la propria disfatta esistenziale, che però non verrà mostrata se non che nell'estremo gesto, che arriva come impreparato.

Adriana non "raggiunge" nulla e veramente non "voleva" nulla: tutto quello che fa, quello che avviene attorno a lei o in lei non arriva mai, o quasi, sul piano della coscienza, [...] In *Io la conosco bene*, per strano che possa sembrare, il suicidio della protagonista dice il mio affetto per lei, perché quel gesto tragico dimostra

⁴⁰ Si presenta qui un'affermazione di Pietrangeli: «Non è tanto che io sia la Celestina de *Il sole negli occhi* o Adriana di *Io la conosco bene* o la Pina de *La visita* come, scusatemi, Flaubert era Emma Bovary. Ma è che nel processo di trasformazione sociale a cui, da vent'anni a questa parte, assistiamo in Italia, la donna ha incontestabilmente il ruolo da protagonista [...]. E non si tratta solo di un fatto di costume quanto di una radicale, profonda rivoluzione interiore: processo che dura tutt'ora e che forse è addirittura in anticipo sull'evoluzione della società italiana, tant'è vero che gli stessi istituti di legge stentano a tenergli indietro. Proprio per questo, forse, la donna s'è posta tanto spesso al centro delle storie dei miei film». Antonio Pietrangeli, Flavio Montesanti (a cura di), *Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi. Colloquio con Antonio Pietrangeli*, in "Bianco e nero", anno 28, n. 5, 1967, p. 36.

Per una visione non solo nazionale, si rimanda inoltre a Gian Maria Annovi, *Italian Post-Neorealist Cinema*, in «Journal of Modern Italian Studies», anno 18 n. 5, pp. 679-681: «According to [Luca] Barattoni [in *Italian Post-Neorealist Cinema*, EUP, Edinburgh 2012], Pietrangeli was able to portray for the first time in Italian cinema the tensions and aspirations of women in the changing environment of the economic boom, which found them unequipped and defenceless».

⁴¹ Antonio Pietrangeli, "Il secondo soggetto" cit., p. 87.

per assurdo che anche lei è un essere umano. Non è come la pietra pomice su cui le cose passano e non lasciano traccia. La gente pensa che Adriana sia insensibile, come la giudicano gli stessi personaggi del film che la considerano come un animale. Sembra che nulla riesca a toccare la sua coscienza [. . .] Non è vero [. . .] Il suicidio significa che le cose l'avevano ferita, l'avevano scottata.⁴²

Contro questa stessa società si schierano le narrazioni di Deflorian. Si prendono brevemente in esame due esemplificazioni, una a inizio e una quasi a conclusione della performance, in cui l'oggetto filmico è accostato a quello biografico. Nel primo caso Adriana viene rievocata come una donna moderna, alla moda, con gli elementi che la caratterizzano fin dalle prime scene: gli zocchetti, gli occhiali da sole, il giradischi, i vestiti eleganti... Subito dopo l'attrice fa riferimento alla propria sé giovane, aggiungendo:

quando da adolescente facevo un sacco di cose per essere moderna... (*guarda il pubblico*), andavo nell'unico negozio che vendeva blue-jeans, era di un ragazzo che si chiamava Valentino, l'unico negozio un po' moderno del mio paese, dicevo io allora. Ci sdraiavamo per terra nel retrobottega con lui che ci tirava su a forza la lampo perché dovevamo comprarli attillatissimi. C'erano vere e proprie battaglie con la lampo e uno poteva dire: ma provare una misura più grande? No, assolutamente no. Va bene questa.⁴³

Nel ricordare, Deflorian recupera quel gesto appena descritto e si stende tra le sterpaglie della zona adiacente al teatro; l'azione però è venata da un sottile senso di disagio scaturito dalla consapevolezza di essere invilupata (come lei, così Adriana, così tutti) dentro un sistema che mercifica e disumanizza, che stritola e toglie singolarità. È questa sottile presa di coscienza, emersa dal cambio di posizione, dalla ripetizione di un gesto lontano, che crea un primo cortocircuito tra film e performance, portando alla superficie il possibile rispecchiamento non solo tra le due protagoniste, ma anche tra le esperienze raccontate e il vissuto degli spettatori, fin da subito direttamente chiamati in campo.

Nel secondo episodio si rimarca ulteriormente quel senso di inadeguatezza contro il quale si scontra Adriana, usata e abbandonata, declassata da amante ad amica, a elemento transitorio, a semplice intermediaria. A questi racconti fa da controcanto un altro episodio biografico di Deflorian nel quale rievoca il suo sentirsi inadeguata all'interno del sistema spettacolare, perché ritenuta poco inquadabile, «non grassa, non magra, non

⁴² Antonio Pietrangeli, Flavio Montesanti (a cura di), *Ritratti cinematografici di donne...* cit., p. 37.

⁴³ Deflorian/Tagliarini, *Quando non so cosa fare cosa faccio?* cit.

bella, non brutta da poter fare la caratterista, ma nemmeno con quell'aria da antagonista»⁴⁴. L'una non sembrava in grado di entrare nelle dinamiche relazionali – sembra che nel film quasi nessuno si guardi in faccia mentre parla all'altro – e l'altra faticava in quelle lavorative.

Il processo drammaturgico messo in atto è volto indagare dettagli e particolari del film che anzi diventano proprio le chiavi d'accesso per operare un costante e biunivoco rimando alla storia autobiografica.

Il racconto – sottolinea Attilio Scarpellini – è ciò che filtra o più spesso si incaglia tra le maglie del tessuto linguistico degli spettacoli di Deflorian/Tagliarini costituito dalla trama aperta di una conversazione sommessa e continuamente esposta ai venti del quotidiano – alla digressione esistenziale, all'aneddoto, al frammento autobiografico e persino alla gesticolazione insignificante.⁴⁵

Se in questo dispositivo della narrazione è evidente il rifiuto dell'illusionismo, è però altrettanto lampante il tentativo di cercare un'altra via all'immedesimazione attraverso questo parallelismo che segna una intima prossimità. Alla ricerca, come dichiarano gli stessi artisti, «di una forma di autobiografia riflessa, apparentemente minimale, stando in scena come se niente fosse».⁴⁶

Si diceva che il reale si intreccia con la finzione su più livelli. Oltre all'intreccio tra storia di Adriana e biografia di Daria, già a monte figlio delle precise scelte artistiche della compagnia, c'è almeno un altro tipo di realtà che invece si insinua, fino a irrompere, quasi a mo' di rivelazione improvvisa e individuale nella percezione dei singoli spettatori. Come precedentemente rilevato, ben presto ci si lascia alle spalle l'edificio del Teatro India per ricercare una dimensione performativa “implicita” all'interno della città. La realtà della strada, composta dai passanti che si incrociano e che immediatamente diventano richiamo da parte di Deflorian, sembra fare parte di un invito silente a guardarsi attorno; a diventare osservatori più acuti e parte agente della performance. Fabrizio Deriu in relazione a questo “eseguire performativo” sostiene appunto come sia

necessario sviluppare e coltivare una specifica abilità il cui tratto essenziale è la capacità di condurre l'azione nel margine più o meno stretto ma densamente ricco di possibilità che si apre tra il *preordinato* (partitura, copione, testo notazio-

⁴⁴ Ivi.

⁴⁵ Attilio Scarpellini. “Rappresentare malgrado tutto. Il teatro di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini”, in Graziano Graziani, *Trilogia dell'invisibile* cit., p. 147.

⁴⁶ Deflorian/Tagliarini, *Roma: la nuova drammaturgia* cit.

nale, ecc.) e il *contingente* inteso come l'“occasione” concreta e irripetibile di ogni singola esecuzione.⁴⁷

Come si interagisce con questi luoghi in una condizione che si trova tra qualcosa prefissato e qualcos'altro invece appartenente al momento stesso in cui la performance accade? Per gli artisti scuramente la componente reale di un luogo o spazio è fondamentale: «a noi piace usare anche negli spettacoli gli spazi reali, per cui ogni volta che inventiamo una cosa, i luoghi in cui la proviamo entrano nel discorso drammaturgico».⁴⁸ Innanzi tutto, attraverso il passaggio dell'attore i luoghi si riattivano negli spettatori, in maniera più o meno evidente a seconda del grado di disponibilità e di apertura della singola esperienza. Il viaggio guidato da Deflorian/Tagliarini va proprio nella direzione della scoperta di ambienti quotidiani e di transito in cui, tuttavia, la dimensione dell'osservare e dell'essere osservati può acquisire mutualità e gradi di consapevolezza diversi e soprattutto deve necessariamente fare i conti con l'impossibilità di avere un setting sempre identico a se stesso. Tra questi spazi “vivificati” dall'azione performativa sicuramente emergono: la vetrina del negozio Tiger, in cui entra soltanto Daria non interrompendo mai la comunicazione con gli spettatori che rimangono a guardarla da fuori, parlando con loro, ma inevitabilmente catturando anche l'attenzione dei reali avventori che si soffermano a capire cosa stia succedendo, tra lo stupito e l'incredulo; un parcheggio all'aperto cui si affaccia il retro di alcuni palazzi (richiamati dalle note di un twist che fuoriescono dalla macchina, spesso i condomini si affacciano per osservare cosa stia accadendo); uno spiazzale pubblico, incastonato tra due negozi, dove c'è un dislivello circondato da grate dentro alle quali c'è una donna che canta il tema di Adriana, *Mani bucate* di Sergio Endrigo: è un momento di sospensione, eppure rientra appieno in quella drammaturgia rapsodica, centrifuga, in cui gli eventi importanti sono detti tra le righe, accennati, che non si può far altro che contemplare.

L'adesione della performance agli aspetti urbanistici deve molto a uno sguardo cinematografico, come se fosse un lunghissimo piano sequenza

⁴⁷ Fabrizio Deriu, “Le arti della performance”, in Id., *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le lettere, Firenze 2013, pp. 35-36. Poco dopo lo studioso riprende (non senza evidenziarne anche alcuni limiti) un estratto da *Verità e metodo* di Gadamer, all'interno del quale è molto calzante l'affermazione in merito all'intenzione dell'opera, che, proprio in virtù della casualità, non può più essere imposta soltanto dall'interprete. Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983, pp. 179-183.

⁴⁸ Deflorian/Tagliarini, *Roma: la nuova drammaturgia* cit.

composto da “inquadrature cittadine” al cui interno sono racchiusi gli stessi spettatori partecipanti e la performer, in cui le soggettive di chi guarda sono guidate ma allo stesso tempo è permessa una certa libertà di azione; ciascun luogo pubblico o privato, diventa un preciso *frame*. «Facciamo molta attenzione ai piani cinematografici. Quando, per esempio, Daria va in quella specie di parchetto, un luogo che sfugge a ogni funzione, io metto il pubblico in una zona che permette di vedere un campo lunghissimo». ⁴⁹ A questo contrastano delle visioni ravvicinate, come quelle negli incuneati corridoi, nelle scalinate piene di grate, dalle quali si accede a un ballatoio che dà, nuovamente, sull'ingresso di un palazzo; dal campo stretto di nuovo si allarga la visuale, più lontano, verso il portone attraversato e i balconi; si restringe la visuale invasa dalle fronde degli alberi, si allarga a perdita d'occhio lungo il Tevere; lo sguardo è libero di vagare ma, nello stesso tempo è come catturato. Non c'è più netta cesura tra ciò che è dentro la scena e ciò che è fuori, tra chi agisce consenziente e l'elemento casuale; ogni elemento diviene, anche a sua insaputa, mediato dalla performance.

A questo proposito c'è un elemento drammaturgico che potrebbe essere definito come “nascosto”. Durante l'attraversamento nel caos pomeridiano, il gruppo incrocia naturalmente più persone: durante la narrazione lo sguardo cade su consuetudini e stranezze che appartengono alla fauna quotidiana del quartiere. Tra i tanti momenti, in particolare, si registra il passaggio reiterato di un giovane uomo che tiene tra le braccia un albero di melograno⁵⁰: ci si imbatte in lui lungo viale Marconi, sguardo diritto, l'alberello tra le braccia, il passo svelto; lo si intravede provare un abito dentro un negozio – a ridestare l'attenzione è proprio l'albero lasciato fuori come in attesa del proprio compagno. In un crescendo di consapevolezza rispetto a quanto accade dentro e attorno alla performance, lo si scorge ancora, da lontano: mentre il gruppo si muove tra i sottopassaggi in mezzo ai palazzi, negozi e parcheggi, in un momento di stasi apparente, l'occhio cade sulla terza apparizione dell'uomo con il melograno, che citofonando, entra dentro un palazzo quasi fosse finalmente giunto alla meta del suo pellegrinaggio, per poi riuscirne poco dopo, sempre con il vaso con sé, inspiegabilmente. La destabilizzazione è evidente perché, in questa pretesa di consapevolezza dell'aver capito la storia di questo passante, il fine ipotiz-

⁴⁹ Deflorian/Tagliarini, *Tra scritte e realtà* cit.

⁵⁰ Durante le prime versioni si tratta dello stesso albero, ma negli ultimi anni i due artisti scelgono di esplicitare pur leggermente l'appartenenza alla dimensione performativa di questa figura, per cui l'albero viene presentato in tre stadi di crescita differenti: piantina piccolissima, di medie dimensioni e albero adulto.

zato viene meno. L'ultima volta, dichiarando esplicitamente la sua appartenenza alla performance, farà la sua comparsa in teatro. Sebbene l'uomo con il melograno non interagisca direttamente né con i performer né con il gruppo, è evidente come non sia semplice coincidenza bensì un innesco, traino per una nuova postura dello spettatore. La sua presenza reiterata (e inizialmente data per casuale) diviene il primo invito allo spettatore di osservare più attentamente cosa gli stia intorno, indagare, nella sua ricerca oramai conclamata, vorrebbe quasi interagire con la sua presenza anomala, provare a dargli senso, o almeno a immaginare quale possa essere una possibile sua storia: quali legami crea quest'uomo con i vari luoghi che attraversa nel quartiere, con le diverse azioni, i diversi ritmi che compie? Che valore ha per lui l'albero, e per chi lo vede?

L'uomo con il melograno è una figura che attraversa l'esperienza, la vive su un piano tangente ma non vi interagisce se non attraverso quello della suggestione e dello stimolo. Eppure, la smania di sapere degli spettatori assomiglia a un'attitudine immaginativa autorale, registica, che spinge a interrogarsi sempre di più del contesto che li circonda, a trovare possibili motivazioni, in un equilibrio di conferma e sorpresa. Allora anche lo spazio generico, scontato, noioso, che può pure essere stato dimenticato come luogo di relazione e di incontro, in questa maniera acquisisce tutta la sua potenzialità performativa proprio nell'attraversamento di queste menti affamate di "parole nuove".⁵¹

Sembra interessante soffermarsi su un altro elemento architettonico, presente in una certa misura tanto nel film quanto nella performance: lo scheletro di un palazzo. Nel film fa da sfondo a una delle tante feste a cui partecipa Adriana; si tratta di una tra le scene più violente e patetiche, in cui vige una crudeltà quasi circense, dove il personaggio interpretato da Ugo Tognazzi si trova costretto a ballare su un tavolo per far contento l'uditorio, quasi fosse un vecchio orso ballerino. Nella performance si incontra questa struttura, estremamente simile a quella del film, quasi alla sua conclusione. Deflorian è entrata in un piccolo parco, ancora una volta

⁵¹ «Non ci sono luoghi senza interesse o noiosi. Però la maggior parte degli uomini non sanno più sillabare questo alfabeto. Nei luoghi dove viviamo ogni giorno il nostro corpo diventa cieco. Anche molte delle lettere non si conoscono più, ce le troviamo davanti a noi come segni cuneiformi, percepibili per gli occhi, ma non decifrabili per la nostra mente. Ma la cosa bella è creare delle *parole nuove* [in corsivo nel testo, ndr] da lettere conosciute; ecco il compito dell'arte, che le cose invisibili diventino visibili, e che si creino nuove realtà da realtà già conosciute». Andreas Staudinger, "Il luogo è il testo. Note su un teatro topico", in Raimondo Guarino, *Teatri luoghi città*, Officina, Roma 2008, p. 168.

agli spettatori è chiesto di rimanere fuori dal limite, così da poter osservare anche il resto del contesto. L'atmosfera fa da forte contrappunto: bambini che giocano e madri tranquille, mentre la narrazione del film arriva alle scene conclusive, al saluto del bambino della vicina, alla parrucca tolta, alla brutale e inaspettata soggettiva della caduta. Voltato lo sguardo al parco, l'immenso scheletro edilizio pare proprio posto a condensare quel senso di vuoto che caratterizza le battute finali, correlativo oggettivo tanto nell'uno quanto nell'altro caso.

Attraverso questa struttura registica che lavora e slitta continuamente su altri oggetti, nella quale allo spettatore viene consegnata la possibilità di poter a propria volta costruire ulteriori strutture di senso, il teatro di Deflorian/Tagliarini diventa «dispositivo di conoscenza ed esperienza del mondo»,⁵² ovvero chiede di rispondere alla domanda del titolo, e che spesso ritorna nel corso della performance: che fare quando non si sa cosa fare? Ovvero, *che fare* quando le possibilità sono incerte e non è per niente chiaro quale sia la via da intraprendere, giusta da un punto di vista artistico, etico, personale? *Che fare* quando si è perso il senso dell'esistenza, quando ci si sente fuori posto o quando si conquista l'unico piacere della giornata, un po' di fresco del terrazzino al tramonto? *Che fare* quando non ti va di tornare indietro ma non sai nemmeno dove andare? Cosa quando «ci sono dei pensieri che ti fermano. Che quando arrivano ti devi fermare. Ti fermi intontita fino a quando quel pensiero non lo hai un po' digerito, respirato»?⁵³ Una possibile risposta sta in questo respiro, nei cortocircuiti tra i diversi racconti, nell'attitudine degli spettatori che autonomamente possono scegliere a cosa dare attenzione, ascolto, sguardo, nella volontà di coloro che hanno scelto di partecipare e di coloro che si trovano, casualmente a condividere il proprio spazio, accettando di diventarne parte.

⁵² Graziano Graziani, "Evocare l'invisibile. Il teatro di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini", in Id (a cura di), *Trilogia dell'Invisibile* cit., p. 8.

⁵³ Assieme a quella citata, anche le domande poste immediatamente prima nascono da frammenti di battute del testo. Deflorian/Tagliarini, *Quando non so cosa fare cosa faccio?* cit.

Esplorare la commedia romantica shakespeariana al Silvano Toti Globe Theatre di Roma: conversazione con Loredana Scaramella (parte seconda)

Maddalena Pennacchia e Fabrizio Deriu

Nella prima parte dell'intervista (MJ, 9, 2, 2020, pp. 129-143) abbiamo esaminato la produzione della *Dodicesima notte* del 2020, lavorando sulla memoria dello spettacolo *live*; in questa seconda parte, invece, andiamo a ritroso nel tempo per passare in rassegna le commedie messe in scena dalla regista romana Loredana Scaramella al Silvano Toti Globe Theatre a partire dal 2006, con le sue versioni, più volte riprese negli anni, del *Molto rumore per nulla*, *Come vi piace* (2007), *Il mercante di Venezia* (2008), *La bisbetica domata* (2018). Si tratta di un'operazione resa possibile anche dall'Archivio Silvano Toti Globe Theatre, che raccoglie in forma digitale registrazioni filmate integrali, fotografie, bozzetti, note di regia, rassegne stampa, dati statistici e studi critici. L'archivio, allocato presso il Centro multimediale del Dipartimento di Lingue Letterature e Culture Straniere dell'Università Roma Tre¹, è uno strumento prezioso che il maestro Gigi Proietti ha contribuito a creare grazie a un accordo di collaborazione con l'istituzione universitaria per catalogare e conservare materiali audiovisivi e di altra natura, allo scopo di contrastare la perdita di memoria intrinsecamente relativa alle arti performative. Dal 7 giugno 2021, per celebrare la memoria dell'artista recentemente scomparso, il teatro ha cambiato il suo nome in Gigi Proietti Globe Theatre Silvano Toti.

Maddalena Pennacchia: *Loredana, anche tu sei, come me, nel team che ha promosso la costituzione di questo archivio*². *Cosa significa per te un archivio del Globe Theatre?*

¹ <<http://bacheca.uniroma3.it/archivio-globe/>> ultimo accesso 4 giugno 2021.

² Maddalena Pennacchia, *A Digital Archive for Shakespeare in Performance: the Silvano Toti Globe Theatre Archive*, «Lingue e Linguaggi», Special Issue - Experiencing Shakespeare in a Digital Environment, ed. by Maddalena Pennacchia, Alessandra Squeo and Reto Winckler, Volume 44 (2021), in corso di stampa.

Loredana Scaramella: Un archivio ha di per sé una forte connessione con il tema della memoria. L'archivio di un teatro è, più di ogni altro, lo strumento di una missione impossibile: quella di farsi argine alla corruzione che il tempo opera rispetto a ciò che abbiamo visto, ascoltato e che ancora parzialmente ricordiamo. Certamente il cuore pulsante dello spettacolo è perduto nel momento in cui finiscono gli applausi. Quello che può essere rintracciato e richiesto a un archivio dal punto di vista sentimentale, per tutti coloro che come me hanno partecipato fin dall'inizio all'avventura del Globe (dall'organizzatore Alessandro Fioroni a Cinzia D'Angelo, responsabile dell'ufficio stampa), è un aggancio con le nostre personali esperienze ed emozioni, un rinnovarsi in noi di quanto è stato. Oggi che Gigi Proietti non c'è più, l'Archivio, da lui fortemente voluto e appoggiato con altrettanta forza da Maria Teresa Toti, che ne è attualmente il Presidente onorario, resta a testimoniare il suo modo popolare e colto di fare teatro, un modo che ha cercato di portare avanti in questa esperienza come in quelle che l'hanno preceduta, dal Teatro Tenda al Brancaccio, passando per l'esperienza didattica del Laboratorio di Esercitazioni Sceniche. Dal punto di vista più generale l'Archivio consente a chi non ha potuto godere o soffrire di quanto andato in scena non solo di farsi un'idea, ma anche di analizzare, studiare, riflettere sul cammino che gli attori e i registi, i costumisti e i musicisti hanno percorso rispetto a quel particolare testo, in quella particolare occasione. Pur non sottraendo del tutto lo spettacolo alla corruzione del tempo, registrazioni audiovisive e documentazione sottraggono tuttavia il testo teatrale alla condanna a essere soltanto testo scritto, opera letteraria, cioè ben altro che teatro. L'archivio del Silvano Toti Globe Theatre però, oltre a questo compito che lo accomuna ad altre istituzioni simili, ha un valore supplementare: quello di raccontare un'avventura, dalla prima messa in scena fino alle ultime stagioni, di uno spazio particolarissimo, curiosamente inserito in un contesto apparentemente estraneo. Solo l'estro di Proietti, votato a un gusto geniale per la contaminazione, poteva concepire un teatro elisabettiano nel cuore di una storica villa romana. D'altra parte è destino comune ad altri edifici adiacenti. Già alla fine del Cinquecento infatti Scipione Borghese aveva concepito Villa Borghese come una «villa di delizie» in grado di accogliere tanti piccoli mondi relativi ad esperienze ludiche ed estetiche di provenienze diverse: Piazza di Siena e il Galoppatoio, il Palazzo con le sue opere preziose, l'Aranciera. Quindi, tutto sommato, perché non il Globe? Ma un ulteriore motivo di senso dell'Archivio è il farsi luogo d'accoglienza dell'incontro tra il palcoscenico e gli studiosi. Questi due

mondi, spesso separati e antagonisti, in questo caso hanno trovato la possibilità di convivere in un accordo proficuo per entrambe le parti. L'interesse generoso dell'Università Roma Tre, impegnata con il suo Dipartimento di Lingue Letterature e Culture Straniere, dà dignità al lavoro di anni in un teatro che in altri paesi sarebbe stato più celaramente identificato come un luogo di elezione per la diffusione e lo studio di un repertorio prezioso come quello shakespeariano. E solo grazie a quest'incontro, credo, si renderà giustizia alla linea della direzione artistica, spinta a cercare una possibilità di rendere presenti e fruibili le storie di Shakespeare. Proietti ha lasciato un'eredità immateriale che riguarda tutto quello che si è creato intorno alla struttura architettonica del Globe: a cominciare dal gruppo di registi (Marco Carniti, Riccardo Cavallo, Daniele Salvo e Melania Giglio) i quali, con le loro differenze accolte e sollecitate dalla Direzione Artistica, hanno contribuito alla sperimentazione di un linguaggio relativo a questo repertorio, cresciuto attraverso il confronto con il pubblico e il lavoro di una compagnia che, con una sorta di elastica alternanza, si presenta oggi come una compagnia stabile. La disponibilità di Proietti e la sua intelligenza sono state quelle di proporre uno spazio storico, la replica di un teatro elisabettiano, ma non di condizionare gli allestimenti che venivano ospitati: il Globe utilizza sia l'illuminazione artificiale che quella naturale, non rinunciando a un sistema di amplificazione e di fonica molto raffinato, contrariamente a quanto una linea più filologica potrebbe suggerire. A differenza di quanto accade in altre strutture simili, l'aspetto antiquario è stato sostituito da una grande libertà nella modalità di affrontare i testi sia a livello di regia che nella scelta dei linguaggi. Il dato unificante e che caratterizza tutte le esperienze simili alla nostra è comunque una grandissima semplicità di allestimento. In comune c'è la mancanza di macchinari scenici, una esaltazione della drammaturgia del costume e molte invenzioni povere. Esiste un punto di equilibrio tra filologia e alterazione, adattamento, dislocazione. Il tentativo è quello di sperimentare l'allargamento delle trame del testo forzandolo, ma senza manomettere la struttura e il tessuto verbale. Questa è l'eredità immateriale del Globe di Proietti e l'Archivio raccoglie la testimonianza di questa eredità.

Pennacchia: *Nel 1993 usciva nelle sale cinematografiche il Much Ado About Nothing di Kenneth Branagh, un artista impegnato per tutto il decennio degli anni Novanta a rendere Shakespeare popolare presso il grande pubblico per mezzo del cinema. La sua versione della commedia, girata in Italia e con un cast*

di attori americani di grande attrattiva, di certo non noti principalmente come shakespeariani (come Denzel Washington e Keanu Reeves), ebbe un successo notevole. Ti chiedo, Loredana, se (e nel caso quanto) ha impattato nei primi anni Duemila lo Shakespeare cinematografico sul tuo lavoro in generale e sulla tua prima versione del Molto rumore, che è caratterizzata da un'atmosfera molto briosa e dinamica, aiutata dall'utilizzo non secondario della pizzica, una trovata musicale e coreutica che incontrò subito il favore del pubblico.

Scaramella: Ho sempre pensato che l'inconscio sia molto più attento e attivo di quanto noi possiamo immaginare. Questo è il motivo per il quale quando ho messo in scena *Molto rumore per nulla* ho evitato di rivedere il film di Kenneth Branagh. Volevo avere la mente sgombra da ogni suggestione che potesse condizionare troppo l'immaginazione. Quando era uscito il film, avevo amato tutto quanto riguardava la lettura dei personaggi, il cast, lo stile, ma non quella scelta di esaltazione estetica del paesaggio. L'Italia secondo me è più forte e meno calligrafica, meno esotica di quanto non risulti al gusto anglosassone attuale. In Shakespeare la sostanza dell'attrazione è data anche dalla cupezza, dalla profondità complessa delle passioni, dal notturno che fa da contrappeso allo splendore scintillante del sole, dell'umorismo e della musica. Il dato fondamentale, per me, è che gli allestimenti shakespeariani di Branagh sono stati un propellente per dirigerci verso messe in scena fedeli al testo ma segnate anche da un carattere di estrema libertà. Nella mia vita ho assistito a molti spettacoli shakespeariani. Quelli che mi hanno più colpita portano la firma di Carmelo Bene ed Eimuntas Nekrosius, in epoche e con modalità diverse. Però erano vere e proprie riscritture, con interventi drammaturgici, manipolazioni del testo, fortissime stilizzazioni. Al di là della grandezza dei due riferimenti, io non sentivo il bisogno di andare su un terreno così estremo, almeno in quella prima occasione. È con il Globe che a Roma è nata l'abitudine di frequentare il repertorio shakespeariano. È un posto dedicato a questo. Ma fare Shakespeare per un pubblico a cui non è familiare richiede grande attenzione e un uso mirato e misurato di riscritture e adattamenti. Inoltre *Molto rumore per nulla*, pur essendo a mio avviso una commedia perfetta, a seguito di vari allestimenti non particolarmente felici, nel periodo in cui l'abbiamo proposta non veniva considerata appetibile per il pubblico. In realtà io percepivo un nucleo drammatico forte nel testo e cercavo qualcosa che, pur non stravolgendone la struttura e i dialoghi perfetti, imprimesse alla storia un carattere di frenesia estiva. Ho sempre amato la danza, ho una formazione ormai remota in quel campo, e nei primi anni Duemila

non riesco a stare ferma quando sentivo la musica salentina, la *pizzica* che stava incontrando un successo formidabile grazie all'invenzione della Notte della Taranta, una manifestazione che è cambiata nel tempo ma che, soprattutto nei primi anni, fu un fenomeno di euforia collettiva. Proprio quello che mi sembrava di intravedere nel tessuto del testo di Shakespeare. Così, invece che pensare alla Sicilia dell'opera originale, ho pensato a un Seicento spagnolo nella campagna del Salento bruciata dal sole d'estate, ambientazione ricca di contrasti, legata alla passione, all'innamoramento, a un femminile che in casa si nutre di riti segreti. La morte apparente di Hero mi ricorda i fenomeni di tarantismo legati al rifiuto amoroso, alla partenza dell'amato, anche se di questo è rimasta la musica, certo non un'interpretazione antropologica profonda, troppo complessa e forse inopportuna per un'opera non particolarmente nota al pubblico italiano. Però è anche vero che per me la musica è la sostanza, l'anima di un testo. E la *pizzica*, intesa come danza di possessione e cura, corrisponde al cuore di *Molto rumore per nulla*: lo scioglimento dei nodi che impediscono l'amore.

Pennacchia: *Molto rumore per nulla è anche stata la prima regia interamente firmata da te al Globe di Roma. E in quella produzione del 2006 eri anche la protagonista femminile. Cosa ha significato recitare e dirigere?*

Scaramella: Se a diciott'anni mi avessero chiesto che cosa volevo fare da grande, avrei risposto: poesia in scena. Era un obiettivo ambizioso, viziato da tanti spettacoli di quella incredibile stagione legata alle cantine romane degli anni Settanta con Mario Ricci, Giuliano Vasilicò, Carmelo Bene. Da queste diverse esperienze vissute come apprendista e come spettatrice, il sogno che ho portato con me era proprio quello di una poesia tessuta con strumenti teatrali. Trovo impensabile uno spettacolo senza musica – preferibilmente dal vivo – e senza una specifica qualità di movimento degli attori; cioè senza danza, più o meno esplicita. Il mio amore per il teatro è un virus contratto grazie alla presenza in scena dei corpi e delle voci di due grandi artisti che ho visto quando non ero ancora in grado di definirne le capacità, ma solo di percepirne l'effetto. Ricordo soltanto che la prima volta che vidi l'*Amleto* "optical" di Carmelo e *Avita murì* con Leo de Berardinis e Perla Peragallo si produsse in me qualcosa di irrefrenabile. Non volevo più stare seduta, volevo stare sul palco non però solo come attrice, volevo proprio pensarlo tutto, lo spettacolo, come facevano loro. Ho continuato per anni a inseguire tacitamente questa chimera e quando l'ho sfiorata ho scoperto quanta

energia, quanta concentrazione e quanto amore per quello che facevo e per le persone con le quali lo facevo fosse necessario per arrivare, all'andata in scena, a un prodotto ancora vivo ma in qualche modo pronto per essere offerto al confronto col pubblico. È un rapporto carnale. Pensare un allestimento senza essere all'interno dello spettacolo per me è impossibile. In questi ultimi anni in cui sono stata «fuori» (*solo regista*) ho imparato ad essere nello spettacolo in tante diverse fisicità quante sono quelle dei miei compagni sul palcoscenico, a prendere a prestito, a condividere i talenti, le voci e i corpi degli attori che collaborano con me. È come vestirsi per un po' delle qualità di un altro, guardare la storia dal suo punto di vista, con i suoi mezzi, in un modo che non limita la mia presenza ma allarga l'orizzonte a qualcosa che non potrei mai ipotizzare senza la compagnia e senza le persone che da sempre collaborano con me, primo fra tutti Alberto Bellandi, con cui immagino i movimenti di scena. E poiché penso che in palcoscenico ogni dettaglio del racconto sia importante e indispensabile, mi piace molto esaltare le peculiarità dei ruoli minori, dare senso alle incongruenze narrative o semplicemente usarle. In palcoscenico a volte quello che appare insensato sulla pagina ha un suo senso molto efficace.

Pennacchia: *Cosa ricordi di quella esperienza?*

Scaramella: Dell'allestimento di *Molto rumore* ricordo tutto. Le prove al Teatro Brancaccio, ma prima ancora i provini al Brancaccino, una specie di ridotto del teatro inventato da Gigi da una sala prove, dove qualche anno prima avevamo fatto le selezioni per il suo *Romeo e Giulietta*; la fuga a Santa Maria Maggiore la mattina del 5 agosto per vedere il miracolo della neve: una cascata di petali di rose bianche a ricordare la neve ad agosto, quel giorno proverbialmente impossibile in cui secondo Beatrice cadranno le sue resistenze rispetto all'amore. E quei petali sono finiti in scena, come uno scroscio di neve di carta per festeggiare nel finale le nozze delle due coppie dei protagonisti. Ma quello che ricordo maggiormente di *Molto rumore per nulla*, primo spettacolo con una compagnia fuori misura rispetto a quelle alle quali ero abituata – fondamentalmente venivo da spettacoli per solisti, al massimo due personaggi – è la paura. Una sana paura, che non annichilisce ma fa da motore alle idee e costringe ad affrontare l'ostacolo nel momento in cui si presenta. C'erano mattine – amo provare di mattina, soprattutto al Globe – in cui avrei pagato per avere l'intuito felice e velocissimo di Proietti, oppure due giorni in più per pensare ad una bella

soluzione. Ma la soluzione, bella o brutta che fosse, dovevo trovarla in quel momento. E il grande trampolino di Shakespeare mi ha sempre aiutata. Guardare il testo, cercare nei versi l'origine dei movimenti, delle azioni, delle attività: tutto è già lì. Sembra ovvio, ma una volta compreso e attraversato il testo, cambia profondamente il modo di procedere e permette di scoprire che all'interno di quei limiti apparenti c'è una grande possibilità di gioco. Condividere questo viaggio con gli altri è stato particolarmente entusiasmante. Alcuni fra gli attori con cui collaboro pensano che io dia troppa libertà agli interpreti. Non sempre, direi. Mauro Santopietro *alias* Benedetto non sarebbe d'accordo. Le prove dei suoi *solo* sono state una battaglia più vivace di quelle scritte da Shakespeare, forse per questo poi il pubblico li ha amati. Però probabilmente è vero, mi piace essere superata, messa in crisi, sorpresa: è uno dei privilegi di un lavoro collettivo. Ed è accaduto in *Molto rumore* più che in altri casi. Un po' perché era un giocattolo nuovo – per il luogo, il numero di attori, la novità del testo – un po' perché mi piace lasciare spazio agli altri. Sono sempre un po' pubblico, anche se la forma finale dello spettacolo mi appartiene profondamente. È a questa inclinazione a non soffocare che devo l'invenzione della maschera di Corniolo, regalo di Carlo Ragone, la costruzione fisica esilarante delle scene delle guardie (Alberto Bellandi e Taiyo Yamanuchi e negli anni successivi Federico Tolardo e Jacopo Crovella) che ogni sera osservavo nascosta dietro una quinta, con l'occhio attaccato a un pezzettino di tulle nero, uno spioncino segreto creato per me da Stefano Cianfichi, lo storico direttore tecnico del Globe. Un grande gioco condiviso. Che è sopravvissuto, forse anche aumentato, quando a interpretare Beatrice nel 2014 è arrivata Barbara Moselli, un'attrice diversissima da me, in grado di restituire al personaggio un lato fisico duro e atletico, anche se pieno di fragilità, e struggermente comico.

Pennacchia: *Oltre ad essere regista e attrice sei stata anche traduttrice del Molto rumore, non è così?*

Scaramella: Era la prima volta che mi cimentavo con una traduzione shakespeariana. Le mie traduzioni sono di norma piuttosto fedeli, riscrivo molto poco e soltanto se è veramente necessario. Con questo intendo dire che il proposito di una traduzione è recuperare la sostanza più profonda di una commedia, e la musica gioca un ruolo cruciale in questa riconnessione col fondamento del testo. Penso che soltanto se arriviamo alla radice di un gioco di parole o di una situazione possiamo creare

un nuovo mondo in superficie, come se fossero due rami che crescono dalla stessa radice. In *Molto rumore per nulla* c'erano soltanto pochissimi cambiamenti nella struttura e quasi nessun taglio. La commedia restituiva la sensazione che fosse una sorta di adattamento, ma è un effetto legato ai temi che colpiscono il pubblico contemporaneo e che sono già nel testo. E mostrano il rapporto uomo-donna in una prospettiva moderna. Beatrice sembra una femminista inflessibile, ma quando si innamora mostra in modo comico la sua vulnerabilità; anche Benedetto è comico quando mostra la fragilità delle strutture che ingabbiano il comportamento maschile. Quando scelgo di collocare una commedia in un'epoca diversa da quella contemporanea a Shakespeare – come nel caso del *Mercante* o della *Bisbetica* – aggiungo un notevole apporto musicale che rafforza la collocazione temporale (le canzoni in un certo senso diventano parte del testo teatrale) e cerco sempre di non cambiare il testo vero e proprio.

Pennacchia: *Ecco, a proposito della diversa collocazione temporale e del ruolo della musica, perché hai deciso qualche anno dopo il Molto rumore di mettere in scena Il mercante di Venezia dove, per l'appunto, hai cominciato ad esplorare la possibilità di utilizzare altre epoche per ambientare la narrazione? In questo caso la Venezia di fine secolo XIX, in cui alla sensualità del tango si contrapponeva il rigore solenne della musica ebraica. Ci racconti qualcosa di quest'altra avventura?*

Scaramella: Dopo la fatica di un testo come *As you like it*, affascinante ma pieno di trappole e allestito in una stagione difficile, la proposta di occuparmi del *Mercante di Venezia* mi sembrò l'invito a una passeggiata di piacere. In realtà la prima versione, nella quale interpretavo Porzia, era molto tradizionale. C'era negli intermezzi un gioco di contrasti con un segno comico molto forte, quasi macchietistico, così come mi sembrava di leggerlo nel testo che è estremamente violento rispetto a qualunque minoranza. L'allestimento soffriva un po' della mancanza di un pensiero saldo che andasse oltre la favola nota anche agli spettatori meno abituati a Shakespeare. Quando il teatro ha deciso di riprendere lo spettacolo nel 2015, avevo più chiaro cosa raccontare con quel materiale. Quello che mi aveva colpito, fin dalla prima versione, era che l'intolleranza per il diverso si muove in un gioco di specchi: da Antonio (Fausto Cabra) a Shylock (Carlo Ragone), a Bassanio (Mauro Santopietro) a Porzia (Sara Putignano). La libbra di carne è una misteriosa sintesi di qualcosa che va oltre il potere dell'oro: è la dignità che

nessuno dei protagonisti riconquista alla fine della storia. Antonio è il primo ad essere tradito da Bassanio, che per buona parte della vicenda lo tratta come una banca a cui attingere per la sua conquista amorosa, Shylock è tradito dalla legge, che non rispetta il suo legittimo contratto, la fiducia di Porzia è tradita da Bassanio, che a un certo punto le preferisce Antonio, in un rigurgito di passione ed amicizia. Se è vero che ogni spazio teatrale condiziona la struttura del racconto e in certi casi anche la scelta della materia da trattare, negli anni ho capito che per me è la collocazione storica di uno spettacolo che mette a fuoco e illumina, fra i tanti che contiene, quei temi che per me è più urgente raccontare. In questo caso la scommessa dell'allestimento è stata quella di raccontare la storia – senza perdere il carattere di commedia – spostando il racconto di una riflessione sulla giustizia, piena di affilata ironia sull'amore e sul denaro, dalla Londra del Cinquecento, nascosta dietro l'apparenza della città lagunare descritta da Shakespeare, ad una Belle Epoque di fantasia dal sapore proustiano. Spostare così la vicenda significava evidenziare i temi del dibattito che aveva scosso la vita culturale europea alla fine del diciannovesimo secolo: il caso Dreyfus, sospettato di tradimento in quanto ebreo, e la persecuzione di Wilde, processato e imprigionato in quanto omosessuale. I due contendenti della storia, Shylock e il mercante Antonio, in questa chiave sono rappresentanti di due categorie rimosse o offese dall'opinione pubblica e dagli interessi che la sostenevano, sottoposti entrambi ad un pensiero che li emargina perché non fedeli alla norma, diversi. Vista così, la contesa fra Shylock e Antonio si fa struggente come un conflitto tra fratelli. E non c'è musica che racconti questo mondo fatto di attrazione e repulsione quanto il tango. Mi è arrivata insieme alle immagini di una solitudine tutta maschile, alle prime foto di ballerini pericolosamente allacciati nella danza nei salotti dei primi del Novecento; un elemento trasgressivo in opposizione alle canzonette d'amore che nutrivano nel frattempo l'immaginario di fanciulle di buona famiglia. Dal contrasto fra queste atmosfere sonore e i motivi kletzmer che accompagnano le scene più drammatiche prende forma il tessuto musicale della commedia, che non prevede interruzioni, neppure durante l'intervallo. Come già in *Molto rumore per nulla*, anche nel *Mercante* – grazie alla disponibilità creativa dei musicisti e degli attori – l'intervallo si trasforma in un momento di comunicazione più diretta con il pubblico, senza che venga sospesa l'atmosfera della storia. In *Molto rumore per nulla* i ragazzi della masseria inscenavano una serenata alle donne del piccolo borgo e alla fanciulla che la mattina dopo deve andare in sposa; qui Lancillotto

(Federico Tolardo) e Jessica (Mimosa Campironi) vivono un capitolo della loro storia d'amore mai realizzata. Non solo musica quindi, ma una sorta di intermezzo narrativo che tiene viva la sensazione di essere immersi in un mondo definito dalle mura del teatro.

Fabrizio Deriu: *Anche per La bisbetica domata hai optato per una dislocazione temporale, ambientando la vicenda nell'Italia fascista alla fine degli anni Trenta, appena prima della seconda guerra mondiale, con l'intenzione – se ho ben inteso le tue note di regia – di offrire un contesto che potesse amplificare le risonanze contemporanee del tema dello scontro dei generi. Trovo estremamente interessante il fatto che le originali chiavi di lettura che offri con le tue regie passino da un lato attraverso il rigoroso rispetto del testo integrale shakespeariano, e dall'altro (ma tutt'altro che in contraddizione) attraverso uno scrupoloso e raffinato lavoro di adattamento e traduzione, con una specifica attenzione alla “teatrabilità” delle scelte linguistiche che operi.*

Scaramella: Tradurre mi ha sempre affascinato: è lo strumento che soddisfa la curiosità e la necessità di conoscenza dell'altro. All'inizio della mia carriera ho collaborato con alcune case editrici come traduttrice dall'inglese e dal francese. Questo lavoro mi ha insegnato un grande rispetto per il testo originale ma anche la coscienza della assoluta necessità di una traduzione finalizzata. Ferma restando la gratitudine per la tradizione letteraria che ha preservato le parole di Shakespeare sia nell'originale che nelle sue varie traduzioni, io penso che per chi fa teatro è necessario riportare quelle parole nel luogo dove sono nate: sul palcoscenico. Durante le prove spesso mi ritrovo a lottare per rispettare giochi metrici e ritmici che possono sembrare più fedeli al testo originale, ma devo tenere sempre conto della dicibilità delle parole e dell'effetto in termini di chiarezza ed efficacia su un pubblico contemporaneo. Inoltre io ho lavorato prevalentemente sulla commedia ed è inevitabile tenere conto di quello che è assolutamente intraducibile: giochi di parole, allusioni riferite a dinamiche interpersonali che non esistono più. In un teatro “vuoto” com'è il Globe le parole sono mattoni, decorazioni, pietre che definiscono un mondo. Quando leggi un testo sei certamente meno interessato agli effetti comici, ma tutto cambia quando c'è una sala gremita. La commedia è stata scritta per il pubblico e deve mantenere la sua efficacia. E in questo viaggio nella terra di Shakespeare, metodologicamente io e i miei attori siamo stati sempre più vicini ai giochi teatrali di William Kemp che alla interpretazione letteraria di Shakespeare. Il problema di portare le parole sul palcoscenico perché siano comprese

dal pubblico spesso richiede un sano tradimento della letteralità della traduzione. Questo si estende anche all'idea complessiva dello spettacolo, alla sua veste estetica e alla collocazione storica. Michelangelo Antonioni afferma che non bisogna lasciare che un film finisca con la fine del film, ma che si prolunghi all'esterno di sé stesso, proprio dove siamo noi, dove viviamo noi che siamo i protagonisti di tutte le storie. Lo stesso vale per il teatro che, da qualunque epoca ci arrivi, serve ad interpretare il presente e a rispondere alle nostre domande di oggi. Per il mio lavoro l'allestimento della *Bisbetica Domata* è stato esemplare. Ho sempre trovato molto difficile ridere per la doma di Caterina, per quanto tecnicamente ci siano dei motivi di forte divertimento. Trovo che, nella versione che esclude la cornice, cioè la storia della beffa ai danni di Sly e la rappresentazione dei comici, è una ennesima favola popolare legata a una tradizione che vede nella donna bisbetica l'oggetto dello scherno degli uomini e delle donne addomesticate. Sinceramente non provo nessuna particolare attrazione per il racconto proposto in questa forma. Anzi, mi inquieta e mi rattrista. La scommessa per me era trovare una collocazione temporale che giustificasse un rapporto di questo tipo per indagarlo, e mi è sembrato impossibile superare la soglia dell'ultima guerra. Credo che sia l'ultimo momento della nostra storia in cui è lecito per un individuo decidere di domare qualcuno senza far sorgere un dubbio, uno scrupolo, il sospetto di un programma pericolosamente colpevole nei confronti della dignità umana. Dopo l'ultima guerra è impossibile: non solo per quello che succede dal punto di vista del costume, della vita quotidiana (le donne hanno mandato avanti città e nazioni, quando gli uomini erano al fronte), ma anche per tutto quello che durante la guerra è successo. La doma non riguarda esclusivamente il rapporto uomo-donna: la manipolazione, l'addomesticamento sono quello che cerchiamo di mettere in atto quando la ragione perde terreno e scompare il rispetto dell'altro – che fa parte dell'etica alla quale dovremmo sottostare. La forza ha il sopravvento e l'amore sbiadisce. *Ma l'amore no* era infatti il mio sottotitolo. L'amore non può esserci, se non come la percezione di quello che non c'è, di un'assenza. Il racconto di un'assenza è quello a cui è deputato il teatro, a cui è deputata la creazione artistica in generale. In questo caso, è deputato al racconto dell'assenza dell'amore. Nel momento in cui l'altro viene offeso, d'amore non si può parlare. Il racconto di come ci si abbandona all'amore, di come si cede all'amore è un altro capitolo dei "teatri di coppia" creati da Shakespeare, quello di Beatrice e Benedetto, ma non riguarda Caterina e Petruccio.

Pennacchia: *In queste coppie impareggiabili della commedia shakespeariana la personalità di chi le interpreta e la chimica che si crea nella coppia sono cruciali. Tu che sei anche una professionista del casting sia per il cinema che per la televisione cosa ne pensi?*

Scaramella: Carlotta Proietti, che è stata l'interprete di Caterina, è una giovane donna che non ha vissuto le lotte degli anni Settanta che hanno portato ad un nuovo rapporto fra le donne e la socialità, il mondo del lavoro, il costume; quello che è cambiato lo ha avuto in eredità. Ma anche per lei questa doma creava una zona di inquietudine e anche di dolore. Non possiamo dimenticare che nel nostro paese più di otto milioni di donne subiscono violenza quotidiana di varia natura. Portare a teatro circa mille persone a sera e ridere per la violenza che viene perpetrata contro una donna per ridurla alla volontà di un uomo non mi sembrava una buona idea. Non posso sottovalutare anche il contributo dell'interprete di Petruccio, Mauro Santopietro: pur fornendo al testo e al personaggio una dimensione roboante e assertoria, così come anche previsto da tanti modelli dell'epoca fascista che è quella nella quale noi collochiamo la storia, a mano a mano che procedevamo con il lavoro cominciava a mostrare dei cedimenti nella solidità con cui questo personaggio si andava costruendo in lui. La struttura scelta è una sorta di cannocchiale: una compagnia di attori di oggi interpreta dei personaggi che sono gli attori di una compagnia di avanspettacolo e un caposettore di epoca fascista con i suoi collaboratori che decidono di mettere in scena uno spettacolo per creare un'occasione di beffa ai danni di un ubriacone calderaio, nella nostra versione un anarchico. Questo, ovviamente, crea molteplici livelli di lettura e di interpretazione. Arrivato alla fine del percorso, il nostro Petruccio, ovvero il caposettore che ha interpretato Petruccio, è come slamato nel suo tessuto di potere. Il tentativo di addomesticamento rappresentato nella "commedia" lo ha impegnato a fondo, lo ha svuotato della curiosità che è sempre necessaria nei confronti dell'altro come universo indipendente da sé, e alla fine della rappresentazione è come vinto, non vincitore; perché, se nella rappresentazione il gioco è quello della doma, nel momento in cui colui che deve essere domato è condotto ad un'assenza di reazione e quindi la doma è riuscita, il gioco finisce sì, ma per entrambi, e la volontà annullata dell'altro crea un vuoto, un'assenza di gioco. È la fine del *ludus*, non si può più fare niente, non c'è più possibilità di rappresentare. Rimane l'essere svuotato di tutte le sue possibili alternative che erano in gioco fino a quel momento. Quindi si torna alla beffa, si chiude questa bolla,

che è stata illusoria ma sostanziale per tutti, e ci si ritrova nel mondo reale. Un mondo nel quale però l'illusione ha lasciato traccia, in cui sono avvenute delle metamorfosi. Questo accade sia a Petruccio che a Caterina, ovvero al caposettore e a Vanda.

Deriu: *Con l'idea della compagnia di avanspettacolo fornisci una specie di cornice, interna invece che esterna come nella versione estesa della commedia, che istituisce comunque un livello di potente metateatralità. Tuttavia lo usi, assai originalmente, per proporre anche una sorta di commento socio-politico.*

Scaramella: La forma della rappresentazione legata all'avanspettacolo nasce dal fatto di avere avuto come protagonista un'attrice e ottima cantante come Carlotta, ma anche una compagnia che ha nel complesso una grande poliedricità. Per questo la dimensione musicale è ancora più accentuata che in passato. C'è sempre stata nei miei spettacoli, ma in questo in particolare ha una connotazione più forte: l'avanspettacolo era sì la Cenerentola del teatro ma era anche il mondo in cui si formava una generazione di grandissimi interpreti (Anna Magnani, Aldo Fabrizi, Alberto Sordi), che poi sono confluiti nel mezzo più vivace dell'epoca, il cinema. La musica consente di entrare in un immaginario composto dalla musica popolare e dalle canzoni che raccontano il costume: il sogno dell'amore, la relazione uomo-donna e i mutamenti del costume stesso. Sta cambiando la definizione di genere: da un lato c'è una sorta di ritorno all'ordine proposto dal regime fascista, per cui la libertà della donna è soprattutto limitata alla zona domestica, anche se non si ignora che la sua opera può trovare spazio negli uffici in ruoli di supporto, nei negozi, nei grandi magazzini, nel mondo del lavoro insomma, ma è niente rispetto a quello che si è scatenato tra gli anni Venti e i primi anni Trenta negli Stati Uniti ma soprattutto in Europa. Mentre negli Stati Uniti le *flappers* portano avanti una libertà estetica e di comportamento tutta solo femminile, nella Mitteleuropa c'è una sorta di deflagrazione del costume che coinvolge anche gli uomini. Tutto viene azzerato dai regimi totalitari, soprattutto in Germania. Ma, con l'emigrazione delle comunità culturali dove la matrice ebraica era molto forte, si ritrova negli Stati Uniti. Alcuni dei materiali che abbiamo adattato nascono negli ultimissimi anni Venti in tedesco o in inglese – e però sono, anche se sconosciuti ai più, dei pezzi cardine della rivoluzione di genere. Uno dei brani non italiani è quello con cui esplose casa Petruccio all'inizio del secondo tempo, che è la traduzione di un testo (Irving Kaufman, l'autore, è emigrato come tanti negli Stati Uniti, ma era tedesco), in cui

si ritrae il capovolgimento di genere. In italiano il titolo è *Lei è lui, lui è lei*. La casa è una rappresentazione della psiche e ho trovato interessante costruire lo spazio di Petruccio come un inquietante deposito di dubbi, di maschili insicurezze e follie fassbinderiane. I costumi, frutto della collaborazione stimolante con Susanna Proietti, hanno la responsabilità di supportare in un gioco tra epoca e reinvenzione i caratteri dei personaggi e di renderli leggibili nei diversi momenti privati e pubblici con una evidente sostanza drammaturgica. L'allestimento, supportato da pochi elementi essenziali di scenografia di Fabiana Di Marco che rimandano a Man Ray e agli accostamenti surrealisti, ruota intorno a tre tavoli e dodici sedie che sono partner degli attori nella costruzione di un universo fatto di passerelle, ribalte, arene per combattimenti, saloni d'aste, seguendo un principio di interazione col pubblico. Proprio la passerella illuminata dalle piccole luci di ribalta mi sembra racchiuda il senso essenziale di una performance viva, di un ponte sospeso fra il palco e il pubblico, spinto a partecipare, mai abbandonato ad una visione passiva della storia. Anche perché di questo testo notissimo ho scelto di dare una lettura che precipita il pubblico nei suoi significati più oscuri e fondi, svelati dal *leitmotif* di *Signora Illusione*, una canzone d'epoca che unisce i temi principali: l'illusione della doma, l'illusione della stessa esperienza teatrale e la nostra speranza. La speranza che un mondo in cui la lotta fra due esseri umani per la supremazia nel rapporto "d'amore" diventi solo un'illusione.

Deriu: *Tra le molteplici facce della tua attività c'è anche quella di insegnante in una importante scuola di teatro, dove hai seguito alcune classi di aspiranti attori. Sono a conoscenza del fatto che al gruppo col quale stavi lavorando nel corso della stagione 2019/20 hai voluto proporre di lavorare per il saggio – a differenza di quel che fai per le regie shakespeariane al Globe – non su una commedia bensì su una tragedia, anzi sulla tragedia shakespeariana per antonomasia, vale a dire l'Amleto. Ora, già l'idea di sottoporre a giovani attori e attrici la scalata di una vetta così impervia, per tanti aspetti, è scelta impegnativa e coraggiosa, ma per di più ti sei trovata a dover far fronte, a spettacolo pressoché pronto per andare in scena, al blocco delle lezioni in presenza e, soprattutto, alla chiusura dei teatri. Non ti sei persa d'animo e hai imboccato la strada di una sperimentazione ad hoc di nuovi mezzi tecnici di comunicazione che ha portato alla realizzazione di una versione dello spettacolo per piattaforma Zoom. Vorrei allora chiederti di dirci qualcosa sia su questa esperienza specifica che, in generale, sul tuo approccio all'insegnamento del teatro e del mestiere dell'attore.*

Scaramella: C'è un germe in questo lavoro come in tutti i lavori artistici che non è relativo al seguire un percorso di conoscenza preconstituita ma è legato alla possibilità di essere affascinati, toccati, travolti da ciò che incontriamo nel nostro cammino, indipendentemente dall'età e dalla formazione. Diciamo che le intenzioni decise a tavolino spesso vengono cancellate dall'occasione che si fa valere. O almeno così è stato per me. Non ho mai pensato di insegnare finché non mi hanno costretto. E quando ho iniziato mi si è aperto un mondo. È stato molti anni fa, con un corso sul comico destinato agli studenti dell'Università di Pavia. Sembrava ovvio, vista la mia collaborazione con Proietti. Inizio triste: sette partecipanti. Finale sorprendente: i partecipanti salgono a diciassette. Ma soprattutto scopro interesse e coinvolgimento in uno scambio che rovescia la mia prospettiva di studente appassionata in altrettanto appassionata docente. Anni dopo, un'attrice che avevo incontrato nella mia attività di casting mi coinvolge in un'esperienza con l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica finalizzata alla preparazione delle audizioni in video. Il corso è diventato una specie di format che rinnova ogni anno e che risulta di grande efficacia. Sembra un paradosso, ma io lavoro soprattutto sullo svezamento dell'attore dalla dipendenza registica, sulla scoperta di una sua autonomia creativa. La didattica specificamente teatrale però è legata alla collaborazione che porto avanti da anni con l'Accademia del Teatro Golden di Roma e nasce con una masterclass sul teatro shakespeariano destinata agli allievi dell'ultimo anno. L'insegnamento teatrale non può prescindere dalla pratica del palco, così mi sono ritrovata alle prese con un allestimento che desse corpo a quello che avevamo studiato in aula. Davanti a varie proposte avanzate dagli studenti, visto che il tema prediletto era quello delle strutture familiari, la scelta è caduta su *Amleto*. Uno spettacolo di quattro ore e mezzo è impensabile in una situazione del genere, quindi l'ho tagliato sulla misura di uno studio che desse la possibilità a tutti gli allievi di partecipare. L'esperienza è stata particolarmente interessante. Questo testo spaventa per l'immensità dei temi affrontati e per la struttura che è moderna e misteriosa. Ho sempre la sensazione di trovarmi nella mente di Amleto, alle prese con la sua rappresentazione del mondo esterno. Dovendo ridurre, ho deciso di tenere ai margini la parte politica e di privilegiare i rapporti tra padri e figli, così frequenti in Shakespeare, e la relazione che i personaggi più giovani hanno con la loro identità che sta prendendo forma. Poter disporre di una distribuzione di ventenni ha dato ai personaggi più adulti un carattere epico: erano "rappresentati", visto che l'incarnazione suonava

improbabile. Invece i giovani – compreso ovviamente Amleto (Giacomo Faccini), ruolo di solito destinato ad una star in età avanzata – erano finalmente anagraficamente plausibili. Anche le battute più complesse sono improvvisamente state illuminate da una luce particolare che le ha strappate alle morte intonazioni delle battute “storiche” riportandole al presente, a un “qui e ora” vivo e credibile. Come per tanti altri gruppi e compagnie, la chiusura di tutti i teatri a causa del Covid-19 nel mese di marzo 2020 ci ha colti mentre ci preparavamo ad una serie di repliche. Il desiderio di non cedere alla necessità del distanziamento e di tenere in vita l’attività ci ha spinti ad utilizzare i mezzi che avevamo a disposizione per continuare a lavorare, in maniera diversa, sul materiale che avevamo già esplorato in presenza. È nato così il progetto della *Zattera di Amleto* che ci ha accompagnati per tutto il tempo del lockdown e ha trasformato uno spettacolo teatrale in una particolare versione *live* in remoto. A differenza dello *streaming* di uno spettacolo già registrato, usando la piattaforma Zoom abbiamo cercato di ricreare quella tensione che nasce dall’incertezza di quello che accadrà, dalla possibilità dell’incidente, e soprattutto dalla necessità dell’ascolto reciproco. Gli attori erano nelle loro abitazioni, in un ambiente con una minima caratterizzazione scenografica, e recitavano la loro parte a favore della telecamera del computer, in diretta. Col titolo *Amleto in un guscio di noce*, lo studio è stato ospitato on-line dall’Università Roma Tre e ha incontrato circa 150 studenti e studentesse universitarie e liceali che hanno avuto la possibilità di confrontarsi con il testo di Shakespeare in un contenitore assolutamente imprevedibile fino a tre mesi prima. Per quanto mantenga vivo il requisito dell’immediatezza del teatro ed esalti le potenzialità del primo piano tipiche del cinema, non sono certa che questa sia una nuova forma di spettacolo destinata a sopravvivere. Non lo escludo, ma soprattutto penso che sia stato un modo intelligente di utilizzare quegli strumenti che spesso sono demonizzati ma che, come tutte le nuove tecnologie, acquisiscono un valore positivo o negativo a seconda dell’uso che se ne fa.

Pennacchia e Deriu: *Per terminare, vogliamo chiederti quale credi che sarà il futuro del Globe Theatre, dopo la scomparsa del suo creatore e direttore artistico, Gigi Proietti?*

Scaramella: Il luogo materiale ha una storia documentata: è stato inventato da Proietti, il Comune di Roma lo ha costruito con l’apporto generoso della famiglia Toti e dentro ci poteva andare qualunque cosa. Infatti a

volte ha ospitato allestimenti diversi rispetto alle scelte esclusivamente shakespeariane che hanno caratterizzato le ultime stagioni, ma non è stato un connubio felice. Il luogo e la sua forma hanno una responsabilità, ma fondamentale è anche lo spirito con cui a questa forma viene dato sangue. Dal materiale ci si sposta sull'immateriale e l'immateriale del Globe è strettamente connesso a una parte della carriera di Proietti, spesso oscurata dalla figura di uomo di spettacolo popolare, una parte che metteva al centro del lavoro rigore, cultura, curiosità per il patrimonio e l'eredità teatrale. A questo si deve l'invenzione del Globe, la scelta delle traduzioni dei testi, il rigore richiesto nella loro messa in scena. E anche quel carattere di vitalità che ha da sempre animato gli allestimenti, con un modo di fare teatro fruibile trasversalmente. Il pubblico di Proietti, da *A me gli occhi, please* in poi, è sempre stato un pubblico interclassista. Questo caratterizza anche il Globe, un esperimento che speriamo non sia destinato a finire. L'impronta di Proietti ha fatto sì che gli spettacoli fossero spesso molto amati. Spesso, ma non sempre. Lo spettacolo popolare frequentemente viene considerato banale, amatoriale, non interessante. Sono punti di vista, spesso soggetti a mutamento. Quando avevo vent'anni chi amava Carmelo Bene detestava il Piccolo Teatro di Milano. Ma il teatro nelle sue diverse forme risponde a pubblici ed esigenze diverse e la sua grandezza è proprio nella appassionata, contrastata tolleranza che permette questa convivenza. Il buon teatro non si trova necessariamente fra le poltrone di velluto o nelle cantine. E poi non esiste il pubblico del teatro ma il pubblico di un teatro. I fili che tengono insieme il tessuto di pubblico, repertorio, attori, linea artistica, sono molteplici e delicati, strettamente connessi e formano l'ideologia di uno spazio. Senza istituzionalizzare la formazione, il Globe ha voluto dire qualcosa per tante generazioni di nuovi interpreti: Lino Guanciale, Michele Riondino, Alessandro Averone, Guglielmo Poggi, Fausto Cabra, Sara Putignano, Mimosa Campironi hanno fatto su quel palco le loro prime esperienze. Io penso che in qualche modo – un po' per la presenza di Gigi e anche per gli altri attori appartenuti alle generazioni passate: Giorgio Albertazzi, Virgilio Zernitz, Carlo Valli, Ugo Pagliani – il Globe sia stato un'occasione di passaggio di sapere, un'occasione di formazione. Perché il concetto di cultura e di formazione non può essere ristretto alla sola istituzione didattica: fa parte del transito verbale, del fare insieme. Il Globe, anche se non ha formalizzato una scuola, ha fatto formazione nel suo produrre spettacoli. Questo è un discorso che riguarda in generale il sapere, che non è generato dalle istituzioni ma vive nel fare, nell'incontro, nel passaggio di esperienze fra chi diver-

samente pratica un'attività o un'arte. Il compito delle istituzioni è raccogliarlo, organizzarlo, custodirlo e in alcuni casi proteggerlo. Non sono assolutamente in grado di dire quale sarà il futuro del Globe, credo però che anche solo per ipotizzarlo sia necessario definire con chiarezza che cos'è un teatro. Un teatro non è solamente il luogo, lo spazio in cui si agisce. Un teatro è fatto dagli attori, dal repertorio, dal pubblico che con quel repertorio e con quegli attori interagisce. Il Globe non è nato quando è finita la sua costruzione ma quando negli anni, ad un certo punto, il pubblico ha iniziato ad interessarsi a quello che accadeva durante l'estate su quel palco. Il senso di comunità di interessi è sostanziale al concetto di teatro. Questo tessuto di relazioni è mutevole, ma ha oggi un suo carattere che ha il diritto di svilupparsi e di crescere grazie a un confronto, a domande e risposte fra coloro che il teatro lo hanno fatto e coloro che lo hanno fruito in questi anni. Credo che l'eredità di Proietti possa e debba radicarsi in questo senso di comunità e che nulla potrebbe nuocere di più alla salute di un teatro che è cresciuto con un suo pubblico del tradimento di questa sua vocazione.

Piazza degli eroi di Thomas Bernhard: l'uomo, il tempo e la storia

Intervista a Roberto Andò

Annamaria Sapienza

Roberto Andò è una figura fra le più versatili del panorama artistico italiano ed europeo. Regista cinematografico e teatrale, scrittore e sceneggiatore di origine palermitana più volte premiato in contesti internazionali, si forma a contatto con grandi maestri della letteratura (quali Leonardo Sciascia) e del cinema (aiuto regista in alcune produzioni di Cimino e Coppola, nonché allievo diretto di Francesco Rosi) che incidono fortemente nello sviluppo di uno stile che unisce la cura per l'immagine alla riflessione intellettuale. Una particolare tensione civile si declina, infatti, tanto nella creazione di film quanto nell'allestimento di testi drammatici, opere liriche e nella stesura di romanzi. Considerando nello specifico il rapporto di Roberto Andò con la prosa, la sua carriera testimonia una particolare attenzione al contemporaneo. La sua scelta non si limita agli autori teatrali che, dal Novecento ad oggi, hanno segnato l'evoluzione della drammaturgia occidentale (quali ad esempio J. Genet, H. Pinter, M. Crimp), ma si estende a voci che in un ambito culturale più ampio hanno posto urgenti interrogativi sul rapporto dell'individuo con la storia (come dimostrano, tra gli altri, i casi di T. Ben Jelloun, E. Canetti, I. Calvino e A.M. Ortese). L'incontro con l'universo letterario di Thomas Bernhard occupa un posto decisamente speciale nel percorso artistico di Andò il quale, attraverso l'immersione totale nella produzione dell'autore austriaco, rintraccia sintonie e spunti di riflessione. E così nel 2017 Andò mette in scena *Minetti*, sguardo dolente sulla vita e sul senso del teatro, e *È una commedia? È una tragedia?*, drammaturgia elaborata su un racconto incentrato sul senso del limite (riso e pianto, teatro e follia, vita e morte). Nel 2020, diventato direttore del Teatro Stabile di Napoli, Andò ritorna all'amato Bernhard con una scelta definitiva, risultato di anni di ricerca sotterranea nelle profondità del pensiero dello scrittore, incontrando tempi ormai maturi per affrontare *Piazza degli eroi* (1988). Ultimo lavoro composto poco prima della morte dell'autore, il testo si afferma subito come capolavoro e come evento sociale. Il debutto viennese suscita infatti molto clamore nell'ambiente politico e, in seguito a tale reazione,

nel suo testamento Bernhard dispone il divieto di pubblicazione e rappresentazione delle sue opere in Austria, manifestando anche *post mortem* il dissenso verso una classe governativa che non aveva fatto sufficiente abiura con il suo passato nazista e che mostrava lo spettro di pericolose derive. Si tratta di un testo dal carattere politico, capace di ergersi a metafora della minaccia totalitarista di ogni tempo e di ogni luogo geografico, con uno slancio metafisico ed esistenziale che lo spinge verso orizzonti filosofici che riguardano la relazione dell'uomo con il tempo e con la storia. Nel quadro socio-politico attuale, dove da più parti d'Europa si riconoscono atteggiamenti di un'intolleranza sociale tutt'altro che rassicurante, Andò individua il momento necessario per affrontare questa prova. Lo spettacolo sarebbe dovuto andare in scena al teatro Mercadante di Napoli nel dicembre 2020 ma, a parte una prova generale svolta di fronte a un ristrettissimo numero di spettatori autorizzati, le restrizioni legate all'emergenza sanitaria ne hanno impedito la rappresentazione in presenza. Le medesime circostanze hanno tuttavia favorito che la messa in scena potesse essere trasmessa in streaming da Rai 5, in un *palinsesto* che, nel tentativo di mantenere l'attenzione su un mondo tra i più penalizzati dalla pandemia, ha realizzato un ciclo di spettacoli per la televisione. Ne è scaturito un grande successo di pubblico e di critica, inaspettato quanto sperato, che ha offerto la possibilità di analizzare tale transcodificazione e ha aperto una questione delicata sulla compromissione del teatro con il mezzo televisivo, i pericoli di un adattamento del teatro a soluzioni di fortuna, la possibilità di scrivere una pagina del tutto nuova nella storia dello spettacolo al di là della situazione contingente. Abbiamo chiesto a Roberto Andò di raccontare il suo viaggio nel pensiero di Thomas Bernhard e il suo approdo a *Piazza degli eroi* che, ancora una volta, sembra destinato a creare un «caso» che va oltre la sua rappresentazione.

Annamaria Sapienza: *Thomas Bernhard è un autore non molto frequentato, ma di certo conosciuto nei nostri teatri. Tu stesso in passato hai diretto Minetti e È una tragedia? È una commedia?. Piazza degli eroi, invece, è un'opera mai rappresentata prima in Italia: come nasce questo progetto?*

Roberto Andò: Il progetto nasce dalla mia passione per la figura di Bernhard che io considero tra i maggiori scrittori del Novecento. Ad un certo punto, come regista, ho sentito delle sintonie profonde e ho individuato gli attori che potessero corrispondere al mondo evocato nel testo, un universo che io sento molto vicino a quello di oggi. Mi hanno interessato i suoi temi ossessivi e come sono stati sviluppati nel tempo: la famiglia, la follia, la politica e, in particolare, il teatro. Nella fedeltà a questo autore,

Piazza degli eroi di Thomas Bernhard

del quale ho letto l'intera produzione letteraria, *Piazza degli eroi* ha sempre suscitato in me un particolare interesse e da circa dieci anni meditavo di metterlo in scena. Adesso mi è sembrato il momento giusto per affrontare le difficoltà che vi sono contenute. Prima fra tutte lo sguardo sull'Austria, oggetto principale della rabbia dell'autore, che diventa metafora della condizione umana e del mondo.

Sapienza: Questa scelta di campo, all'interno dei numerosi temi presenti nel testo, ha condizionato l'intera regia?

Andò: Senza dubbio, ma ha influito anche il raggiungimento di una prospettiva storica diversa e ormai sotto gli occhi di tutti. Il punto di vista di Bernhard è quello di un cittadino austriaco che negli anni Ottanta ha assistito all'ascesa di Jörg Haider (che si fece proclamare segretario del Partito liberale nella città della Carinzia che diede i natali a Hitler), e conseguentemente all'avanzata di una destra estremista, della cui violenza è rimasta traccia nella rissa scatenatasi in occasione della prima rappresentazione del testo con le veementi proteste dello stesso presidente austriaco, Kurt Waldheim. Mi è sembrato quindi che il tempo trascorso potesse aiutare alla comprensione di questi passaggi storici all'interno di un testo che in realtà affronta temi universali legati alla politica e questioni intime relative alla famiglia, alle relazioni interne, agli incubi della Storia. I personaggi sono voci sofferenti che dialogano solo in apparenza, in realtà parlano soprattutto con sé stesse e esprimono ognuno una precisa visione della storia, passata e presente. La vicenda racconta le reazioni di una famiglia al suicidio del professore di matematica, ebreo, Josef Schuster, che si è lanciato dal balcone della sua casa affacciata sulla stessa piazza che, cinquant'anni prima, aveva visto l'acclamazione del popolo austriaco all'annuncio di Hitler dell'annessione dell'Austria al progetto nazista. L'azione scenica comincia all'indomani della tragedia che ha fatto riaffiorare nei personaggi nodi irrisolti, personali e sociali. Questa vicenda è una sorta di bilancio terminale dei temi di Bernhard: non a caso è l'ultima opera teatrale che ha scritto alle soglie della morte quando la sua malattia avanzava inesorabile, ed è speculare al suo ultimo romanzo il cui titolo, non a caso, è *Estinzione*. I violenti strali contro la politica che Bernhard affida al personaggio di Robert Schuster (fratello filosofo di Josef rifugiato a Cambridge) sono molto vicini al nostro allarme di oggi per il ripresentarsi di nuovi fascismi. Mi sembrava cioè che nel panorama politico europeo contemporaneo, dove il sovranismo è una forza imponente, (per non parlare della pagina scritta in America da Trump), fosse divenuto palpabile l'incombere di antiche minacce dissimulate in forme nuove. Da qui l'urgenza di rappresentare questa pièce.

Sapienza: *Dal testo emerge un forte elemento allucinatorio, nella rievocazione dell'Anschluss e della terribile marcia delle truppe naziste su Vienna incitate da Hitler. In alcuni momenti, per Robert e per la vedova Schuster in particolare, hai scelto di rappresentare questo aspetto trasformando le battute in pensieri inconfessati che giungono al pubblico attraverso le loro voci registrate. Puoi spiegare le ragioni di tale soluzione?*

Andò: Questo è un aspetto che mi sta molto a cuore. Le battute dei personaggi di Bernhard sono per lo più dei soliloqui ad alta voce; ho immaginato alcuni momenti di questi monologhi come degli “a parte”, momenti in cui il pubblico può captare i pensieri segreti dei personaggi. Nel caso di Robert mi è parso molto funzionale perché il fratello è una sorta di doppio di Josef, non si è suicidato ma di fatto ha smesso di vivere isolandosi in campagna e tagliandosi fuori dalla società, non a caso dichiara di vivere in funzione della morte. C'è un momento nel quale Robert parla del fratello defunto descrivendolo come inafferrabile, impossibile da raggiungere empaticamente; la signora Schuster invece sul finale esprime la sofferenza della sua vita trascorsa accanto a un uomo tormentato, in un appartamento che le risvegliava le angosce della guerra fino a trasformarsi in allucinazione e follia. Queste parti mi sono apparse particolarmente struggenti e ho voluto tradurle con dei primi piani vocali, particolarmente efficaci grazie agli interpreti che ho avuto la fortuna di coinvolgere.

Sapienza: *Lo spettacolo accentua la ricerca di scampoli di umanità in situazioni cariche di disagio. Le ragioni di tale malessere si apprendono però come nello svolgimento di un romanzo giallo.*

Andò: Sì, perché è una meditazione progressiva sul senso della vita. Il testo parla di suicidio (che di per sé è l'esito doloroso di un consuntivo esistenziale), di malattia mentale, della relazione tra l'uomo e la cultura. Come ha scritto Cacciari a proposito di Bernhard, all'interno di uno sguardo che riguarda alcuni temi costanti della grande cultura austriaca, ci sono fili diversi che si intrecciano in quest'opera. Un riferimento importante riguarda il rapporto di Bernhard con la filosofia di Wittgenstein, di cui è testimonianza anche l'amicizia col nipote (anch'egli filosofo, al quale dedicò un romanzo) che ebbe modo di conoscere in una clinica psichiatrica, lo Steinhof, della quale si fa cenno nel testo. C'è una vicinanza empatica dell'autore ai soggetti con fragilità psichica, una sorta di riconoscimento del privilegio di saper ascoltare le voci del mondo in maniera più autentica.

Sapienza: *Come sono stati scelti gli attori?*

Andò: Con Renato [Carpentieri] avevo già stretto un sodalizio sia teatrale che cinematografico (era stato Prospero nella *Tempesta* da me diretta e protagonista del film *Una storia senza nome*) ed è un attore che riesce

a tradurre le sfumature e i tormenti dell'essere umano. La possibilità di avere un attore con un'esperienza così profonda e intensa sia in teatro che al cinema, ha esaltato la natura riflessiva della scrittura drammatica di Bernhard. Per comporre il resto della compagnia non è stato secondario il mio ingresso come direttore del Teatro Stabile di Napoli e mi faceva piacere attingere al mondo attoriale napoletano, che è particolarmente ricco, e per questo abbiamo fatto accurati provini. Avevo già apprezzato artisticamente Imma Villa, attrice formidabile ancora poco valorizzata, e mi era sembrata molto adatta per il ruolo della governante del professor Schuster (la signorina Zittel) protagonista di tutta la prima parte. Betti Pedrazzi, che avevo più volte ammirato nei lavori di Toni Servillo, mi ha convinto subito per i suoi toni sfumati e dolenti, e per i suoi tratti austeri. Per le due figlie mi servivano attrici particolari: una è molto silenziosa e l'altra loquace. Nel primo caso si trattava di dare intensità al personaggio anche quando non parla, al suo retropensiero, al suo sguardo, evidenziare la natura di chi cerca delle ragioni che non riesce a esprimere e resta muto nei dialoghi con gli altri; Francesca Cutolo è riuscita a restituire questa profondità e ha risposto benissimo a questa funzione. Nel secondo caso Silvia Aiello, attrice che padroneggia bene le parole e il pensiero, si è rivelata in linea con i tratti della figlia più volitiva, che rappresenta la capacità di resistere alla nuova ondata totalitarista; combattiva come suo padre nel reagire (le hanno sputato in faccia per strada perché ebrea), ma con una dose maggiore di fiducia nella storia. Per tutti gli altri, l'esigenza di base è stata quella di scegliere attori con una particolare caratteristica nella voce, dal momento che Bernhard affida gran parte della forza alla parola e all'orchestrazione dei suoni che essa produce.

Sapienza: Considerata l'eterogeneità degli attori (per età, formazione, esperienza e caratteristiche), come hai lavorato nella costruzione dello spettacolo?

Andò: Innanzitutto è stato necessario trovare una lingua comune. Ogni frase di Bernhard è anche il respiro furioso di un'intelligenza che non si placa, che non vuole scendere a patti, per cui è necessario in primis creare una certa familiarità con tutto ciò. I testi di Bernhard, e in particolare questo, presentano difficoltà anche per attori esperti e navigati nella struttura delle battute (difficili da ricordare perché presentano ripetizioni parziali di frasi precedenti, flussi mentali ecc.), una sorta di calvario con il quale ogni interprete deve fare i conti. Per questo motivo la lettura a tavolino costituisce una prima importante acquisizione delle diverse zone e dei diversi toni dell'opera, prima ancora di entrare nel merito delle singole battute, una premessa che consenta a tutti di avvicinarsi alla sfida della messinscena. *Piazza degli eroi* obbliga ad una immersione profonda, ad

una identificazione personale almeno sul piano intellettuale, dalla quale poi tirare fuori la propria cifra stilistica. Tutti gli attori hanno fatto i conti con questo avvicinamento e ho assistito ad una maturazione dello spettacolo che non è stata solo formale. Ad esempio, uno dei principi presenti nella sua poetica che ho cercato di esaltare è la convinzione che l'arte non redima la vita, ovvero che le grandi passioni artistiche non siano risolutive di fronte alle urgenze esistenziali (della propria vita, della società, della storia). Questa verità emerge nel racconto di Robert alle nipoti sulla vita inquieta del fratello prima del suicidio, ormai incapace di trovare moventi e ragioni nella letteratura, nella poesia e nella musica che aveva tanto amato, declassate a trucchi illusori (aspetto che è presente anche nel romanzo *Antichi maestri*). Qui risiede una grande contraddizione di Bernhard che mentre condanna l'arte come consolazione al dolore, scrive opere che sono una salvaguardia nei confronti della perdita.

Sapienza: *Vuoi dire che Bernhard da un lato considera l'arte come una trappola e dall'altra una garanzia di trasmissione della memoria?*

Andò: Esattamente. Per tutta la vita egli si è interrogato su questo rapporto, rendendolo instabile, rivestendolo di traumi, ma senza rinunciarvi. Si può dire che l'intera sua opera è un *cul de sac*. Un trattato sul fallimento, il grande tema dell'uomo.

Sapienza: *In che modo hai mantenuto l'equilibrio tra la preponderanza della parola e l'autonomia estetica della scenografia di Gianni Carluccio?*

Andò: Ho sempre tenuto in gran conto la parola, consapevole dei risultati di una ricerca teatrale che per anni ha dimostrato la possibilità di fare a meno dell'elemento verbale e si è progressivamente spostata sull'asse del corpo e dell'immagine. Sono stati traguardi importanti che ho elaborato dentro di me, ma il caso Bernhard (come quello di Pinter, al quale ho dedicato altre regie) è particolare perché riguarda una parola che da un lato è insopprimibile per densità di significato, dall'altra è filosoficamente consapevole di non poter contenere tutto, e di essere destinata al fallimento. Il protagonista dell'opera di Bernhard è il linguaggio. In Piazza degli Eroi mi sono aiutato con la musica che, non a caso, per Josef e per Robert è l'unica ragione di vita: il solo mezzo che riesca a restituire loro un senso possibile. Nella regia ho inserito quindi una drammaturgia affidata alla musica e ne sono nate delle azioni: ho citato testi di opere molto care a Bernhard (come *La tempesta* di Beethoven¹ che è protagonista occulto del suo romanzo *Antichi maestri*) facendole eseguire in scena da un piani-

¹ Si tratta della sonata per pianoforte in re minore n. 17, più nota come *La tempesta*.

sta/attore. Questa presenza, apparentemente estranea alla dimensione rappresentativa, si aggira muta e come invisibile sulla scena, ma compone un contrappunto costante al flusso verbale, puntellando dei temi chiave, come quello delle diverse ossessioni che attraversano l'opera. Eccolo dunque sistemare le scarpe, muovere gli oggetti sul tavolo, tagliare fogli di carta, mettere a posto le valige, sfogliare libri, sedersi indisturbato al centro della scena mentre tutto intorno procede inesorabile il rito del cordoglio e della pena.

Sapienza: *La presenza del pianista silenzioso, inoltre, conferisce alla scena un alone di mistero...*

Andò: Sì, credo che abbia accentuato una dimensione di *suspense* tipica della scrittura di Bernhard, qualcosa che è al di fuori di essa. Solitamente intorno ai grandi testi persiste un'aura enigmatica e, in questo caso, è particolarmente forte e non delude lo spettatore che resta avvinghiato alla vicenda, ai personaggi, dei quali scopre progressivamente i vari aspetti segreti. Credo inoltre che ci sia una citazione autobiografica nel personaggio della giovane cameriera Erta, presenza quasi del tutto silenziosa e tormentata dal suicidio del suo padrone: un omaggio discreto alla madre dello scrittore, che portava lo stesso nome, e che ebbe una vita molto dura lavorando come domestica in Olanda, dove si era rifugiata senza marito con il piccolo Thomas da mantenere.

Sapienza: *Ci sono due segni che, tra gli altri, richiamano maggiormente l'attenzione dello spettatore: le numerose paia di scarpe in avanscena e le foglie che cadono lentamente nella parte ambientata in esterno. Che significato hai dato a questi elementi?*

Andò: Sono scelte che ho voluto inserire nel progetto scenografico perché ricorrono nell'intera produzione di Bernhard. Le scarpe sono evidentemente un elemento simbolico (il cammino dell'uomo, il tempo, una traccia della shoah, ma anche un dato ossessivo della biografia dell'autore, come si vede visitando la sua casa museo) che alludono anche ad una mania del professore, che ne è stato un folle collezionista. Le foglie della scena in cui Robert è al parco con le nipoti contribuiscono a scandire non solo il tempo e la sua inesorabile durata, ma conferiscono alla scena una collocazione spaziale indefinita: si tratta di un interno/esterno, ci sono pareti e alberi, così come ci sono sfere interiori che si riversano pubblicamente.

Sapienza: *Lo spettacolo procede in una enorme ambiguità, dovuta soprattutto alle scene e ai costumi che non consentono una datazione precisa. Chi non è al corrente che il testo si riferisce all'Austria del 1988, per circa i tre quarti della durata dello spettacolo può pensare ad un'ambientazione risalente al massimo agli anni Cinquanta. È un effetto premeditato?*

Andò: Siamo stati molto attenti a creare un'ambientazione non definita, una sorta di "inattuale" che potesse restituire gli anni della guerra continuamente evocati, gli anni Ottanta della scrittura dell'opera e della collocazione dei personaggi, e la nostra contemporaneità. Tutto è stato lasciato a un segno anacronisticamente ambiguo per aderire sia all'universalità dei temi sia alla tipologia di scrittura di Bernhard che riesce a mantenere una sorta di thriller sotterraneo che attraversa le epoche. In quest'opera galleggiano una serie di crimini inconfessati: il suicidio di un uomo difficile che tuttavia è responsabile di aver distrutto psicologicamente sua moglie, condizionato la crescita delle figlie (che lo consideravano insidioso fino a preferire la compagnia dello zio Robert), essere stato incapace di relazioni sincere sul piano emotivo. Tutte queste colpe non vengono denunciate frontalmente e avvolgono i protagonisti in un velo di mistero che ingloba anche lo spettatore, un trasporto ideale nella storia di una famiglia che diventa metafora del Novecento. Nondimeno, ritengo che lo spettacolo abbia un certo calore che si realizza in quei momenti in cui lo sguardo disincantato sul mondo lascia il posto a squarci di profonda tenerezza (come quando Robert si accorge che una delle nipoti sta piangendo in seguito ad una delle sue crudeli analisi dell'esistenza), ovvero, quando la lucidità filosofica di Bernhard viene sorpresa da slanci di umanità.

Sapienza: *Il testo drammatico appare un po' sbilanciato nella sua struttura compositiva, nel senso che vi sono due lunghe parti concentrate essenzialmente su un solo protagonista (prima la signorina Zittel, poi Robert), una breve scena in casa di Robert con pochi personaggi (ma è sempre Robert a dominare) ed una sola scena realmente corale, totalmente diversa nel ritmo e nel linguaggio, che culmina improvvisamente con la morte della sig.ra Schuster schiacciata dall'incubo della voce del führer che incita le truppe su Vienna. Come hai gestito tale disomogeneità?*

Andò: Questa è una caratteristica che ho dovuto valutare sin dall'inizio. L'ultima scena in particolare appare quasi farsesca, paragonata alla sobrietà delle parti precedenti. Ho considerato il testo come una struttura musicale in forma di variazioni: la prima è affidata a uno strumento che parla e uno che tace (la signorina Zittel e Erta); la seconda coinvolge tre strumenti, di cui uno dominante (Robert e le due nipoti); l'ultima ospita un concerto che, in quanto tale, ha uno stile totalmente diverso. In quest'ultima variazione lo spettacolo vira quasi verso il grottesco, fino alla scelta quasi bizzarra di far morire la signora Schulster con il viso schiacciato nel piatto. Questo cambio di registro è sicuramente una delle insidie maggiori da affrontare nell'impostazione registica.

Sapienza: *Com'è nata la volontà di trasformare lo spettacolo in una versione televisiva?*

Piazza degli eroi di Thomas Bernhard

Andò: Felice Cappa, che cura da anni il progetto editoriale di RAI 5, aveva saputo che avrei allestito a teatro *Piazza degli eroi* e mi ha chiesto di farne una versione televisiva. D'altronde negli archivi del canale non esiste nulla di Bernhard e mi è sembrata un'occasione per colmare una grave lacuna (trattandosi di uno degli autori più importanti del Novecento). Questa possibilità ha assunto un significato diverso nel momento in cui è stato chiaro che, nel decorso generale della pandemia, il teatro non avrebbe riaperto. L'idea di una versione video mi ha consentito di fornire agli attori una motivazione per andare avanti con un obiettivo, pur diverso da quello iniziale di recitare in presenza del pubblico, che stava venendo pericolosamente a mancare.

Sapienza: *Una volta accertato che l'unica versione sarebbe stata televisiva, la regia teatrale ha subito dei cambiamenti? E come si è svolto il lavoro con la giovane regista televisiva Barbara Napolitano?*

Andò: No, lo spettacolo è quello che ho pensato per la rappresentazione teatrale ma la regia televisiva è stata molto collaborativa e ha sfruttato al meglio le potenzialità visive della rappresentazione. La Napolitano si è fatta un'idea complessiva dello spettacolo, mi ha comunicato alcune idee che ho trovato molto interessanti ed io stesso ho dato dei consigli che lei ha accolto. Posso dire che si è creato un terreno sul quale è stato facile costruire un prodotto diverso, ma nel rispetto della materia originaria.

Sapienza: *Cosa puoi dire a prodotto finito?*

Andò: Sono stato molto stupito dal risultato. Avevo dei dubbi, ma quando mi sono ritrovato ad assistere alla prima televisiva ho avuto una sensazione estremamente piacevole, diversa ma gratificante. Mi sono reso conto di un aspetto di cui non ero pienamente consapevole: la mia esperienza cinematografica aveva suggerito a Barbara Napolitano l'idea di primi piani insistiti su Carpentieri (al quale avevo detto di guardare negli occhi la telecamera), ma assistendo all'esito conclusivo ho capito che essi traducevano perfettamente una particolare congenialità della poetica di Bernhard al mezzo televisivo. Quei primi piani solennizzavano il furore bernhardiano e rendevano incandescente il rapporto tra la scena e chi stava guardando lo schermo. Renato Carpentieri ha certamente contribuito molto a questo risultato, essendo anche un attore che padroneggia il mezzo cinematografico e non porge mai la battuta in maniera sovraccarica.

Sapienza: *In effetti l'attenzione ai primi piani ha esaltato alcuni elementi che, per chi come me ha avuto la fortuna di assistere alla prova generale dal vivo, in teatro risultavano meno incisivi a causa di un'attenzione catturata dalla visione di insieme o da elementi dominanti...*

Andò: Sì, ed è il caso ad esempio di alcuni personaggi come Erta e delle

due nipoti (descritte meglio con la ripresa dei dettagli delle espressioni del viso) e dei movimenti del pianista che assume una connotazione linguistica più definita. Nel complesso però non ci sono state macroscopiche differenze tra le due versioni e ritengo che siano stati rispettati il disegno delle luci, l'atmosfera e il ritmo complessivo della rappresentazione.

Sapienza: *C'è qualche momento dello spettacolo che trovi che sia stato penalizzato dalla versione video?*

Andò: Sì, il momento in cui le due figlie e il pianista si siedono a bordo in proscenio con le gambe sospese verso il pubblico. Questo in Bernhard allude a una condizione incerta, una situazione liminale, uno sguardo verso l'abisso che si crea in una situazione di confine, al punto di congiunzione fra finzione e verità, ma nella trascrizione video questa dimensione non emerge, o perde di profondità.

Sapienza: *Questo esempio non aderisce alla formula del teatro televisivo realizzato in set di ripresa (riferibile ad esempio al teatro di Eduardo), né alle registrazioni di spettacoli eseguite con il pubblico in sala che risultano piuttosto come documento video dell'evento. Qui ci troviamo in una rappresentazione in una sala teatrale priva di pubblico con attori consapevoli di recitare di fronte alle telecamere per una destinazione televisiva. Credi che sia una modalità dettata dall'emergenza destinata a concludersi con la riapertura dei teatri, oppure che possa rappresentare una pagina tutta da scrivere con delle potenzialità?*

Andò: La brutalità dell'emergenza sanitaria, che ha penalizzato lo spettacolo dal vivo, ha portato me ed altri uomini di spettacolo a superare ogni pregiudizio teorico, e a confrontarsi con la situazione trovando delle soluzioni che talvolta si sono rivelate sorprendenti, come nel caso di Piazza degli Eroi o anche nel *Barbiere di Siviglia* di Mario Martone che ho trovato davvero riuscito. Tuttavia è stata una decisione dettata dall'emergenza e, per quanto mi riguarda, non vedo l'ora che lo spettacolo vada in tournée nei teatri, a contatto con il pubblico, nella sua destinazione originaria. Nonostante il successo televisivo, non voglio immaginare un futuro del teatro affidato all'immagine video, mi rifiuto di pensare a un prodotto che sostituisca il rapporto in presenza, il teatro deve vivere un *hic et nunc* irripetibile e partecipato. Credo che quando la pandemia sarà risolta ci sarà un forte ritorno al teatro, e tornerà la gioia di ritrovare questa relazione mancata. In questo periodo si stanno sprecando molte parole sul futuro del teatro in video ed è probabile che ci saranno altri esempi positivi, altre produzioni valide, con artisti che vi si esprimeranno al meglio, ma questo riguarderà un altro tipo di ricerca, non il teatro in quanto tale. In passato ci sono stati esempi formidabili come quello di Ingmar Bergman che, a fine carriera, realizzò un'opera video dal titolo *Saraband* tratta da un suo testo

Piazza degli eroi di Thomas Bernhard

teatrale. Si trattò di una scrittura filmica, compiuta da un regista teatrale e cinematografico nonché autore del testo, che ha saputo creare un oggetto nuovo. Esperimenti di questo tipo, eseguiti da personalità dotate di una duttilità espressiva, sarebbero importanti e significativi.

Sapienza: *Nei ringraziamenti finali gli attori applaudono una sala vuota e silenziosa: immagine poetica o apocalittica?*

Andò: Barbara Napolitano ed io abbiamo pensato di enfatizzare l'eccezionalità del momento e colmare l'imbarazzo della sala vuota rovesciando il campo. Gli attori applaudono la sala deserta come gesto simbolico, come speranza, come necessità. Va ricordato che nell'antichità, durante le cerimonie, il pubblico applaudiva ai sacrifici animali in onore degli dei. Oggi che sacrificio si sta compiendo sotto i nostri occhi?

Per un'analisi dell'esperienza teatrale attraverso i luoghi dello spettacolo

Benedetta Pratelli

M. Carlson, *Luoghi per lo spettacolo. Semiotica dell'architettura teatrale*, a cura di C. Titomanlio, La casa Usher, Firenze 2021

A oltre trent'anni dalla sua prima pubblicazione esce in traduzione italiana il saggio di Marvin Carlson *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, pubblicato da La casa Usher di Firenze (2021), tradotto e curato da Carlo Titomanlio.

Lo studioso americano è noto soprattutto per *Theories of the Theatre*, che arriva in Italia nel 1988 con la traduzione di Leonardo Gandini,¹ e per le successive teorizzazioni sul concetto di performance e performativo, tuttora oggetto di riflessione.² Poter rileggere *Places of Performance* oggi, con più speditezza grazie alla traduzione, significa in prima istanza interrogarsi sul valore che tale studio conserva e sull'attualità degli interrogativi che continua a porre. La quarta di copertina illumina fin da subito sul senso dell'operazione messa in atto: «L'attualità del testo, nonché la sua validità dal punto di vista didattico, che questa prima traduzione intende mettere a disposizione dei lettori italiani, risiede soprattutto nella grande attenzione agli spettatori, tema cruciale del dibattito teatologico contemporaneo».

L'interesse per il pubblico e per il suo punto di vista può essere considerata una specificità del saggio. Carlson, infatti, evidenzia, fin dalle prime pagine della sua introduzione (*Come si esprimono i teatri?*), la necessità di approcciarsi allo studio del teatro non come analisi dello spettacolo, bensì come analisi dell'«esperienza teatrale» (p. 32), considerata nella sua totalità «come un fenomeno di natura socio-culturale i cui significati e le cui interpretazioni non vanno ricercati esclusivamente nel testo portato in scena bensì nell'esperienza del pubblico chiamato a condividere la creazione

¹ M. Carlson, *Teorie del teatro*, a cura di Franco Ruffini, trad. it. di Leonardo Gandini, Il Mulino, Bologna, 1988.

² Cfr. per esempio F. Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Bulzoni, Roma 2012.

dell'evento nella sua totalità» (*ibid.*). Che cosa determini l'esperienza del pubblico è proprio l'aspetto su cui Carlson basa la sua indagine: «l'intero teatro, la disposizione dei posti, gli spazi comuni, l'aspetto esteriore e la sua ubicazione all'interno della città, sono elementi altrettanto importanti nel processo di significazione che compie il pubblico» (*ibid.*).

Sul finire degli anni Ottanta, dunque, lo studioso americano compie un passo avanti negli studi teatrali, estendendo l'indagine analitica del fenomeno spettacolare, che già includeva il rapporto tra performance e pubblico, allo studio socio-culturale e semiotico del contesto spaziale in cui la performance è inserita, qualunque esso sia, dall'edificio teatrale canonico a spazi scenici alternativi. Ovvero – e qui risiede la novità di approccio dello studio – un'applicazione degli strumenti semiotici e sociologici allo studio dell'architettura teatrale osservata come parte integrante della dimensione spettacolare e pertanto di pertinenza degli studi teatrologici. È utile, a tal proposito, riflettere sull'indicazione del traduttore/curatore nella premessa: «leggere questo libro come un'applicazione delle teorie del segno ai luoghi per lo spettacolo sarebbe un equivoco. La vocazione di Carlson non è quella del semiologo puro bensì di uno storico antidogmatico, propenso a sacrificare la rigida coerenza specialistica in favore della chiarezza divulgativa [...] si può parlare cioè di un uso strumentale della semiologia, in particolare del suo versante "interpretativo", cui si attinge per irrobustire un impianto argomentativo dalla forte connotazione storico-sociologica» (p. 13).

In un percorso dal generale al particolare, Carlson attraversa i legami fra teatro e città fino alla descrizione delle decorazioni interne agli edifici teatrali: tutti aspetti che, per lo studioso, concorrono a determinare e condizionare la fruizione della performance da parte dello spettatore. L'uso o meno di un edificio adibito esclusivamente alla rappresentazione teatrale così come il modo in cui lo stesso si inserisce nel contesto urbano, ma anche l'aspetto esterno dell'edificio o l'apparato ornamentale che lo decora, rappresentano per Carlson elementi di indagine che si riverberano in modo profondo sulla ricezione spettacolare. Nell'introduzione Carlson presenta una sorta di premessa teorica al lavoro, in cui si premura di indicare al lettore i presupposti semiotici sui quali ha basato la propria ricerca. Tra gli studiosi citati vi è, ad esempio, Umberto Eco, tra i primi ad applicare l'analisi semiotica all'architettura in *La struttura assente* (1968) e a distinguere in un edificio diversi livelli di significazione, in base al ruolo attribuito loro dai fruitori e al modo in cui si sviluppa la relazione tra edificio e società. Segue il riferimento agli studi di Roland Barthes, che in *Éléments de sémiologie* (1964) sviluppa ulteriormente il concetto saussuriano

di relazione sintagmatica e paradigmatica applicato agli studi di architettura (spingendo dunque Carlson ad adottare una simile prospettiva con gli edifici teatrali) e che in *La Tour Eiffel* (1964) applica l'analisi strutturalista alla città di Parigi, interrogandosi su come determinate scelte architettoniche e di posizionamento degli edifici influenzino la percezione della città. Semiotica dell'architettura, dunque, e semiotica della città: il saggio di riferimento è in questo caso *The Image of the City* di Kevin Lynch, (1960), dal quale Carlson mutuerà le cinque tipologie di elementi costituenti lo spazio urbano (percorsi, nodi, quartieri, margini e riferimenti) per descrivere la collocazione degli edifici teatrali nel contesto cittadino. Dopodiché l'autore fa riferimento ai sociologi francesi Sylvia Ostrowetsky e Richard Fauqué, i quali hanno adottato la semiotica come strumento di analisi urbana.

Partendo dunque dalle ricerche degli studiosi sopracitati, Carlson restituisce, attraverso i numerosi esempi che compongono i sei capitoli del saggio, un'analisi esaustiva del rapporto instaurato tra spazi teatrali e loro significazione nel contesto sociale e culturale di riferimento. Prendendo spunto dal linguaggio di Sylvia Ostrowetsky e facendo eco alla lettura carlsoniana, è possibile dunque distinguere i sei capitoli in tre macroaree: la prima definisce i luoghi e gli edifici teatrali considerati in quanto “segni” architettonici, la seconda li analizza in quanto parte integrante del tessuto cittadino (Ostrowetsky li definisce “urbemi” ovvero “unità integrate maggiori”), e infine l'ultima sezione compie l'analisi dei “morfemi”, ovvero dei singoli elementi che compongono e caratterizzano il teatro, descritti e storicizzati nei due ultimi capitoli dedicati a spazi interni e decorazioni.

Il primo capitolo, *La città come teatro*, presenta una ricognizione degli spazi destinati alle rappresentazioni teatrali, partendo da chiese e sagrati del periodo medievale fino ad arrivare al sagrato scelto da Max Reinhardt per il suo *Jedermann* del 1920. L'evoluzione del rapporto tra spazi cittadini e rappresentazione teatrale viene ripercorsa in senso cronologico, individuando di volta in volta il ruolo delle forze politiche in campo, ma anche i fattori socio culturali che influiscono sulle scelte dei luoghi teatrali e sulla ridefinizione del pubblico destinatario: le entrate reali come simbolo di potere, le scenografie di città dipinte nella Firenze Medicea, le feste di piazza e le celebrazioni civiche auspicate da Rousseau, il teatro di massa novecentesco, fino ad arrivare alle sperimentazioni teatrali degli anni Sessanta e Settanta.

Il secondo capitolo, *Il gioiello nello scrigno*, analizza i processi storici che conducono alla chiusura e alla privatizzazione delle sale. Partendo dalle prime rappresentazioni di corte a Ferrara, Carlson descrive il passaggio dallo spazio della corte al salone ducale, evidenziando simbolicamente la

distanza dalla comunità cittadina e il desiderio di considerare sempre più la cultura e il teatro come esclusivo appannaggio dei principi e dell'aristocrazia. Allargando lo sguardo oltralpe, la ricognizione prosegue con esempi di teatri sorti in ambiente privato: dall'Inghilterra di Hampton Court, Richmond Palace, Whitehall, sale aristocratiche la cui attività fu incentivata dalla chiusura delle *playhouses* pubbliche a metà del XVII secolo, alla Francia in cui la pratica dei teatri privati raggiunse l'apice nel Settecento (tra i più famosi il Théâtre des Petits Cabinets di Madame de Pompadour, aperto a Versailles nel 1747). Il capitolo si conclude con la descrizione di due forme di teatro domestico contemporaneo. Il primo sorto clandestinamente in spazi privati nei territori del regime comunista: teatri nascosti in cui il poco pubblico ammesso è protetto dall'anonimato. Il secondo nato in relazione all'interesse crescente per spazi extrateatrali con caratteristiche funzionali alla messa in scena, (spazi e oggetti utilizzati in forma iconica o simbolica): teatri in cui a farsi privato è lo sguardo dello spettatore, spesso ammesso singolarmente alla messa in scena o in gruppi di numero limitato.

Il terzo capitolo, *Il nucleo urbano*, è dedicato a una riflessione sul rapporto tra collocazione degli edifici teatrali nel quadro urbano e ruolo culturale ad essi attribuito. Dai teatri greci e romani considerati monumento pubblico e nodo fondamentale nella pianificazione cittadina, al periodo barocco in cui i nuovi edifici teatrali tornano ad avere rilevanza pubblica, seppur relegati alle periferie delle città, in una posizione «di frontiera» (p. 88). Lo studio prosegue con l'attribuzione ai teatri della qualifica di monumento civile e culturale, che avviene nel Settecento e con l'approfondimento sui teatri monumentali tra Otto e Novecento, sorti in numerose città per «consolidare le proprie credenziali culturali di matrice europea» (p. 98): si tratta di ciò che, più o meno negli stessi anni, Cruciani definisce «foresta pietrificata»³. Carlson conclude questo ampio capitolo analizzando alcuni edifici teatrali contemporanei, sorti come centri polifunzionali metropolitani, con specifico riferimento agli esempi presenti nella città di Londra: dal Royal National Theatre al Barbican Estate.

³ «Guardando il teatro in Italia in fase avanzata, nel XIX secolo, due immagini si impongono a definire il paesaggio teatrale: [...] e una sorta di foresta pietrificata, i molti e molti edifici teatrali che vengono costruiti (o ristrutturati e riadattati) in ogni cittadina della penisola. [...] il luogo del teatro che si costruisce non tanto in funzione degli spettacoli da accogliere quanto per oggettivare una funzione civile e sociale, un modo di rappresentarsi (qualificarsi e riconoscersi) della società», F. Cruciani, *Il teatro che abbiamo in mente*, «Teatro e Storia», a. VII, n. 1, aprile 1992.

Il capitolo dedicato al *facade theatre* (termine che Titomanlio sceglie di restituirci con la traduzione letterale di “teatro di facciata”) descrive le dinamiche con cui sono state pensate e si sono diffuse quelle sale affacciate sulla strada, sviluppate spesso in spazi retrostanti la via principale. A partire dal periodo rinascimentale, prima in Spagna e poi in Olanda, nascono i primi teatri rincomerciali radicati all’interno del tessuto urbano, identificabili soltanto attraverso un’insegna e collocati in spazi scelti più per il carattere funzionale che per l’aspetto esteriore. Anche in questo caso lo studio di Carlson prende in esame il rapporto tra facciata e ruolo del teatro all’interno della società: se nella Francia del Seicento l’obiettivo dei teatri di facciata è integrarsi alle costruzioni adiacenti, per non subire l’opposizione delle autorità ecclesiastiche (ne costituisce un esempio l’edificio dedicato alla Comédie-Française, sorto nel 1689), allo stesso modo si comportano teatri come il Royalty di Londra o il Théâtre National di Parigi (1793). Opposto altresì è il ruolo che le facciate dei teatri assumono quando a partire dall’Ottocento iniziano a sorgere le prime zone specificamente adibite all’intrattenimento (per le quali Carlson chiama in causa il concetto di liminalità di Victor Turner): il Boulevard du Temple di Parigi e, con lo stesso obiettivo commerciale, la Broadway di New York.

Gli ultimi due capitoli sono infine dedicati a un’analisi degli interni del teatro: sono trattati qui la suddivisione degli spazi interni (con particolare riferimento alle parti dell’edificio destinate al pubblico e alla loro strutturazione in qualità di specchio della società di riferimento: dalla ripartizione in palchi reali e gallerie alle ambizioni, più o meno riuscite, di democratizzazione attraverso nuove platee, a partire dal Festspielhaus wagneriano) e la significazione attribuita alle decorazioni (con un’attenzione particolare al “vocabolario decorativo” utilizzato nei soffitti teatrali e sui palchetti, in una continua mutazione del loro valore simbolico in corrispondenza di determinate scelte principesche, obiettivi patriottici, omaggi letterari).

Carlson evita il rischio che potrebbe facilmente derivare da un manuale di così ampio respiro, ovvero quello di una trattazione semplificante, nozionistica o eccessivamente schematica, scegliendo di suddividere il testo in porzioni tematiche. L’impostazione adottata permette di muoversi agilmente tra i diversi secoli trattati, concentrandosi di volta in volta sulle forme e sugli edifici presi in esame. Lungi così dal restituire un’immagine standardizzata di edificio associato a un determinato periodo storico, Carlson crea un immaginario globale, in cui le narrazioni si sovrappongono restituendo la complessità del fenomeno.

Peraltro, soffermandosi sull’ambito italiano degli studi accademici, le riflessioni teoriche sullo spazio scenico e sulla sua evoluzione sono numero-

se e di grande interesse scientifico (si pensi alla fondamentale riflessione sul concetto di luogo teatrale,⁴ all'imprescindibile concetto di drammaturgia/drammaturgie spaziali,⁵ e agli studi sullo spazio scenico mirati a rifuggire i tanto temuti *portraits robot*)⁶ e altrettanto ricche e precise sono le ricerche relative a singoli contesti storici o a singoli teatri in cui viene messo in evidenza il legame tra contesto storico e sociale e teatro in oggetto. Allo stesso tempo guardando alle ricerche degli ultimi anni e al dibattito culturale extra accademico l'attenzione rivolta al pubblico e al modo di fruire l'esperienza teatrale sta crescendo esponenzialmente.⁷ Ci sembra di poter affermare, invece, che si sia riflettuto meno – sia in Italia che all'estero – su quanto le caratteristiche di un edificio influenzino la fruizione dello spettatore, ovvero poco frequentata è l'analisi del rapporto tra «lo spazio in cui il teatro si svolge» e «il contributo di questo alla produzione di senso dell'intero evento spettacolare» (p. 36). Ciò a cui Carlson ambisce è dunque dimostrare «non solo come questi aspetti circostanti riflettano gli interessi e le valutazioni sociali e culturali di creatori e spettatori, ma – ciò che più conta – come questi possano stimolare o rinforzare nel pubblico un'idea di ciò che il teatro significa all'interno della società» (p. 32).

In tali riflessioni è contenuta la risposta alla domanda *che senso ha rileggere questo volume di Carlson?* La ricerca del teatrologo americano si presenta ancora oggi come un caso peculiare nel panorama degli studi accademici, pur con le delimitazioni che Titomanlio nella sua introduzione evidenzia. Senza quindi accogliere acriticamente il testo, consapevoli che taluni esempi sono in parte già stati studiati singolarmente e che molti altri potrebbero essere oggetto d'esame.

⁴ Cfr. L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

⁵ Cfr. M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 29-51 e S. Mazzoni, *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, in «Drammaturgia», 2003.

⁶ Cfr. F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma 1992.

⁷ Si pensi all'indagine condotta dal Teatro delle Briciole di Parma su circa duecentocinquanta cittadini, sfociata nel volume *Quanto dista il teatro? Un'indagine sociopoetica tra spettatori e non spettatori a Parma*, a cura di Roberta Gandolfi (R. Gandolfi, *Quanto dista il teatro?*, Titivillus, Corazzano 2018) in cui compare la domanda rivolta agli spettatori: «Dove ti piacerebbe incontrare il teatro?». E ancora si possono citare a esempio le ricerche di Martina Treu (M. Treu, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Arcipelago, Milano 2005) o il lavoro, teorico e pratico, condotto sul tema da Stratagemmi Prospettive Teatrali (<<https://www.stratagemmi.it/>>, ultima consultazione 03/05/2021) e AltreVelocità (<<https://www.altrevelocita.it/>>, ultima consultazione 03/05/2021).

esperienza teatrale attraverso i luoghi dello spettacolo

L'importanza di questo volume è in ogni caso evidente ed essa risiede principalmente nella novità dell'approccio adottato. Indubbia è anche l'utilità come mappa storiografica e concettuale di un aspetto della teatrologia e della semiotica mai affrontato prima con tale ampiezza di orizzonti. Il progetto è ambizioso, i temi trattati e gli esempi restituiti numerosi: al lettore è demandato il compito di collegare le varie tessere del puzzle, al fine di giungere a una conoscenza composita, capace di abbracciare la complessità di un fenomeno tutt'altro che statico e settoriale.

In conclusione, è da ritenere appropriato, interessante e originale il lavoro esegetico del curatore dell'edizione italiana, che introduce il testo con un ampio saggio critico, piuttosto che con una premessa, il cui titolo (*Il luogo teatrale come atto comunicativo*) oltre a ben illustrare il senso profondo dell'indagine carlsoniana si pone come altro tassello di un'indagine critica che Titomanlio ha già intrapreso con precedenti contributi (di cui la monografia *Sul palco*, edita da La casa Usher nel 2019, rappresenta l'esito più recente). Il ricercatore accompagna il lettore nell'arco dell'intero volume, attraverso una traduzione chiara e una scrittura agile, completando il lavoro con un utilizzo ponderato e funzionale delle note: specifiche di traduzione (per restituire il termine originale o giustificare una determinata scelta linguistica), puntualizzazioni (nel caso di riferimenti poco chiari o omessi da parte dell'autore americano); integrazioni contenutistiche (è il caso, per citarne alcuni, dell'approfondimento sul festival di Dubrovnik a p. 56 o della performance di Silvio Benedetto, raccontata a p. 81) e rimandi alla bibliografia più recente.

Arricchisce il volume un ampio apparato iconografico composto da ottantuno illustrazioni in bianco e nero, le cui didascalie approfondiscono la storia di alcuni esempi trattati.

Weathering Shakespeare: quando il clima si fa teatro

Francesca Forlini

Evelyn O'Malley, *Weathering Shakespeare. Audiences and Open-air Performance*, Bloomsbury, London-New York 2021, 228 pp.

Ora. Campeggia così il titolo dell'edizione italiana del volume firmato da Aurélien Barrau,¹ nato dall'appello portato avanti nel 2019 insieme all'attrice Juliette Binoche per spingere l'opinione pubblica e le gerarchie politiche a far fronte all'imminente catastrofe ecologica e sociale. Una chiamata alle armi che riecheggia con toni più fermi nel discorso di apertura pronunciato da Una Chaudhuri al convegno dal titolo *L'Arte e l'Antropocene*, tenutosi proprio nello stesso anno al Trinity College di Dublino.² Rispetto alla riflessione portata avanti da Barrau, che riconosce nella mancata formazione di una coscienza ecologica la sfida più grande per l'umanità, il discorso di Chaudhuri si dipana invece con una lucidità quasi profetica. Il teatro deve proiettarsi oltre l'obiettivo urgente di sensibilizzare il pubblico per produrre nuove soluzioni che mostrino come sia possibile «convivere con il problema»³ e imparare a esercitare «l'arte di vivere in un pianeta ormai irrimediabilmente compromesso».⁴

Nel 1994 lo storico numero speciale di *Theater*, curato dalla stessa Chaudhuri, associava per la prima volta i termini 'ecologia' e 'teatro'

¹ Aurélien Barrau, *Le plus grand défi de l'histoire de l'humanité: Face à la catastrophe écologique et sociale*, Michel Lafon, Neuilly-sur-Seine 2019 [trad. it. *Ora: la più grande sfida dell'umanità*, Add Editore, Torino 2020]

² Una Chaudhuri, *AnthropoScenes: Enduring Performance in Art in the Anthropocene conference* (Beckett Theatre, Trinity College Dublin, 8 giugno 2019).

³ Cfr. Donna Jeanne Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham/Londra 2016 (traduzione mia).

⁴ Cfr. Anna Tsing, Heather Swanson, Elaine Gan, Nils Bubandt, *Arts of Living on a Damaged Planet*, University of Minnesota Press, Minneapolis/Londra 2017 (traduzione mia).

in un unico binomio.⁵ Oggi, a ventisette anni di distanza, il volume di Evelyn O'Malley giunge a offrire un bilancio dei frutti di questo sodalizio e lo fa riorientando l'asse del discorso secondo le nuove coordinate suggerite da Chaudhuri nel 2019. L'obiettivo per il teatro e per gli studi performativi non è più quello di offrire al pubblico una panoramica della problematica ecologica, quanto piuttosto quello di riportare l'esperienza alla teoria, di riconoscere cioè i sintomi dell'ecocrisi così come si sono lentamente insinuati nella nostra quotidianità. Protagonisti del volume di O'Malley sono infatti le piccole esperienze del quotidiano. Il terreno scelto dall'autrice è quello della performance all'aria aperta o *open air*, con un focus distinto su diversi adattamenti di quelle opere del canone shakespeariano che Downing Cless identifica come più dense di riferimenti al mondo naturale: *As You Like It*, *A Midsummer Night's Dream*, e *The Tempest*.⁶ Le voci sono invece quelle delle testimonianze d'archivio e delle interviste raccolte in presa diretta assistendo a diverse produzioni andate in scena nel Regno Unito tra il 2012 e il 2019. Un ecosistema, quello del pubblico, che l'autrice si dedica a esplorare con estrema perizia, tracciando una parabola che dall'Ottocento arriva a sfiorare l'esperienza della più recente crisi sanitaria.

La struttura del volume coniuga una prospettiva diacronica, orientata a riflettere l'esperienza diretta della performance, a una trattazione teorica più estesa e mai impositiva rispetto alle testimonianze proposte. I sei capitoli che compongono il volume sono raccolti in tre sezioni, precedute da una lunga introduzione che acquista quasi il valore di un capitolo a se stante, fornendo alcuni riferimenti di contesto utili per orientarsi all'interno della lettura. Tra questi, spicca senz'altro la distinzione tra teatro *open-air* e *outdoor*, due categorie molto presenti e discusse sulla scena britannica, che O'Malley tenta di riunificare sotto l'egida comune del *weathering*. L'esperienza del clima assume infatti alternativamente il compito di mostrare come l'elemento naturale interagisca con il testo e come il clima eserciti sul pubblico e sugli attori un'azione trasformatrice slegata ma allo stesso tempo complementare rispetto a quella drammaturgica. Gli studi presi a riferimento dall'autrice sono quelli dei protagonisti del dibattito più recente in termini di perfor-

⁵ Una Chaudhuri, *'There Must Be a Lot of Fish in That Lake': Toward an Ecological Theater*, «Theater», XXV, 1 (1994), pp. 23–31, 25.

⁶ Downing Cless, *Ecology and Environment in European Drama*, Routledge, New York 2010, p. 91.

mance all'aperto, con nomi come Steve Bottoms, Aaron Franks e Paula Kramer⁷ a fare da contrappunto a quelli di Phil Smith⁸ e Rosemary Gaby.⁹

L'idea portata avanti da O'Malley è quella che l'azione del clima possa essere riconosciuta come parte integrante del repertorio performativo e esperienziale della performance all'aperto, in cui si fa indice di attitudini latenti e mutevoli verso il non-umano. Il concetto di *weathering*, pressoché intraducibile in italiano pena il rischio di incorrere in una banalizzazione del termine, viene mutuato dall'autrice dal campo delle scienze naturali per sottolineare la capacità del non-umano di generare prospettive inedite rispetto al testo drammatico. Il verbo *to weather*, infatti, non viene utilizzato soltanto per sottolineare la presenza dell'elemento naturale all'interno della performance all'aperto ma anche per ribadire l'azione trasformativa che il non-umano esercita sulla ricezione del pubblico.¹⁰ Un aspetto sicuramente inedito, quello proposto da O'Malley, che ben si iscrive all'interno del tentativo delle arti performative di elaborare un linguaggio nuovo che rifletta appieno l'interdisciplinarietà del campo delle neonate scienze ambientali.¹¹

Il primo capitolo entra da subito nel vivo della trattazione, proponendo l'estratto di una recensione dell'adattamento di *A Midsummer Night's Dream* curato da Sir Herbert Beerbohm Tree per lo storico Her Majesty's Theatre di Haymarket nel 1900.¹² Nella recensione l'autore, anonimo, richiama alla mente il ricordo di un adattamento realizzato pochi anni prima nel giardino della villa di Alexander Pope, a Twickenham. Ha inizio così una serie di aneddoti, che porta l'autrice a identificare nella versione di *As You Like It* ideata e diretta nel 1884 da Lady Archibald Campbell e da Eleanor Calhoun nelle campagne di Coombe, nel Surrey, uno dei primi esempi documentati di teatro shakespeariano all'aperto. Presentando le caratteristiche salienti della messinscena, replicata poi l'anno successivo, O'Malley ripercorre le tappe che hanno segnato lo sviluppo della pastorale romantica nel periodo tardo vittoriano. La scelta di identificare l'Ottocento come

⁷ Cfr. Steve Bottoms, Aaron Franks, and Paula Kramer, *Editorial: On Ecology*, «Performance Research», XVII, 4 (2012).

⁸ Cfr. Phil Smith, *Turning Tourists into Performers: Revaluing Agency, Action and Space in Sites of Heritage Tourism*, «Performance Research», XVIII, 2 (2010).

⁹ Cfr. Rosemary Gaby, *Open-Air Shakespeare: Under Australian Skies*, Palgrave, Basingstoke 2014.

¹⁰ Evelyn O'Malley, *Weathering Shakespeare* cit., p. 16.

¹¹ Cfr. Vicky Angelaki, *Theatre & Environment*, Red Globe Press, London 2019.

¹² Evelyn O'Malley, *Weathering Shakespeare* cit., p. 45.

punto di partenza della trattazione, chiarisce a questo punto l'autrice, non è casuale. È infatti in questo periodo che inizia a manifestarsi un crescente interesse da parte del teatro britannico per la pratica della performance all'aperto, la cui affermazione finirà inevitabilmente per ridimensionare l'esperienza del mondo naturale come sede del sublime romantico.

Lo spunto nasce dalla riflessione portata avanti da Amitav Ghosh in *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*,¹³ volume che funge da *trait d'union* tra primo e secondo capitolo, chiudendo così la prima sezione del libro dedicata all'approfondimento di un pregresso storico della crisi ecologica in teatro. Protagonista della trattazione è stavolta una serie di produzioni di *A Midsummer Night's Dream*, realizzata tra il 1933 e il 1934 da Max Reinhardt. Il procedimento adottato da O'Malley fa sì che la narrazione nasca sempre dal basso, dal contingente, attraverso una serie di aneddoti riferiti al riadattamento reso necessario dal trasferimento della produzione dal giardino di Boboli di Firenze a Oxford, al Regent's Park Open Air Theatre di Londra e infine all'Hollywood Bowl in California, che ne consacrò il passaggio all'immortalità del cinema. Il carattere eclettico di Reinhardt e la sua aspirazione a stupire il pubblico attraverso la ricchezza di impianto della messinscena traspaiono dalle pagine del diario di Catharine Sibley, sua assistente, e dai numeri emersi dalla ricerca di archivio condotta da O'Malley. Nella sua tournée americana, lo spettacolo di Reinhardt arrivò infatti a richiedere lo spostamento di 673 metri quadrati di zolle di terra e il trapianto di settanta querce secolari, per non parlare poi delle trentamila luci giunte a rimpiazzare le lucciole perite nel trasporto tra Firenze e Oxford. Una logica contraddittoria, quella di Reinhardt, che non appare forse così lontana dai vezzi esibiti dalla scena contemporanea. Basti pensare al caso scoppiato intorno alla mancata esecuzione del terzo atto dell'*Oresteia* di Romeo Castellucci al Romaeuropa Festival del 2016, quando la prefettura di Roma impedì l'uso degli animali scritturati dalla produzione (un asino, due cavalli e sei macachi) non per ragioni ambientaliste, quanto piuttosto per la supposta mancanza di un permesso speciale che consentisse l'uso di una specie di scimmie più aggressiva rispetto a quelle comuni.¹⁴

¹³ Amitav Ghosh, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*, University of Chicago Press, Chicago/London 2016.

¹⁴ Anna Bandettini, *E l'Oresteia rimase senza terzo atto per colpa di sei macachi*, <https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2016/10/05/news/e_1_orestea_rimase_senza_terzo_atto_per_colpa_di_sei_macachi-149170528/> (ultima consultazione 30/04/21).

La capacità di porsi al di sopra degli eventi, lasciando che il giudizio personale del lettore emerga in modo autonomo in risposta alle dinamiche presentate, è sicuramente uno dei maggiori pregi dell'autrice, che nella seconda sezione del volume si dedica a esporre le testimonianze raccolte in diverse produzioni realizzate tra il 2012 e il 2019. I riferimenti scelti, come già nella prima sezione, sono pochi ma temporalmente e localmente ben situati. Il terzo capitolo sposta l'attenzione del lettore su due esperimenti portati avanti sull'architettura teatrale, aggiungendo così un ulteriore livello di complessità all'interazione tra produzione teatrale e contesto naturale. Il primo è il Minack Theatre, un anfiteatro all'aperto costruito sul modello classico e situato sul promontorio che si trova di fronte alla baia di Porthcurno, in Cornovaglia. Il secondo invece è il Glòb Byw di Powys, in Galles, una riproduzione in scala 1:3 del Globe Theatre di Londra costituita interamente da piante di salice e conosciuta per questo anche come Living Willow Globe. I casi di studio presi in considerazione sono due: una messinscena di *The Tempest* presentata al Minack dalla compagnia Moving Stories nel luglio del 2014 e una produzione di *The Merry Wives of Windsor* a cura degli Shakespeare Link, presentata al Willow Globe nel maggio dello stesso anno. Lo scopo è quello di interrogare, attraverso le testimonianze raccolte in platea, il rapporto tra clima e cultura nell'antropocene. Un obiettivo che l'autrice persegue resistendo all'impulso di generalizzazione che viene spesso imposto in fase di scrittura dalla necessità di fornire risposte chiare al lettore.

La collocazione spaziale delle voci che alimentano questo dibattito assume un valore cruciale nel quarto capitolo, dedicato a tre produzioni itineranti andate in scena a cavallo tra il 2013 e il 2014 in diversi parchi del Regno Unito. L'accento è infatti posto consapevolmente su produzioni di piccola scala, lontane sia per luogo di ideazione che per realizzazione dalla capitale inglese e quindi dalle tendenze dominanti sulla scena britannica. A essere presentata per prima è la versione di *A Midsummer Night's Dream* diretta da Charlotte Bennett nel 2014, per festeggiare il decimo anniversario della compagnia Sprite Productions. Dalla parte settentrionale dello Yorkshire al Galles e al sud-ovest dell'Inghilterra il salto è concettualmente breve. A seguire sono infatti due produzioni costruite sullo stesso impianto itinerante di quella andata in scena al castello di Ripley: una versione inclusiva di *As You Like It* curata da Elise Davison e dalla Taking Flight Theatre Company nel 2014 per diversi parchi pubblici del Galles e del sud-ovest dell'Inghilterra, e il provocatorio *After the Tempest*, portato in scena da Sophie Austin e Teatro Vivo nel 2013 all'interno di Barking Park e di Holland Park a Londra. Nel corso del capitolo l'uso quasi intercam-

biabile dei termini ‘site-specific’, ‘immersivo’ e ‘itinerante’, che avrebbero meritato forse un approfondimento a parte, si intreccia a una riflessione sul rapporto tra *Britishness* e multiculturalismo. La problematicità dell’eredità culturale dell’imperialismo è infatti ribadita dalla constatazione che la tradizione rappresentativa del teatro shakespeariano all’aria aperta ha sì radici britanniche, ma anche quasi esclusivamente bianche. L’uso consapevole dello spazio e della sua connotazione politica genera quindi delle interessanti riflessioni, rilanciando l’attualità di un dibattito tuttora molto presente sulla scena teatrale britannica contemporanea.

L’ultima sezione del volume apre la riflessione sul rapporto tra teatro e cambiamenti climatici a quei temi che ricorrono con maggior frequenza all’interno delle testimonianze raccolte. Ecco allora che le collisioni metereologiche e artistiche generate dall’esperienza della performance all’aperto si aprono a quello che Raymond Williams denomina «green language».¹⁵ Elementi atmosferici, animali selvatici, luce e paesaggio vengono fatti assurgere da O’Malley allo statuto di linguaggio, che trova la sua origine nell’interazione materiale tra spettatore, testo e circostanze contingenti legate all’ambiente. Il riconoscimento del valore ecopolitico di questi aspetti, tradizionalmente considerati collaterali alla realizzazione e alla ricezione della messinscena teatrale, rappresenta infatti il primo passo per la costruzione di un approccio consapevole del teatro e del pubblico alla più vasta realtà ecologica. Il sesto capitolo offre in questo senso un ulteriore esempio delle possibilità offerte dal teatro di concepire nuovi modi di vivere e di convivere con l’antropocene. Ecco dunque che l’autrice riflette sull’efficacia della protesta andata in scena a Stratford-upon-Avon fuori dal Royal Shakespeare Theatre nel 2018 con il *Fossil-Free Mischief Festival*, una campagna prolungata mirata a spingere la Royal Shakespeare Company a rifiutare la sponsorship offerta dal colosso petrolifero BP. Assume invece toni più contenuti la produzione di *As You Like It* portata in tour in bicicletta dal cast tutto al femminile di The HandleBars nel 2019, esperienza che porta l’autrice a interrogare il lettore sull’effettiva efficacia di questo tipo di approcci al tema ecologico.

A concludere il volume una breve nota, che vela di nostalgia il ricordo dell’ultima stagione teatrale che ha preceduto l’arrivo del Covid-19 in Europa. Un evento drammatico che, nel travolgere ogni aspetto della società umana, ha sicuramente conferito un’urgenza diversa alle domande poste da O’Malley all’interno del suo volume. Scorrendo l’elenco di attivi-

¹⁵ Raymond Williams, *The Country and the City*, Hogarth, Londra 1985, p. 13.

tà in cui è impegnata l'autrice, senior lecturer all'Università di Exeter, a colpire è l'elevato numero di progetti all'attivo e la loro stretta correlazione all'attualità politica e sociale del Regno Unito. Tra questi, spicca soprattutto il progetto *Outside the Box: Open Air Performance as a Pandemic Response*,¹⁶ che rilancia la creazione di una rete di istituzioni civiche e universitarie e di artisti provenienti da tutto il Regno Unito per individuare nuovi spazi e strategie che permettano il ritorno alla pratica dello spettacolo dal vivo per il teatro all'aria aperta. Oltre a porsi in perfetta continuità con le tematiche affrontate all'interno dell'opera presentata, il progetto offre infatti un interessante spaccato della situazione teatrale e politica attuale.

A arricchire il curriculum accademico di O'Malley, si aggiungono anche numerose collaborazioni con diversi teatri e istituzioni universitarie, che ben riflettono la profonda preparazione, la padronanza e la puntualità dei riferimenti utilizzati dall'autrice all'interno del volume presentato. Tra i maggiori meriti dell'opera, insieme alla sua attualità, va sicuramente riconosciuta la scelta inedita di lasciar spazio alla voce del pubblico, spesso grande assente nella letteratura accademica, attraverso resoconti e testimonianze dirette. Se di ecologia e di scienze ambientali, infatti, si parla sempre di più nel panorama delle arti, di approccio ecologico allo spettacolo dal vivo e all'esperienza dei suoi protagonisti si parla ancora troppo poco. Ragione questa che porta a auspicare che il volume si rivelerà presto foriero di nuovi, promettenti sviluppi.

¹⁶ Evelyn O'Malley, Cathy Turner, Tim Coles, *Outside the Box: Open Air Performance as a Pandemic Response*, <<https://openairperformance.com>> (ultima consultazione 30/04/21).

Abstracts

Uova fatali. II Il sistema scenico-drammatico neosovietico russo negli anni della formazione (1924-1928) (Massimo Lenzi)

This is the second part of an essay aimed at reconstructing the typologies, institutions and structures of the Russian-language theatre-drama production system in the early years of the Soviet State (1924-1928), as well as the activities of the main protagonists who worked in that system at that time. In particular, following the theme of the relations between the Art Theatre and its main Studies, with which the first part closed, this second part considers its stylistic repositioning with respect to the hegemony exercised by the institutions led by Meyerhold, also analysing the productions within which that hegemony reached its apogee in those years.

Dido and Aeneas: Mark Morris e il dramma di Didone (Maria Venuso)

In European Musical Theatre of the modern age, Dido is the imperishable symbol of a woman with many dimensions. The transposition in dance of her myth, since XVIII century, has confirmed the possibility of countless translations into languages which confirm the value of a current and universal character. Mark Morris choreography (1989), on Henry Purcell's music for *Dido and Aeneas* (1689), moves between race and gender. It mixes, in the roles, men and women into an indefinite and mixed gender. Dido is interpreted by a man; her identification with the Sorceress seems to stage the modernity of a woman with a dual character. Solitude is in the center of Morris construction. In the movements of the Queen he mixes Eastern and Western movements and ancient pantomime into a gender neutrality which seems to recall *Aeneis* lines 569-570 (...*Varium et mutabile semper/Femina*): here, the use of the neutral recalls Morris' Dido, where the renunciation of femininity seems to be a possible way of reading. Her body is a meeting place of different cultures, embodied in to a indefinite gender. Morris could be seen as a real "translator" of Vergilian *Aeneis* and this aspect could allow to speak about a kind of "choreographic intertextuality", in such a different dimension of the tale. In this paper I am going to underline how the core points of Vergilian drama are "translated" into

Morris' dance, through music and gestures, recreating gender dynamics of *Aeneis* IV.

I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova. Appunti per uno studio sonoro (Emanuela Chichiriccò)

The article, which aims to place itself in the space of encounter between theatre studies and Sound Studies, develops the analysis of the sound recordings, found in the archives of the Teatro Nazionale in Genoa, of four takes of *I due gemelli veneziani* (directed by Luigi Squarzina, starring Alberto Lionello) that cover the entire life of the production (1963-1978). By enhancing the documentary specificity of the sound materials and introducing elements of electroacoustic analysis, the study aims to discuss the performance as an object of dynamics of continuity and alteration – with particular attention to the progressive transformations in relation to the response of the different types of audience – with particular interest in Lionello's voice, the acoustically most emblematic element. A technical analysis allows us to appreciate the rhythmic, timbre and prosodic diversification with which the actor characterises the two characters he plays and to verify his metamorphosis over the years. The case study of *I due gemelli* turns out to be particularly suitable to demonstrate the potentiality of materials usually neglected, especially with regard to “traditional” performances and to highlight the consequences of the text's embodiment in the actor's body over a long period of time: these objectives allow to open a new front concerning the use of sound sources within the strand, long pursued by ORMETE Research Group, concerning the creation and enhancement of oral sources for Performance Studies.

Le invenzioni tecnologiche di Michele Sambin nello spazio teatrale (Flavia Dalila D'Amico)

The paper focuses on the technological inventions made by the artist Michele Sambin during his activity with the Tam Teatromusica theater group, founded in 1980 together with Pierangela Allegro and Laurent Dupont. Since 1970s Michele Sambin has been conducting a research across multiple artistic territories – painting, music, cinema, video, performance and theater –, recombining their codes in the idea of probing the possibilities of relationship and conflict between images and sounds. This peculiar interdisciplinary approach is combined with the constant interest in subverting and reinventing the technological tools available on the marketplace. While taking into account the historical-critical contexts and the linguistic and aesthetic changes that have marked the various decades

of the Italian and international theatrical practices from the 1980s till today, the analysis attempts to restore the richness of the artist's experiments, assuming as lines guides the technical and technological inventions that from time to time have forged the conceptual and aesthetic dimensions of Tam Teatromusica's performances. However, reading the history of this group through the lens of the technological devices used, does not mean considering its artistic production as a deterministic response to technological innovation, it means shifting the emphasis on the interrelation between the technical and expressive possibilities of the tools, the discourses that orient their uses and practices that reinterpret their values, discarding their underlying ideologies.

Regia rimediata e partecipativa. Un caso della Compagnia Deflorian/Tagliarini (Viviana V. F. Raciti)

Re-mediated and participated direction: a case study by Compagnia Deflorian Tagliarini is an essay focused on the travelling site-specific performance, *Quando non so cosa fare cosa faccio?* (2016), based on Antonio Pietrangeli's film *Io la conoscevo bene* (1965). The two opening paragraphs present an essential teatrography of the Rome-based company, created in 2009 by Daria Deflorian and Antonio Tagliarini (both performers, authors and directors) and their aesthetic of theatre, between performance and theatre, autobiographical elements and reuse of other artistic objects. In this way, the company's work is part of a precise scenario, belonging to other Italian companies between late xx and early xxi centuries. The main paragraph analyses the case study, clarifying the relationship between the performance itself and the film as a trace of: the environment (the roman neighborhood "Marconi" where the performance took place is the same location of many scenes from the film); the themes and how they are connected between the fictional history of the film character, Adriana, and the real biography of the performer; moreover, the film-perspective is a way to guide the spectator, his/hers involvement, his/hers glance is a sort of framing guided from the inside of the travelling performance.

Gli autori, le autrici

Emanuela Chichiricò è dottoressa di ricerca in Filologia italiana ed è stata assegnista per l'a.a. 2017/2018 presso il DIRAAS dell'Università degli Studi di Genova per il progetto "Fonti orali e fonti d'archivio per la storiografia teatrale del secondo Novecento", nell'ambito del quale ha lavorato sulla memoria orale e sonora del Teatro Stabile di Genova. Nel corso dei suoi studi si è dedicata in particolare ai rapporti tra letteratura e spettacolo dal Seicento al Novecento ed ha pubblicato saggi e studi monografici sul teatro italiano barocco e contemporaneo. Attualmente collabora con la rubrica bibliografica del Seicento della rivista «La Rassegna della Letteratura italiana» e con il progetto ORMETE (Oralità, Memoria, Teatro) ed è membro del comitato editoriale della collana "Il teatro della memoria" (ed. Accademia University Press).

Flavia Dalila D'Amico è una studiosa e curatrice nel campo delle Arti performative. Attualmente assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Pianificazione, Design e Tecnologia dell'Architettura di Roma La Sapienza, indaga da una prospettiva storico-critica il ruolo degli artisti performativi, nei processi di innovazione tecnologica (tutor Prof. Carlo Martino). Nel 2017-18 è stata assegnista presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova con una ricerca dal titolo: "Luce e Suono in scena tra patrimonio e innovazione" (tutor Prof.ssa Cristina Grazioli). Nel 2016 ha ottenuto il titolo di Dottore di Ricerca in Musica e Spettacolo presso l'Università di Roma (tutor Prof.ssa Valentina Valentini). La ricerca triennale ha avuto come esito la tesi: *Le aporie del corpo eccentrico: Per una riconfigurazione del soggetto in scena* che indaga storicamente la relazione tra le disabilità e il teatro. Come curatrice lavora e collabora con diverse realtà teatrali e di danza.

Massimo Lenzi è nato a Lucca nel 1958. È professore associato di Discipline dello spettacolo presso il Dipartimento StudiUm dell'Università di Torino, dove tiene corsi di Fenomenologia delle arti performative, Fenomenologia dello spettacolo tecnologico e Teoria del teatro. Su «Mimesis Journal» sono già usciti alcuni suoi saggi, fra cui *Obrazy*, una serie di "profili di registi russi

della seconda generazione”. Tra i suoi lavori, i volumi *Listrione iperboreo* (1993), *Maschere Musiche* (2000, con Roberto Tessari) e *La natura della convenzione* (2004). Ha inoltre pubblicato le raccolte di versi *Orfeo* (1984), *Rime. In figura* (1992) e *Campi inelisi* (1997), nonché traduzioni e versioni di Ejzenštejn, Blok, Vjačeslav Ivanov, Florenskij, Bel’skij, Beketova, Fet, Bal’mont, Tjutčev, Blake, Eminescu, Sergej Isaev e Vygotskij.

Viviana V. F. Raciti è Dottore di ricerca in Beni culturali e territorio presso l’Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”. La sua ricerca si è concentrata sull’archivio del drammaturgo Franco Scaldati, iniziata con la laurea magistrale presso l’Università La Sapienza di Roma, proseguita con il dottorato e con una borsa di studio presso la Fondazione Giorgio Cini. Dal 2020 è parte del comitato scientifico, nonché già curatrice di alcuni percorsi documentali dedicati al Nuovo Teatro in Italia all’interno del progetto www.nuovoteatromadeinitaly.com. Dal 2012 è redattrice della testata online «Teatro e Critica» scrivendo di teatro, danza e curando laboratori di formazione all’interno di progetti in collaborazione con festival italiani e Università. Ha collaborato con diverse istituzioni teatrali nazionali al fine di creare interviste, ricerca e produzione di materiali documentali.

Maria Venuso è Dottore di ricerca in Filologia Classica, Cristiana, Medievale e Umanistica greca e latina all’Università Federico II di Napoli. A séguito del Master di II livello in Letteratura, Scrittura e Critica teatrale, conseguito con lode presso lo stesso Ateneo con tesi in Drammaturgia musicale dal titolo *Incidenza delle fonti dirette e indirette nella drammaturgia del balletto Giselle*, prosegue la ricerca iniziata sotto la guida della professoressa Marina Mayrhofer. Ha pubblicato lavori sulle interrelazioni tra opera e balletto romantico, danza e letteratura; sta curando la ricostruzione della Scuola di Ballo del Teatro di San Carlo dalla fondazione alla direzione Razzi. Ha studiato danza classica, danza contemporanea e pianoforte; è critico di balletto e responsabile del settore Danza per «GBopera Magazine». Docente di Storia della danza presso Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli, dal giugno 2017 è membro del Comitato direttivo dell’Associazione Italiana per la Ricerca sulla Danza (AIRDanza). È in uscita, per i tipi di Polistampa Firenze (Collana Polistampa Universitaria 2021) il volume *Giselle e il teatro musicale. Nuove visioni per la storia del balletto*.

Mimesis Journal Books

Arte orale. Poesia, musica, performance (2020)

a cura di Lorenzo Cardilli, Stefano Lombardi Vallauri

Trasversalmente, arte orale è ogni genere artistico che faccia uso della voce: antico o moderno; occidentale o extra-occidentale; popolare o autoriale; non scritto (nell'accezione consolidata della "tradizione orale") oppure anche scritto; non mediato oppure mediato dalla tecnologia audiovisiva; in tempo reale o differito; in loco o a distanza; linguistico o anche non linguistico; genere puro (poesia, vocalizzo extraverbale) o misto (teatro, melologo, canzone). E in generale è forma significativa ma insieme anche materiale presenza, sonora e corporea. Questo volume raccoglie gli atti di un convegno svoltosi nel maggio 2019 presso l'Università IULM di Milano, che alle ordinarie sessioni accademiche affiancava anche "sessioni performative" artistiche. La prospettiva è necessariamente interdisciplinare: l'oralità è trattata come l'elemento comune che caratterizza arti diverse quali la poesia, la musica e il teatro, nonché le loro storiche commistioni (ad esempio il canto epico, la poesia lirica), fino a fenomeni contemporanei come il rap, il poetry slam, la vocal performance art. Sono convocati a dialogare studiosi di differente estrazione: estetica, teoria letteraria, poesia contemporanea, metrica, linguistica, (etno) musicologia, storia del teatro, performance studies. L'interazione dei vari punti di vista consente di affrontare l'oralità nella sua valenza trasversale e, al tempo stesso, negli aspetti specifici propri di ciascuna espressione artistica.

Il teatro gay in Italia. Testi e documenti (2019)

Antonio Pizzo

La messa in scena della *Traviata Norma* a Milano nel 1976 apre la breve stagione del "teatro gay" in Italia. Dieci anni dopo, con *Fascistissima* del KGB&B al Cassero di Bologna, si chiude il periodo del teatro omosessuale militante: le tematiche elaborate in quegli anni, così come gli stili e i codici scenici consolidati nell'ambito culturale LGBT, continueranno a esercitare la loro influenza negli anni a venire, non solo a teatro ma anche nel cinema e nei media. Questo volume raccoglie otto testi che formano una sorta di "canone" del teatro omosessuale in Italia e aggiunge due importanti testimonianze coeve, apparse sulla rivista «Scena», che restituiscono il clima culturale nel quale nacquero quelle opere. L'inquadramento storico è agevolato da brevi schede che precedono ogni testo e da una larga introduzione che descrive lo sviluppo della tematica omosessuale negli anni precedenti, focalizzando l'attenzione su quattro importanti lavori: *La governante*, *Anima Nera*, *L'Arialdia*, *Personne naturali e strafottenti*.

Crescere nell'assurdo. Uno sguardo dallo Stretto (2018)

a cura di Lorenzo Donati e Rossella Mazzaglia

In che modo può l'arte affiancarsi alla crescita e stimolare l'immaginario mantenendo una funzione critica? «Crescere nell'Assurdo. Uno sguardo dallo Stretto» indaga queste domande, formulate da Altre Velocità all'interno del progetto «Crescere spettatori», e le relaziona allo Stretto di Messina, dove processi contraddittori di simbolizzazione e di erosione dell'identità storica convivono con strascichi di un patrimonio popolare ancora vitale e con forme di resistenza culturale. Coniugando un ricco apparato iconografico con le parole di studiosi, critici e prestigiosi artisti del panorama messinese, il volume ripercorre le tracce di un tempo perduto di cui pensiero e arte rinnovano la memoria e la capacità di azione, andando incontro al territorio. Propone, così, un cammino che ci interroga sulle forme, oltre che sui contenuti, di un'educazione al pensiero critico dentro e fuori dalle istituzioni scolastiche e universitarie.

Esperienza e coscienza. Approcci alle arti performative (2018)

Edoardo Giovanni Carlotti

Esperienza e coscienza sono concetti in grado di collegare approcci all'emozione estetica distanti per impostazione e cultura come quelli del pensiero indiano medioevale, della teoria psicologica vygotskijana e delle moderne neuroscienze cognitive. Le arti performative costituiscono un campo di studio ideale per cercare di individuare gli elementi che identificano l'esperienza estetica come fenomeno peculiare del comportamento umano, ove i dati della percezione sono elaborati nel contesto di uno stato della coscienza distinto da quello quotidiano. Ogni indagine di questo fenomeno, che oltrepassa il mero interesse artistico, deve necessariamente articolarsi secondo un approccio interdisciplinare, armonizzando dati empirici e fenomenologici all'interno di definite coordinate storico-culturali.

La parata dei fantasmi (2018)

Alessandro Cappabianca

L'invenzione del cinema, perfezionamento della fotografia, ha dato modo agli umani di vedere doppi realisticamente corpi in azione, in realtà ombre, fantasmi, spettri, prima muti, poi parlanti, suscetibili a piacere a ogni proiezione, con il solo limite d'essere condannati a ripetere ogni volta gli stessi gesti, a pronunciare le stesse parole. Eppure questo limite non è solo una condanna, non è solo ripetizione, non ricalca necessariamente i sentieri dell'identico. Il cinema, in certi casi, è in grado di veicolare con le sue immagini qualcosa come una quintessenza, e quelle ombre, quegli spettri, quei doppi, sono in grado di dirci, sul nostro corpo, sul rapporto con il mondo, sui movimenti, sui gesti, sul tempo, sull'identità, sulla memoria, sul mito, qualcosa di rilevante anche sul piano filosofico.

La conférence des sept parfums (2017)

Pierre Guicheney

“Au début des années 1980, à l’occasion des fêtes du mois de Shaban au cours desquelles guérisseurs, voyantes et voyants de la confrérie *gnawa* – on les appelle *mokadma* et *mokaddem* – de Marrakech renouvellent et parfument leurs autels dédiés aux génies et, lorsque c’est possible, leur garde-robe, j’avais rituellement offert au *mokaddem* Laïachi Hamshish une *choukara*, une de ces besaces brodées que quelques vieux Marocains portent encore sous leur djellaba. Je demandai à Laïachi de me céder son ancien sac en échange du nouveau, ce qui le fit bien rire. Il s’exécuta volontiers après avoir transféré dans la besace neuve son *sepsi* et sa blague à kif, quelques pièces de monnaie, deux cauris, une carte d’identité écornée et un paquet de cigarettes Casa Sport à moitié vide.

Des années plus tard, au cours de la dernière *lila* où *Laïachi* officia dans les semaines précédant sa mort, il me contraignit à entrer dans la *raba*, l’espace consacré dédié à la montée et la descente des génies, et à danser toute la nuit. Un cadeau d’adieu, en quelque sorte. Depuis lors, j’ai vécu sur quatre continents et dans mon bocage natal mayennais quelques aventures marquantes liées à ce monde de forces. Autant de secrets parfumés que j’ai précautionneusement mussés dans la *choukara* de Laïachi jusqu’à aujourd’hui”.

Jerzy Grotowski, la forêt polonaise, le chant du tambour, la danse avec les génies *gnawa* au Maroc, la forêt sacrée d’Oshogbo au Nigéria, les guérisseurs de la Mayenne: dans cette *Conférence des sept parfums*, Pierre Guicheney nous conte par fragments qui sont autant de découvertes une vie de voyage dans quelques régions invisibles du monde visible.

Le Jardin. Récits et réflexions sur le travail para-théâtral de Jerzy Grotowski entre 1973 et 1985 (2016)

François Kahn

«Les évangiles, canoniques ou apocryphes, écrivent quelque chose que le maître n’avait pas l’intention d’écrire. Ce sont des témoignages à la fois de l’intérieur et de l’extérieur. François Kahn fait la même chose avec Jerzy Grotowski, l’un des plus grands maîtres du siècle passé. Témoignage: martyr (auto-exposition totale) et trahison. C’est son vécu qui accueille l’écho d’une présence et la trace d’une transmission ; c’est la contradiction sans solution entre un sens, saisissable et transmissible seulement à travers la vie des corps, et une écriture qui voudrait le représenter. Une aide, pas un texte sacré ni un manuel de recettes, encore moins un guide de tourisme culturel, mais un savoir qui met en évidence la complexité de la question essentielle: comment devenir soi-même. Par un choix scrupuleux des paroles et une composition colorée et fluide, Kahn a créé ce que suggérerait l’enseignant: un jardin, un beau jardin, pas un engin insensé de l’ego. Il n’est pas difficile de prévoir que ce Jardin aura, au cours du temps, de nombreux et passionnés lecteurs».

(Antonio Attisani)

La nascita del teatro ebraico. Persone, testi e spettacoli dai primi esperimenti al 1948 (2016)
Raffaale Esposito

Con questo volume dedicato al teatro ebraico dalle origini al 1948 si viene a colmare una grave lacuna della pubblicistica non solo italiana. Secondo un luogo comune assai diffuso, l'antropologia e la cultura ebraiche sarebbero caratterizzate da un interdetto assoluto nei confronti del teatro. Qui si dimostra ampiamente che un'attenzione nei confronti del teatro – o per meglio dire dell'espressione performativa – tanto intensa quanto peculiare abbia caratterizzato tutta la storia dell'ebraismo. Dall'episodio biblico di Ester alle rappresentazioni carnevalesche del Purim e poi, a partire dalla metà dell'Ottocento, al teatro yiddish, la cultura ebraica è stata costantemente in dialogo con le varie forme della teatralità, sia adattando ai propri scopi modelli delle culture nazionali sia elaborandone di propri.

L'exkursus di questo volume si ferma all'altezza del 1948, spartiacque di una storia diversa, quella del nuovo Stato d'Israele, uno dei più importanti “esperimenti di modernità” del XX e XXI secolo. Verso la fine di questa prima parte il teatro ebraico incrocia il proprio destino con quello del teatro yiddish. Qui si dà il caso singolare di una civiltà che si è espressa, al momento dell'ingresso nella modernità, in due sistemi teatrali molto differenti, a partire dalla lingua, e spesso in contrasto tra loro. Ed è proprio in questo momento che – nell'intreccio tra impresa sionista, recupero dell'antica lingua e costruzione identitaria dell'Ebreo Nuovo – prende vita il teatro nazionale di Israele.

L'attore di fuoco. Martin Buber e il teatro (2015)

Marcella Scopelliti

Nell'anno che segna il cinquantenario dalla scomparsa di Martin Buber, questo volume svela un ritratto inedito del filosofo colto nei suoi anni giovanili sullo sfondo di un'incandescente Vienna *fin de siècle* e riunisce, per la prima volta in italiano, una breve antologia di testi buberiani sul teatro. Per il giovane sionista il teatro costituisce un mezzo di ricomposizione etica e politica del mondo e l'attore si presta come prototipo universale di un uomo “nuovo” e autentico. Viene qui ricostruita una densa vicenda biografica via via animata da personaggi inattesi come Eleonora Duse, Ermete Novelli, il pittore Lesser Ury e Adolphe Appia. Si dimostra come l'incontro di Buber con il teatro costituisca senza dubbio una decisiva spinta verso il futuro e più maturo pensiero dialogico. La prospettiva del volume estende la portata del pensiero buberiano oltre i confini dell'ebraismo, facendo emergere una poetica (un “fuoco inesauribile”) valida per ogni uomo occidentale alle prese con la riformulazione della propria tradizione. In questo senso trova spazio nell'ultimo capitolo un'attenta analisi biografica e performativa di Jerzy Grotowski, il regista polacco che rivoluzionò il teatro del Novecento e che da oggi è così possibile includere in una tradizione “simpatica” che annovera Martin Buber come maestro e ispiratore.

Carmelo Bene fra teatro e spettacolo (2014)

Salvatore Vendittelli, a cura di Armando Petrini

Salvatore Vendittelli collabora con Carmelo Bene nei primi di attività dell'attore e regista pugliese, fra il 1961 e il 1971. Un periodo cruciale dell'attività di Bene, ancora oggi poco indagato, che attraverso questo libro possiamo conoscere e comprendere meglio nei suoi diversi aspetti. Le parole appassionate di Vendittelli inoltrano il lettore nello straordinario e magmatico laboratorio teatrale di Bene, evidenziando gli snodi principali del suo lavoro artistico, nonché i picchi della sua meravigliosa arte grottesca. Contemporaneamente, vengono anche affrontati e discussi i nervi scoperti di una proposta teatrale la cui 'scandalosa grandezza' non è priva di contraddizioni.

Teorie e visioni dell'esperienza "teatrale".

Arte performativa tra natura e culture (2014)

Edoardo Giovanni Carlotti

Anziché in base a un intento di ricostruzione della loro evoluzione nel tempo, le teorie e le visioni che hanno descritto l'esperienza del teatro e delle arti performative, secondo la condizione peculiare dello spettatore, sono qui affrontate sulla base di un campionamento di momenti e posizioni di rilievo nelle diverse epoche e culture, dove la cronologia assume la funzione di riferimento e indice del mutare di circostanze sociali, economiche e religiose, entro le quali il fenomeno di tale esperienza assume valenze talvolta antitetiche, spesso discordanti. «Tra natura e culture», sulla scorta della tradizione e alla luce degli sviluppi recenti degli studi scientifici sull'esperienza cosciente, può delinearci l'orizzonte ideale per indagare una modalità del comportamento umano che, per la sua qualità non ordinaria, è forse in grado di fornire elementi per un approccio più completo alla realtà.

Lugné-Poe e l'Œuvre simbolista. Una biografia teatrale (1869-1899) (2014)

Giuliana Altamura

Il volume, nato dall'esigenza di rivalutare l'esperienza teatrale simbolista affrancandola dall'annoso pregiudizio sulla sua anti-teatralità, propone una ricostruzione storico-biografica della figura di Lugné-Poe – attore, regista, direttore, nonché principale animatore del teatro simbolista francese – e del suo teatro, l'Œuvre, per riconoscerne i tentativi di sperimentazione scenica. Ripercorrendo la prima parte della vita del protagonista di questa affascinante stagione, lo studio traccia – con un criterio rigorosamente cronologico – un capitolo fondamentale della storia del teatro, affrontato finora quasi unicamente dal punto di vista della teoria, della poetica e dell'analisi testuale. Partendo da un attento studio del contesto della nascita del teatro simbolista, la ricostruzione delle fortune alterne dell'Œuvre si sofferma, stagione per stagione, sui singoli spettacoli e sulla loro fortuna critica, oltre che sulle vicende interne delle relazioni umane e professionali intrattenute con artisti, scrittori, poeti, attori che per una ragione o per l'altra sfiorarono le vicende del teatro. Il volume, frutto di un ampio lavoro di documentazione, ricontestualizza l'e-

sperienza dell'Œuvre alla luce della consapevolezza contemporanea, rilevandone l'importanza per gli sviluppi delle avanguardie e dando inoltre maggiore spessore alla personalità di Lugné-Poe, da cui la scelta di un taglio biografico che, attraverso la ricostruzione di una vicenda professionale tanto ricca, arrivi a descrivere l'uomo, testimone e attore di un momento epocale di trasformazione.

Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo (2013)

Antonio Pizzo

Il volume propone una ricognizione sul tema della drammaturgia alla luce dell'evoluzione dei linguaggi informatici e delle tecnologie digitali negli ultimi tre decenni. In particolare, il saggio analizza alcune nozioni chiave della scrittura drammatica e guida il lettore in un percorso tra la scrittura scenica multimediale e la drammaturgia delle procedure algoritmiche. La drammaturgia, intesa come arte di progettare e scrivere lo spettacolo, non è immune dai cambiamenti causati nel mondo della comunicazione dall'affermazione dei nuovi media digitali e interattivi. Il saggio individua i punti fondamentali di questa contaminazione, accompagnando gli elementi teorici con moltissimi esempi pratici.

Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi (2012)

Antonio Attisani

«Il cammino proposto da Attisani conduce a mete inattese, che non configurano risposte teoriche, ma invitano e costringono a una trasformazione della postura consueta con la quale ci si confronta con un testo di 'storia del teatro' (o con qualsiasi altro testo in senso lato). Da una parte, infatti, viene presentata una rilettura del "fare francescano" nella sua dimensione originariamente teatrale, liberandolo dal canone agiografico e restituendo il senso della sua 'santità' a una pratica di poesia organica e di disciplina performativa; dall'altra parte, vengono evocate e descritte aperture attuative che, dall'interno della più alta tradizione teatrale novecentesca, segnano la via di una eredità possibile». (*Florinda Cambria*)

Jerzy Grotowski. L'eredità vivente (2012)

a cura di Antonio Attisani

Il XXI secolo è destinato a diventare il 'secolo di Grotowski' perché, come dimostrano i saggi raccolti in questo volume, in diversi paesi del mondo stanno nascendo nuove riflessioni e nuove pratiche del teatro all'insegna dell'incontro più che della rappresentazione e dello spettacolo e ciò soprattutto per merito del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Contributi di Bénédicte Boisson, Franco Perrelli, Maria Pia Pagani, Magda Romanska, Tatiana Motta Lima, Antonio Attisani, Giulia Randone, Iwona E. Rusek, Éric Vautrin, Yannick Butel, Kris Salata, Isabelle Schiltz, Mario Biagini.

SAGGI

Uova fatali. II Il sistema scenico-drammatico neosovietico russo negli anni della formazione (1924-1928)

Massimo Lenzi

Dido and Aeneas: Mark Morris e il dramma di Didone

Maria Venuso

I due gemelli veneziani del Teatro Stabile di Genova

Appunti per uno studio sonoro

Emanuela Chichiricò

Le invenzioni tecnologiche di Michele Sambin nello spazio teatrale

Flavia Dalila D'Amico

Regia rimediata e partecipativa

Un caso della Compagnia Deflorian/Tagliarini

Viviana V. F. Raciti

PUNTI DI VISTA

Esplorare la commedia romantica shakespeariana

al Silvano Toti Globe Theatre di Roma

Conversazione con Loredana Scaramella (parte seconda)

Maddalena Pennacchia e Fabrizio Deriu

Piazza degli eroi di Thomas Bernhard: l'uomo, il tempo e la storia

Intervista a Roberto Andò

Annamaria Sapienza

LETTURE E VISIONI

Per un'analisi dell'esperienza teatrale attraverso i luoghi dello spettacolo

Benedetta Pratelli

Weathering Shakespeare: quando il clima si fa teatro

Francesca Forlini

aAaAaAaAaAaAaAaAa



Studi
um

